



Ігор Савчук — мистецтвознавець і культуролог, дослідницький фокус якого спрямовано на проблематику екзистенційного в українському модерністському мистецтві першої половини ХХ століття та українсько-польські культурні зв'язків у творчості Бориса Лятошинського. Кандидат мистецтвознавства (2006), старший науковий співробітник (2011), від 2017 року обіймає посаду заступника директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

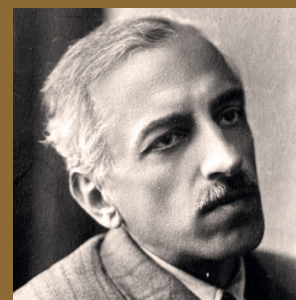
Автор монографії «Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення» (2012), автор-упорядник нотного видання «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» (2014, 2-ге вид.: 2015). Від 2008 року постійний учасник міжнародної наукової конференції «Dzieło muzyczne» у Музичній академії імені Фелікса Нововейського (Бидгощ, Польща). Як піаніст гастролює в Україні та за кордоном, популяризуючи фортепіанну та камерно-інструментальну музику, перший виконавець творів Марини Денисенко, Олександра Козаренка та інших сучасних українських композиторів.



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Борис і польська культура ЛЯТОШІНСЬКИЙ

Ігор
Савчук



і польська культура

комунікації

колаборації

концепти

Ігор
Савчук

Борис ЛЯТОШІНСЬКИЙ



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА



Борис Миколайович Лятошинський
(1895–1968)

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Ігор Савчук

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКА КУЛЬТУРА

комунікації, колаборації, концепти

Ніжин — Видавництво «ПП Лисенко М. М.» — 2020

УДК 78.072(477)
С137

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
протокол № 7 від 7 липня 2020 року

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор *О. В. Козаренко*
член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства *І. М. Юдкін*
dr hab, професор *Роман Сапенько* (Зеленогурський університет, Польща)
dr hab, професор *Богдан Троха* (Зеленогурський університет, Польща)

Літературний редактор — *А. М. Мокрицька*

Савчук І. Б.

С137 Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2020. 439 с.

ISBN 966-8349-07-6

Порушується питання культуротворчої ролі українського композитора Бориса Лятошинського (1895–1968) в історії української культури, розглянутої на підставі ініційованих митцем українсько-польських діалогів.

Оскільки польський компонент життєтворчості Лятошинського є малодослідженою цариною, комунікативна реконструкція цього контенту його буття дозволила скласти комплексне уявлення про ціннісні світи творчості композитора і його процесивне вписування в просторинь українського ментального образу культури як одного з головних світоглядних наративів.

Розраховано на фахівців з історії культури, студентів і викладачів мистецьких вишів, а також широке коло читачів, небайдужих до проблем української культури ХХ століття та її крос-культурних обставин.

УДК 78.072(477)

ISBN 966-8349-07-6

© Савчук І. Б., 2020

© ІПСМ НАМ України, 2020

© Видавництво «ПП Лисенко М. М.», 2020

ВСТУП

Простір сучасної культури є надзвичайно багатограним. Один з першорядних аспектів його вивчення передбачає аналіз комунікативних процесів, пов'язаних передусім з активною включеністю творчої особистості за допомогою різноманітних комунікативних механізмів у простір культури. Якщо спробувати відійти від усталених, канонічних моделей сприйняття культурних феноменів, це відкриває шлях для того, аби віднайти нові сенси та уявлення у їх динамічній та модальній процесуальності.

Усвідомлення поліфонічності культури, діалогу традицій та новацій, взаємозалежності світоглядних систем та художніх практик, що виражають різні онтологічні наративи, вимагає передовсім зрозуміти комунікаційні механізми культури. А вони уможливають не лише історичні концепції, бачення минулого, а й закладають вірогідні моделі людського буття принаймні на близьку, а часом і на далеку перспективу. Водночас зауважимо, що комунікативний акт окреслює не лише спосіб і напрям руху інформаційних агрегатів. Не меншу роль тут відіграють сприйняття та інтерпретація, які вводять комунікацію у простір родового поняття дискурсу.

Дискурсивні механізми комунікації стають важливим компонентом культуротворення, що дозволяє усвідомити колективний досвід — мистецтво, міфологію, релігію, науку, філософію тощо як фундаментальні компоненти культури, інтерпретуючи творчу особистість як своєрідний центр та збудувач культурних процесів. 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 форми соціокультурного простору, структуру якого П. Сорокін означає як комунікаційну тріаду з акцентом саме на особистому факторі: «1) особистість як суб'єкт взаємодії; 2) суспільство як сукупність взаємодіючих індивідів з їх соціокультурними відносинами і процесами; 3) культура як сукупність значень, цінностей та норм, чим насажені взаємодії комунікантів, та сукупність носіїв, які об'єктивують, соціалізують і розкривають ці значення» [406, с. 218].

У цьому сенсі неможливо переоцінити значення сталих, інституційно скріплених колаборацій. У професійно зорієнтованих спільнотах, зокрема мистецьких, комунікація окреслює різні сфери їх діяльності. Професійне спілкування є, по суті, одним з наріжних механізмів кристалізації і трансформації мистецьких течій, інтерпретацію яких уможливлює прочитання/перепрочитання 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. Вона має визначені структурні рамки, форми прояву і постає як органічно виважена й просякнута комунікаційними меседжами синтеза, «що включає представників різних спільнот (з різних країн), підтримує широку та повторювальну професійну і просвітницьку взаємодію, орієнтовану на наміри основних комунікантів, забезпечує доступ до джерел даних та інструментів, необхідних для виконання крос-культурних місій» [500]. Таким культурним колабораціям властиві здатність до розвитку, збільшення кількості учасників та розширення меж самого професійного середовища, у полі якого взаємодіють комуніканти. Наслідки цих колаборацій завжди окреслюють перспективи майбутніх взаємодій, коли навіть по закінченні або вичерпанні основної мети ініційованого міжкультурного діалогу завжди видно подальшу пер-

спективу, базовану на взаємозумовлених, прогнозованих на основі отриманого та закріпленого культурного досвіду ініціативах.

На ґрунті радянської історії України ця проблематика досі лишається маловивченою. Аналіз персональної ролі творчої 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 неоцінним.

Світогляд Бориса Лятошинського складають чимало компонентів, серед яких варто виокремити низку етнічних факторів, що впливали на становлення майстра. Найзначимішими серед них — після ідентифікації митця як українського композитора — є польські нарації його життєтворчості. Саме вони спричинили чи не наймасштабніший діалог повоєнного часу на ґрунті українсько-польської крос-культурної комунікації. Значення художньої, просвітницької та педагогічної діяльності Б. Лятошинського для взаємодії польської, російської та української культур важко переоцінити. Базована на автокомунікаційних діалогах з авангардом, жанрово-стильова парадигма його творчості пропонує багатий матеріал для вивчення цілої епохи в українському і радянському мистецтві.

Актуалізуючи комунікаційний складник життєтворчості Бориса Лятошинського, митця і просвітника, діяльність якого за багатьма параметрами є засадничою для становлення й розвитку української культури, ми отримуємо можливість простежити його генеральну роль у процесах комунікації, а також взаємозумовленість його художньої творчості і соціокультурної місії. Дослідження умов, форм і наслідків комунікацій моделюють нові та реконструюють усталені уявлення про соціокультурні і творчі завдання

митця, відкриваючи нові способи осмислення/переосмислення процесів української культурної історії ХХ століття.

Діалогічні взаємодії у форматі *fachkommunikation*, професійного спілкування, узагальнені Ю. Габермасом через його антропоцентричний підхід до історії. На основі об'єктивного досвіду культуротворчої діяльності Бориса Лятошинського, зафіксованого у досліджених нами джерелах, можна простежити т. зв. Габермасів парадокс — багатошаблевий комунікативний механізм, процесуальність якого відображає нагальну потребу особистості у спілкуванні, трансляції своїх поглядів, ціннісних уявлень, чуттєвих вражень, які важливо не лише висловити, а й зробити так, щоб вони були почуті та сприйняті. Зрештою, за такого підходу комунікація виходить за межі власної функціональної ролі, стаючи своєрідним патерном в осмисленні фундаментальних категорій культуротворення, у центрі якого — автор, його художній задум та соціокультурна місія. Інші парадокси комунікації пов'язані з різними семіотичними контекстами, лінгвістичними нюансами, психологічною та психосоціальною налаштованістю. Контекст спілкування унаочнює генеральні творчі й соціокультурні ролі українського композитора та просвітника як медіатора крос-культурних взаємодій, що особливо важливо в малодосліджених лакунах, які потрібно долучити до річища культурної історії. Однією із таких лакун у життєтворчості Бориса Лятошинського є закодований у національному походженні митця українсько-польський діалог, який розпочато у передвоєнний час і з особливою інтенсивністю продовжено у 1950–1960-х роках, у два останні десятиліття життя.

Процес входження української культури в тогочасний європейський дискурс базувався на двох взаємодоповнювальних чинниках. Це, по-перше, комунікативні канали для руху інформаційних потоків і, по-друге, поля їх реципієнтного сприйняття, власне, осмислення особистісних ролей і функцій в умовах традицій/іновачій мистецького дискурсу. Сама природа художнього задуму дає поштовх до діалогу між спорідненими естетично-художніми

доктринами українського митця та його польських колег. Оскільки задум завжди спрямовано на реципієнта, а основоположні смисли народжує широкий простір для інтерпретацій, художність задуму (у широкому сенсі) постає як своєрідне комунікаційне поле, де «кристалізується увесь шлях виникнення твору. Задум неначе вимагає від реципієнта проходження спільного з митцем шляху його створення, тобто акту співтворчості» [440, арк. 5]. Отже, герменевтичний підхід можливий щодо внутрішнього простору задуму, його мистецтвознавчого образу. Виняткова роль дослідника-реципієнта спрямована на те, аби фіналізувати розуміння твору, вписати його й особистість автора в соціокультурний наратив.

У просторі задуму важливо усвідомити художність як комунікаційний феномен, що так чи інакше унормовує стратегічні ролі Лятошинського у модерному дискурсі українського мистецтва ХХ століття. Натомість у його життєтворчості засадничими є питання про те, якого роду феномени постають найзначущими і найстабільнішими у реалізації авторського задуму, чи це «автокомунікація, автореференція, самотлумачення, простір ментального буття, самопізнання, як загальна проблематика, пов'язана зі спрямованістю (заглибленістю) у простори внутрішніх вимірів» [119], що властиво для українського модерну першої половини ХХ століття, про який розлого писала Соломія Павличко [350]. Аналіз чималого епістолярного масиву Лятошинського підводить до висновку, що сам митець визначав власну художність через звернення до інших учасників спільноти, зокрема вчителя Глієра, дружини, близьких друзів, очевидно, з метою викликати у них відгук [466]. Саме цей, знаковий аспект комунікації складе основу подальших крос-культурних українсько-польських взаємин повоєнного часу, де початкова спільність естетично-художніх настанов Лятошинського та польських митців сформували масштабні комунікаційно-інформаційні формати, спрямовані на всебічне пізнання та інтерпретацію української культури у польському соціокультурному просторі. Такий підхід зумовлено спробою поєднати прагматичний раціоналізм ко-

мунікаційних процесів та ірраціоналізм в утвердженні художнього складника задля визначення ролі особистості у розвитку національної культури та українсько-польських крос-культурних взаєминах, утвердження комунікаційних ролей знакового митця на рівнях твір — особистість — культура — соціум.

Розвиток медій повоєнного часу значно посилив роль комунікаційних процесів у культурному відродженні європейських країн. Поряд з наснаженістю комунікативно-інформаційного поля зростає інтенсивність міжособистісного інтелектуального та емоційного спілкування. Як наслідок, важливу роль у структурі художньої діяльності починають відігравати крос-культурні ініціативи. Європа, тільки-но отямившись від нещадних руйнувань та гуманітарної катастрофи, через крос-культурні моделі починає долати внутрішню кризу. Новий художньо-естетичний досвід поступово відроджує відчуття втраченої свободи. І якщо для Польщі трагічний період історії розпочався восени 1939-го, то для Лятошинського і України — значно раніше, з приходом більшовиків та анексуванням ними України у січні 1919 року.

Свідком крос-культурних ініціатив Бориса Лятошинського став увесь модерністський рух XX століття в українській музичній культурі, безпосередньо чи опосередковано пов'язаний з його іменем. Цей рух віддзеркалював розпорошений у часопросторі на півстоліття комунікативний діалог, що тривав від ранніх пошуків композитора у полі експресіонізму та символізму у 1920-х роках й аж до феномена музичного шістдесятництва, левову частку якого склали саме студенти класу композиції Лятошинського у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. При цьому важливим складником в утвердженні повоєнного модерністського дискурсу в Україні був вплив польських митців та комунікативний діалог, до якого спричинилися тогочасний польський авангардний рух та фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь».

Завдяки тому, що до нашого дослідження включено корпус маловивчених або й взагалі досі не оприлюднюваних особових

джерел, пов'язаних із життям і творчістю Бориса Лятошинського, — це листи, нотні рукописи, панорама матеріалів з польських медій (радіо- і телепрограми, критичні публікації), відкривається шлях до осмислення цілої низки соціально-історичних подій та соціохудожніх обставин, що мають стосунок до життєтворчості Бориса Лятошинського зрілого та пізнього етапів. Їх введення до музикознавчого річища дає можливість комплексно висвітлити комунікативний образ Лятошинського як культурного діяча через польський компонент у його життєтворчості. Скажімо, у довоєнний період походження митця з польського етносу могло взагалі призвести до трагічних наслідків. Далі, у повоєнний радянський час, висвітлення панорами українсько-польських взаємин не було актуальним тлом для дослідження, адже не відповідало ідеології національної уніфікації, що панувала в Країні Рад. Ситуація змінилася із здобуттям незалежності, а відтак відкриттям кордонів, співпрацею українських науковців та культурних діячів з польськими колегами, доступністю архівних та музейних колекцій за межами України, а також успішними джерельними пошуками на ниві задекларованої проблематики українсько-польських взаємодій.

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 противагу авангардному полю Польщі, практично позбавленому ідеологічних заборон. Ґрунтована 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 особливос-

тей 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.

Серед основних дискурсивних питань, порушених у дослідженні, важливим є питання комунікативних форматів соціокультурного і художнього простору Лятошинського довоєнного і повоєнного відтинків з точки зору ролей, функцій і наслідків. Діалогічна взаємозалежність сприйняття творчості та її вписування у текст культури, з одного боку, актуалізує прихований буттєвий наратив Лятошинського як людини Європи, на жаль, яскраво виражений лише на схилі літ через «повернення себе» у дискурс прабатьківської культури. З іншого боку, через власну модерну художньо-виражальну систему європейського зразка, яка, по суті, склала фундамент для соціокультурних реляцій та подальших кроскультурних процесів, Лятошинський вибудував комунікаційні містки, завдяки чому вперше в історії радянської України було презентовано й згодом включено український мистецький компонент у соціокультурний простір іншої європейської держави. І вперше ці надважливі процеси було ініційовано не імперським центром, а культурним діячем з регіонального осередку.

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 взаємо-

дія доволі швидко породжує нові комунікаційні канали 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 штибу поглядів, теорій та ідей. Закономірно, що такий підхід практично унеможлиблював 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 потіжний 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, наросені 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 соці-

ального штибу 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 багатокомпонентний 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.

В українській гуманітаристиці бракує комплексних досліджень, які б проаналізували вибудовані Лятошинським крос-культурні вектори повоєнного часу. Вивчення особистості українського митця і просвітника у такому ключі актуалізує комплекс істотних для культурологічної та мистецтвознавчої думки проблем, пе-

редусім питання, пов'язані із становленням Лятошинського в поліетнічному культурному середовищі і виявленням під цим кутом зору комунікативних (автокомунікативних) механізмів і функцій його творчої та соціокультурної (просвітницької) діяльності. Базований на міждисциплінарному характері досліджуваних взаємодій, такий погляд вимагає поєднати різні підходи. Синтез розмаїтих методологій є важливою передумовою, аби простежити залежність крос-культурних діалогів від художньо-естетичної системи митця і, навпаки, вплив міжкультурних діалогів на художню творчість його та його послідовників. А відтак окреслити спільні крос-культурні механізми, що формували загальний вектор художніх новацій у XX столітті.

Актуальність комплексного дослідження комунікативних ролей митця у процесі взаємодії культур зумовлено передовсім процесами повоєнної глобалізації, що спричинили появу нових форм міжкультурної взаємодії. Виклики, що постали по Другій світовій війні перед українською гуманітарною і, вужче, мистецькою спільнотою, вимагають комплексного аналізу творчої і просвітницької місії творця як цілісного соціокультурного явища. Повоєнний час неначе потребував митця, здатного своєю творчістю і працею у площині міжкультурних комунікацій подолати міжетнічні суперечності і міжкультурні бар'єри, сформовані на ґрунті польсько-українських конфліктів першої половини XX століття. Із цим надскладним завданням міг впоратися хіба що Борис Лятошинський, пізня творчість якого увібрала широкий спектр інтонаційних архетипів різних слов'янських коренів.

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. Відпо-

відно, 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, виконувані 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), 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.

Всім визначеним метою дискурсивним питанням властива двополюсність. Найважливішими є ті з них, що зачіпають творчу природу художньо-естетичного універсуму Лятошинського. Передовсім відзначимо такі:

- розгляд особливостей формування художнього світу Бориса Лятошинського в контексті європейської культури ХХ століття;
- окреслення Лятошинського як культурного діяча через його діалоги у полі світоглядних взаємодій з українською культурою;
- культурологічний аналіз процесів творчого освоєння митцем російської і західних культур;
- реконструкція професійної та культурницької діяльності митця 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.

З іншого боку, у контекстуальних міркуваннях про українсько-польські крос-культурні взаємини вкрай важливо тримати у полі зору низку об'єктивних параметрів соціокультурного середовища. З-поміж них слід звернути увагу на:

- виявлення ролі і значення культуротворчих комунікаційних процесів у розвитку музичної сфери культури;

- узагальнення й уточнення особливостей соціально-культурних середовищ України (Української РСР), художньої культури і комунікаційних процесів (зовнішніх і внутрішніх) у мистецтві, зокрема у музиці;

- аналіз системи соціально-культурної комунікації в музичній культурі України 1950–1960-х та її проєкцій на тогочасну міждержавну комунікацію у сфері культури.

Особово зорієнтована джерельна база дослідження — це архівні матеріали Лятошинського (найчастіше листи) та комплекс виявлених нами джерел про нього, про події за його участі або з рефлексіями третіх осіб, де Лятошинський згадується. У такій культурно-історичній реконструкції кожен текст як акт культури має знакову цінність, є взаємозалежним із часом і логікою культурно-подієвого наративу. Поява в дослідницькому полі нових джерел і ревізія раніше відомих з точки зору задекларованої проблематики дають можливість знайти дослідницький ключ до «дешифрування і структурування для метатекстових утворень» [301]. Увесь пов'язаний з творчістю митця джерельний агрегат усвідомлюємо як матеріал для того, щоб здійснити «активне конструювання нашого розуміння процесів розвитку культури» [149, с. 5], у яке залучено багатовекторні підходи та різні методи дослідження на

стику мистецтвознавства, культурології, історичних дисциплін, літературознавства, просопографії, джерелознавства тощо.

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, уможливорює на новому рівні систематизацію 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.

Левову частку особових джерел складають епістоли. Незважаючи на «погіршеність» висловлених в них емоційних рефлексій, вони створюють різноманітні дослідницькі вектори, які допомагають зрозуміти своєрідність долі майстра в контексті його епохи, культурного середовища і найближчого оточення. Саме вони, поєднуючи в собі сутнісні риси монологічного і діалогічного мовлення, повсякчас натискали на «спусковий механізм» комунікаційного діалогу.

Комунікативна багаточаровість 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 на-

становами (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 крос-культурних 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 долала межі цих сфер, а разом і об'єктивну ізолюваність української культури повоєнного часу, стимулювала міжкультурну співтворчість, формувала нові та переформатовувала старі практики у цьому річищі.

Запорукою новизни пропонованої праці 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 європейський культурний 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.

У цьому наративі важливими є дискурсивні питання, що репрезентують митця як культуротворчу одиницю у процесі взаємо-

дії культур. Пропонований аналіз комунікативних механізмів на прикладі постаті Лятошинського та ініційованої ним взаємодії у площині слов'янських культур доводить, наскільки важливими є дослідження крос-культурних процесів в українській культурі, увага до яких прояснює вектори культурної історії України ХХ століття.

Наостанок хочу згадати незабутню Ію Царевич, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, багатолітню хранительку Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського, знакову постать в українському фортепіанному виконавстві другої половини ХХ століття. Її мудре слово, виважений і досконалий творчий коментар у площині виконавської інтерпретації камерної музики Лятошинського під час навчання в її консерваторському класі спонукав мене до осмислення художніх та соціокультурних ролей уславленого українського митця. Те, що розпочалося двадцять років тому із структурної аналітики камерних полотен Лятошинського, зрештою переросло у спробу зрозуміти світоглядні порухи композитора і його генеральну роль у формуванні ментального образу української культури.

I

КУЛЬТУРА ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ МЕХАНІЗМ: КАНОН, ІДЕЇ, КОНЦЕПЦІЇ

КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА КУЛЬТУРИ

«ТЕКСТ КУЛЬТУРИ» ЯК ПРОСТІР КОМУНІКАЦІЇ

МИТЕЦЬ І КУЛЬТУРА.
КРИТИЧНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ДИСКУРС

КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА КУЛЬТУРИ

Однією з важливих функцій культури, котру ми інтерпретуємо як спосіб і форму буття особистості і соціуму у часопросторі, є її комунікативна функція. Цей механізм культури знаходиться нині в полі не лише багатоконтекстових гносеологічних моделей (реального емпіричного пізнання), а й теоретичного усвідомлення. Саме поняття комунікації в міру його багатоплощинних проявів у різних гуманітарних річищах інтерпретується дещо по-різному. Причина криється у наукових напрямках, часі (соціальний та культурно-історичний), формах діалогу тощо. Проте викликає зацікавленість саме аксіологічний сенс комунікації, спрямований на пізнання цінностей буття, а відповідно до його соціокультурних закономірностей — позиціонування творчої особистості у культуротворчому процесі з виокремленням тих чи інших комунікаційних форм, що дає можливість простежити й зануритися у мотиваційний контекст становлення й розвитку культури, у центрі котрого постає художній твір і його автор як своєрідний топос культури, що формує її знаково-символічний контекст.

Завдяки цьому інтерпретатор отримує можливість через творчість митця та його соціокультурні ролі дослідити взаємозалежність комунікаційних процесів від тієї чи іншої системи цінностей і ціннісних орієнтацій культури у її процесі становлення й розвитку, а як максимум — на основі комунікаційних полів творчості, що функціонують як діалогічна, полілогічна та монологічна моделі дискурсивних практик, простежити роль творчої особистості, кот-

ра і формує ці значеннєві поля культури з відповідними «передбаченнями» на майбуття через комунікативний процес новаційних трансформацій у процесі культуротворення. Авторський задум вступає у діалогічні відносини з реципієнтами, проте суб'єктом знакової діяльності є сам митець, котрий і формує культурні мультимодальні тренди пізнання, розуміння і комунікації — від кроскультурних процесів соціокультурних просторів до авторської виражальної доктрини безпосередньо у площині художньої творчості, що можна відобразити через «зв'язок між індивідами у їх творчості» [367, с. 268].

Культура та соціум співіснують у якісно та кількісно функційних полях, де на поверхні лежать найбільш важливі з них — інформаційні, управлінські і комунікаційні. Як функціонально-ієрархічні ці компоненти у процесі культуротворення певним чином впливають на перетворювально-практичну, іншими словами, художню та просвітницьку діяльність творчої особистості. У свою чергу гуманітаристика зворотно впливає на ключові функції та прояви культури, сприяючи їх вдосконаленню й урізноманітненню, своєрідно програмує хід культурно-історичного розвитку у річищі причинно-наслідкових взаємодій. Комунікаційну зумовленість культуротворення можна окреслити так: соціальні простори складають підставу для діяльності, культура — її обґрунтування, а сама комунікація із притаманними їй формами й методами неминує «озвучує», динамізує процеси культурно-історичного штибу. Роль соціуму — у створенні як меж, так і потенціалу відповідного комунікаційного поля, завдяки чому культура і соціум не співвідносяться як частина і ціле, а співіснують у взаємопроникненні.

На озвучених вище принципах будуються сучасні теорії, площинами розгляду яких часто є зміст і комунікаційні формули, що впливають на процес становлення соціуму та його соціокультурних трендів. А. Соколов у своїх дослідженнях інтерпретує соціальну комунікацію як «рух сенсів у соціальному просторі й часі» [403]. Під сенсами він розуміє знання, уміння, емоції, стимули та їх

похідні — переконання, ідеали, вірування, ціннісні орієнтації. Зміст сенсів він передусім простежує через знакові форми за допомогою різних мовних форм (природні і штучні мови, мови жестів, символів, мови мистецтв). У комунікаційній площині соціокультурний простір розглядається як результат багатоплощинної взаємодії діючих індивідів, що спричинює трансформації компонентів соціального механізму. Як зазначає Е. К. Черрі, у цій площині комунікація «є суспільною справою. Людство впровадило безліч найрізноманітніших комунікативних систем, які уможливили їх суспільне буття. Найзначнішими з цих комунікативних систем є людська мова і мовлення» [443, с. 14], що забезпечили процес розуміння та свідомо-підсвідомо створили умови до об'єднання у спільноти. Більше того, функції культури часто реалізується через комунікативні процеси, «людей у стані (процесі) комунікації» (Е. К. Черрі). Ці групи, гурти, спільноти, ширше — саме суспільство та культуру правомірно ідентифікувати (вивчати, досліджувати) через мовлення, мову, письмову мову, що є, на думку вченого, домінуючими комунікативними елементами. У цьому ключі М. Каган так «наснажує» поняття комунікації: «(взаємо)зв'язок, спільне(спілкування), (спів)участь, (взаємо)дію. Комунікація виникає там, де є інший [індивід. — І. С.]» [121, с. 143]. Схожої думки дотримується К. Ясперс, для якого комунікація — це щось на кшталт «життя, співіснування з іншими індивідами, що реально реалізовується різноманітними способами» [494, с. 640]. На думку І. Манкевич, комунікаційна діяльність реалізується через форми спілкування на рівноправних умовах (приклад, партнерський діалог), в управлінському полі (цілеспрямована дія комуніканта на реципієнта) та у площині наслідування (своєрідна адаптація поведінкових форм, певних стилів спілкування тощо). У свою чергу ці особливості реалізується через комунікаційні цикли як певний діалог сенсів між суб'єктами та об'єктами площинами буття — соціальним простором і суб'єктом соціальної комунікації, де «рух сенсів з соціального простору у психічний простір суб'єкта соціальної комунікації

унормовує сприйняття, пізнання, оцінка, інтерпретація культурних сенсів споживачами культури; рух сенсів із психічного простору суб'єкта соціальної комунікації в соціальний простір соціалізує сенси, сприяє оновленню культурних зразків, детермінує формування нового світогляду, культурного середовища» [327].

Рух сенсів у часопросторі дозволяє виявляти і пізнавати різні пласти буття культури і її конкретних явищ як соціально-комунікативних систем. Під сенсами маємо на увазі «знання, емоції, уміння, стимули та їх похідні — переконання, ідеали, вірування, ціннісні орієнтації» [326]. Відповідно пластам культури або етапам її розвитку відповідає певний рівень комунікативної системності, засобів і методів, що використовуються суб'єктом культури у процесі культуротворення як діяльності, спрямованої на її становлення й розвиток. У свою чергу кожен пласт базується на характерних критично-комунікативних модусах, спрямованих у соціальні поля буття, котрі, по суті, віддзеркалюють зміни у культурних запитах та стають черговими опорними та незворотними точками становлення культури.

Якщо зважати, що спілкування є універсальною умовою суб'єктно-суб'єктних взаємодій, то звідси випливає, що «особистість завжди випробовує необхідність <...> в іншій людині як співучасникові свого буття» [122, с. 147]. Побудований як своєрідна «зустріч двох сповідей», цей процес породжує спільність партнерів, характерну для новітнього часу. Опукло реалізуючись у лоні духовного спілкування як одна із домінант культури, він демонструє «напрацювання умов дружніх відносин через спілкування, <...> внутрішній діалог різних іпостасей особистісного “Я”, <...> діалогічний контакт культур» [167, арк. 27]. Прикладом таких процесів стала культурна місія (інтервенція) Бориса Лятошинського по відношенню до прабатьківської (польської) культури у другій половині 1950–1960-х рр., мета якої була спрямована на досягнення й усвідомлення спільності культуротворчих процесів в українській та

польській культурах. На початках цю діяльність можна було ідентифікувати як реанімацію втраченого через руйнівні форми вульгарної соціології, а далі — завдяки комунікативним формам культурних дифузій утворились площини, що уможливили вписування української музичної культури у загальний європейський дискурс. Ця подвижницька діяльність Б. Лятошинського як композитора і суспільного діяча стала основою для виникнення унікального суб'єктно спрямованого і значимого для розвитку культури компонента культуротворчості, котрий існує «у просторі між унікальністю творчої особистості і механізмами соціальних комунікацій (соціального визнання), флюктує між «створенням невідомим чином того, чого немає» і «пізнанням того, що є і як воно є». У кожному результаті творчості можна виявити акт комунікації (у будь-якому відкритому або згорнутому вигляді), бо справжня комунікація немислима без творчості сенсів.

Окрім усього, увага до комунікативного контексту дозволяє доповнити дескриптивне міждисциплінарне поле творчості його екзистенціальною характеристикою як драматичної єдності стабільної і динамічної, дисципліни і свободи» [130, с. 23]. На прикладі діяльності Лятошинського у площині українсько-польських взаємодій комунікаційні форми індивідуальних креативних дій митця перетворюють особово-унікальне (творчість композитора) в культурно-значуще (нові стратегії розвитку української культури). У результаті такої діяльності значно модифікувалися технологічно-комунікаційні механізми музичної творчості: завдяки цьому «змінюється не тільки інтенсивність, а й характер індивідуально-соціальної взаємодії, що має вплив як на креативність, так і на творчість, тобто як на суб'єктно-особові, так і на соціокультурні моменти у творчості: на виникнення і розвиток нової ідеї, на її соціальне сприйняття, на суспільні уявлення про творчість» [97, с. 161].

Діалоги, ініційовані Лятошинським у міжкультурній площині, передовсім є актами комунікації, що передають саму інформа-

цію від одного до іншого учасника. Проте як дискурсивні практики, вони визначають поведінкові стратегії сприйняття-неприйняття тих чи інших культурних трендів. При такому широкому розумінні процесу комунікації, що відображує способи соціокультурних зв'язків і взаємозв'язків між людьми, комунікація реалізує не лише безпосереднє інформаційне спілкування, а є глибшим і об'єктивним, на що вказує А. Леонтьєв, зазначаючи, що «люди не просто «обмінюються» значеннями, а й прагнуть при цьому виробити загальний сенс» [165, с. 291]. На поліплощинності значень процесу передавання і декодування інфоормаційних пластів наголошує також Г. Андреева: «суть комунікативного процесу — не в простому взаємному інформуванні, а у спільному осягненні предмета. Тому в кожному комунікативному процесі реально взаємодіють діяльність, спілкування і пізнання» [5]. Сама ж якість комунікативного процесу залежить передовсім від схожих логічних систем декодування у двох сторін цього процесу.

Типологічна спрямованість процесу культротворення визначається як аксіальними, коли інформаційні дифузії відбуваються у камерному полі між двома учасниками, так і ретіальними комунікативними процесами з притаманною їм полілогічною спрямованістю сигналу для безлічі вірогідних адресатів. Характеризуючи комунікативні наративи, ініційовані Борисом Лятошинським у полі польської культури повоєнного часу, зазначимо, що їх розвиток нагадує своєрідний рух від аксіальних форм співпраці на початку у 1950-х (Г. Бацевич, Є. Млоджієвський, О. Страшинський) до ретіальних процесів 1960-х, базованих на масштабних комунікативних форматах, коли до співпраці залучалися з польського боку цілі культурні інститути. Завдяки цьому відбулося «не лише передавання інформації, а й формувалася спільна соціальна/соціокультурна орієнтація учасників комунікативного процесу» [437, с. 24]. У цьому контексті апелюючи до творчості Лятошинського як метатексту української музичної культури, зазначимо, що потрапляння її до ретіальних соціально-комунікативних взаємодій дає

можливість простежити поширення і сприйняття культурних цінностей у польському культурному середовищі, на суб'єктному ж рівні — можливість виявлення феномену впливу особистості українського митця, продукованих ним культурних трендів часу на мистецькі середовища, стратифіковані як за творчими, так і соціальними інтересами.

Окремий погляд на автокомунікаційні ролі особистості, комунікативну спрямованість соціокультурного простору пропонує Ю. Лотман, зазначаючи, що таким процесам притаманна діалогічна природа і механізм цього діалогу, на думку вченого, відображує певний спосіб існування особистості, де «культура <...> і площини існування особистості, з іншого, знаходяться у постійних контактах з поза нею розташованим світом і випробовує його дію. Ця дія визначає динаміку і темпи змін у бутті» [299, с. 54]. Вчений означає ще поняття внутрішнього діалогу особистості через процес автокомунікації як прояв діалогічної природи Я–Я та Я–Він. Так само, коли йдеться про взаємодію між різними культурами, де «сама культура може розглядатися як сума повідомлень, якими обмінюються різні адресанти (кожен з них для адресата — “інший”, “він”), і як одне повідомлення, що відправляється колективному “я” людства — самому собі. З цієї точки зору культура людства — колосальний приклад автокомунікації» [298, с. 42]. Така властивість комунікації притаманна не лише художнім текстам, а й є характерною рисою самої культури, якщо інтерпретувати її як єдине повідомлення. Вчений також зазначає, що комунікативно-інформаційному процесу європейських соціумів новітнього часу, особливо починаючи з середини XX століття, притаманні процеси автокомунікації. Орієнтована на формат повідомлення, така комунікація уможливорює більш рухливий і динамічний характер просування культурних трендів із безмежним збільшенням кількості і вдосконаленням якості текстів як тенденції до швидкого поширення знань та уявлень.

Комплексне окреслення генеральних ролей Бориса Лятошинського як культурного діяча епохи ґрунтується на зверненні до його екзистенції буття як двох полюсів — це мікродіалог як внутрішній світ, реалізований через символи внутрішньої мови, їх організацію у значеннєву картину через автокомунікаційні діалоги зі своїм задумом, що визначає життєтворчість особистості, та сам діалог культур як об'єктивне поле просвітницького та творчого характеру. Побіжно екстраполюючи ці ідеї у комунікаційне поле українсько-польських культурних стратегій ХХ століття, додамо, що часто такий діалог здійснюється не лише у свідомості й часі, а й подібно до нашого предметного контексту дослідження — в онтологічному й географічному просторах культури. З одного боку, це були акти автокомунікації на кшталт внутрішнього діалогу з авангардом, проте з іншого — соціокультурна комунікація повоєнного українсько-польського діалогу забезпечила формування нових орієнтирів і форм культуротворчості у стратегіях вітчизняної культури. Яскравим прикладом стало музичне шістдесятництво, духовним натхненником якого був Борис Лятошинський. Такі комунікаційні дифузії М. Бахтін вважає необхідною умовою існування й розвитку культури, підкреслюючи, що саме в діалозі та через діалог культури виражають свій потенціал: «Культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше <...> Один сенс розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим сенсом: між ними започатковується своєрідний діалог, котрий додає замкненість і односторонність цих сенсів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на ці наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи нові свої прояви та смислові глибини. За такого діалогічного перехрестя двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, проте вони взаємно збагачуються» [16, с. 354]. Щодо природи питання, чому культури діалогічно існують одна з одною, К. Ясперс

зазначає, що «проблема взаєморозуміння, відкритості, діалогу різних культур, народів і релігій <...> життєва необхідність. Жодна культура не існує ізольовано. У процесі своєї життєдіяльності вона постійно звертається або до свого минулого, або до досвіду інших культур <...> Культури вступають у контакт з різними цілями — утилітарними (культура розглядається як “матеріал”), пізнавальними (культура постає як предмет вивчення)» [121, с. 213].

Цей процес розуміння іншої культури простежується через спектр особистісних динамічних сенсів творчості; «застигаючи» у формах і жанрах того чи іншого виду мистецтва, вони утворюють предметний простір і матеріал культури. Розкриття їх глибинних сенсів залежить від уміння дослідника включатися в особистісні інтертекстуальні поля значень особистості у лоні творчості та соціокультурних проявів, залучаючи різноплощинні інструменти декодування тексту, сформовані у процесах мислення митця, стилях мистецтва та культурних традиціях, сукупності нормативно-ціннісних настанов, через форми та знаки тексту, комунікативно-інформаційні меседжі, коли представники однієї культури втілюють свою духовну єдність, передаючи представникам іншої культури (умовно) технологічні прийоми творчості, рефлексію по відношенню до процесу творення у площині розуміння творчого єства кожного з учасників комунікації. При цьому дослідницька увага зосереджена на системі домінуючих ціннісних, етичних установок, традицій, звичаїв, характерних для тієї чи іншої культури у комунікаційній взаємодії. Саме ж декодування відбувається шляхом семіотичного аналізу нових перспектив і умов розвитку, отриманих від самого процесу. У такому розумінні комунікація тотожна структурі самої культури, її внутрішньому просторові, адже «поставивши чужій культурі нові запитання, котрих вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на них; і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові <...> смислові глибини» [16, с. 335].

Активність та тривалість українсько-польського крос-культурного діалогу на прикладі культурних інтервенцій Бориса Лятошинського визначається його діалогічними характеристиками, котрим притаманний складний і нерівномірний характер, як певне «взаєморозуміння учасників діалогічного поля і водночас збереження своєї думки, своєї у діалозі (як злиття з ним) і збереження дистанції (свого місця)» [16, с. 430]. У цьому контексті багато що залежить від новаційних тенденцій та трендів, зацікавленості творчих осіб, можливості задоволення їх запитів. У полях міжкультурної взаємодії діалогічність простежується через форми стосунків, взаємозапитів із середовищем (природа), соціумом і свідомістю (внутрішній світ особистості) та стає певним індикатором відкритості суспільства: «Культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше <...> Одне значення розкриває свою глибину на перехресті з іншим, чужим значенням <...> між ними починається діалог, котрий долає замкненість і односторонність цих явищ, цих культур <...> за такої діалогічної зустрічі культур явища не зливаються і не змішуються, а лише взаємозбагачуються» [16, с. 354]. Інакше кажучи, комунікація як один із видів соціокультурної динаміки сприяє оновленню культури шляхом взаємообміну і трансформації із системами й формами іншої, визначає вектор утворення нових цінностей у культурі і реанімування, перепрочитання старих.

З точки зору міжкультурних дифузій важливим є сам контекст комунікації спілкування, врахування конкретних моделей і засобів спілкування, котрі використовуються у цьому процесі. Контекстуальні підстави міжкультурного діалогу можуть бути службовими, реалізованими від спільнот (умовно безособовими), коли спілкування лише сприяє ефективності та динаміці культурообмінів, проте їх стратегічний офіціоз часто нівелює глибоке занурення у здійснюваний процес. Тут спілкування є метою здійснюваної діяльності, а тому результати не є надто вагомими. Навпаки, канали практичного спілкування, реалізовані від особистості, їх

символічний контекст (духовне спілкування) і практично-символічні компоненти (гра, художнє спілкування) реалізують максимум природних знаків і мінімум умовних. У цьому контексті значущими для усвідомлення українсько-польських культурних дифузій повоєнного часу є особистісне спілкування як форма комунікації Б. Лятошинського, котрий завдяки особистісним контактам з польськими діячами адаптував нові мистецькі форми на ґрунті української тогочасної музичної культури. Варто додати, що з огляду на українську культуру XX століття її культуротворчі дискурси встановлювалися як за креативними, так і за традиційними сценаріями: у перших напрацьовувався такий функціональний або адаптивний тип комунікації, який швидко пристосовується до новацій часу¹. Синкретизм традиційного вияву культури «не дозволяє провести чітких меж між контекстами і каналами спілкування, тому навіть їх недиференційовані форми представляють комунікативне поле культури» [146, арк. 54].

Креативність комунікаційних каналів української культури на музичному ґрунті сповна простежується на прикладі життєтворчості Бориса Лятошинського та інших її представників. У цьому контексті сама креативність постає як спосіб виживання, несамознищення у лещатах вульгарної соціології. З іншого боку, у креативних культурах «функціональне спілкування трансформується в ролеве, його учасники більше вже не існують у канонах усталених соціальних взаємодій, навпаки, вони грають роль, надівають маски, які можна поміняти або зняти. Зрозуміло, що більшість форм спілкування і тут примушує надівати тільки одну маску, проте особистість вже не обмежена лише однією формою спілкування <...> що уможливорює вступати в різноманітні контакти з іншими.

¹ У функціональному спілкуванні знівельована дистанція між індивідуальністю учасників спілкування і соціальною традицією, котрій вони належать. У цьому комунікативному вияві, що співпадає з основними (буттєвими і комунікаційними) характеристиками учасників спілкування, переважають робочі контексти і символічні канали.

Коди ролевого спілкування можуть бути як жорсткими, так і гнучкими, вони можуть поєднуватися у рамках одного каналу. Контекст спілкування може співпадати, проте може й відрізнятися і навіть протистояти характеристикам його учасників <...> Креативні культури виробляють рівність і таких форм комунікації, як спілкування з реальним партнером, так і спілкування з квазісуб'єктом і суб'єктивованим об'єктом <...> рівність утверджується і в поширенні простих та полімодальних і одномодальних контекстів і каналів спілкування; асиметрія учасників в рівній мірі доповнюється симетрією комунікаційних каналів» [94].

Як сукупність цих прийомів трансляції духовно-культурних цінностей комунікація виникає з появою останніх і супроводжує актора упродовж усієї її особистісної історії. У цьому контексті важливим для розуміння ролі Бориса Лятошинського у становленні українсько-польських культурних взаємодій є усвідомлення ролі моделей соціальної комунікації в культурі, котра реалізується у вузькому контексті як міжособове, безпосереднє спілкування творчих особистостей у площині політичних, культурно-політичних, соціальних, соціально-культурних умов, а в більш широкому — як масове (опосередковане) спілкування через творчі проекти (серії концертів, створення й подальше виконання масштабних композицій на польську тематику тощо), що сприяло інтерактивним очікуванням з польського боку та загалом популяризації української музичної культури на європейських теренах. Цей своєрідний обмін культурними меседжами відображає комунікативність культуротворення¹, його ємність та наснаженість простежу-

¹ З приводу відмінностей у трактуванні понять комунікаційний та комунікативний О. Самойленко зазначає, що «комунікаційний — це характеристика форми (в якому вигляді відбувається комунікація ...), а комунікативний — це характеристика змісту (якою є сутність спілкування, зміст повідомлення ...). Такий підхід до трактування різних процесів суспільних (соціальних) комунікацій дозволяє досліджувати ці процеси більш детально, ретельно, дивитися на них з різних кутів зору та робити більш обґрунтовані висновки щодо їх ефективності» [394, с. 357].

ємо через мову культури як складний, багатошаблевий феномен, що регламентує фундаментальні процеси історичної самосвідомості і самовираження культури, її сенсів і цінностей. Саме комунікаційні процеси забезпечують балансування мови культури між постійним оновленням її значень і означень, мобільністю, з одного боку, та високоорганізованою знаковою системою зберігання і передачі інформації, з іншого. Її безпосередня пов'язаність із осмисленням концептуальної картини світу відкриває широкі можливості для декодування знакових для того чи іншого історичного часу процесів культуротворення як мистецьких практик, ролі митця як основного актора в утвердженні тих чи інших визначальних лексем комунікаційних полів.

Розглядаючи соціокультурний простір українсько-польських взаємодій як перехрестя варіативних комунікаційних дискурсів, зазначимо, що у цьому полі простежуються різні моделі комунікацій, котрі тим чи іншим чином декодують різні сегменти культуротворчого процесу відповідно до дослідницького інтересу спрямованого або на *communis*, *communis* (роблю спільним, повідомляю, поєдную), або на відверто інформаційний контекст кодової моделі комунікації, що є прикладом теоретичного підходу та пріоритету інформації кібернетичної схеми К. Шеннона та В. Уїверса [504]. Проте такий підхід часто не здатен адекватно описати реальні процеси комунікації. Наше розуміння крос-культурності як комунікативних актів базується не лише на декодуванні процесу, яке у кодовій моделі завершується на етапі, коли сигнал/повідомлення трансформується в мовний образ, хоча інтерпретація комунікативного повідомлення на цьому не закінчується. Інша модель семантико-прагматичного характеру, так звана інференційна, значно розширює кордони інтерпретацій комунікативного процесу через підхід виводимості значень: комунікативний акт спрямований на певну реакцію у спільноті; у ньому «вгадується» автор, а тому спільнота розпізнає його наміри; саме ж декодування наміру формує відповідну реакцію спільноти [414, с. 136–137]. Прикладом

такої комунікативної зумовленості є музична інтерпретація, в рамках якої ініціює комунікацію не спроба виконавця музичного полотна передати музично-мовну інформацію, а бажання зробити свої інтенції зрозумілими слухачам. Загалом і кодовий, і інтерференційний підходи базуються на взаємодоповнювальних процесах кодування/декодування та інтерференції, тому вичленені окремо, вони, по суті, не пояснюють багатшаровості змістів соціокультурних трансформацій в акті комунікації. Тож вихід інтерсуб'єктивності за межі мовно-інформаційних актів, актуалізація ситуативних зв'язків, котрі не позначені алгоритмічною природою мовного коду, проте здатні виражати сенси мови культури, характеризує інтеракціоністську модель¹, що базується на осмисленні й аналізі соціальних (соціально-культурних) взаємодій переважно у їх символічному значенні. Досліджуючи поле комунікації культуротворчих процесів під кутом зору інтеракціоністської моделі, важливим є врахування ролі соціальної взаємодії, аналіз якої базується на усвідомленні соціалізованої поведінки творчої особистості, тих особливостей, які впливають і регулюють процес її соціокультурної інтеракції як багатокомпонентного поля інтерпретаційних інваріантів її рольової поведінки в умовностях референтної групи.

Багатоаспектова природа комунікативних процесів втілюється через розмаїття форм і методів культуротворчої діяльності, які, по суті, зумовлюють етапні видозміни соціуму. Тут взаємодія особистісного і соціального факторів формує поле творчості, причому, «через діалог аргументуючих сторін відбувається не тільки ціннісний нейтральний аналіз ситуації, а й сама ситуація поєднується з комунікативними діями, що висувають моральні вимоги до

¹ Під інтеракцією слід розуміти соціальну взаємодію у процесі спілкування, у групі, в суспільстві. В основу цього підходу покладено переконання, що особистість і соціальний порядок є продуктами комунікації. У 1920-х роках Дж. Г. Мід, Ч. Г. Кулі, а пізніше Г. Блумер, усі представники Чиказької соціологічної школи розглядали поведінку як результат взаємних поступок індивідів, залежних один від одного і пристосованих один до одного, а також уявлення, що особистість формується у процесі повсякденної взаємодії з навколишнім світом інших індивідів.

всіх членів комунікативного суспільства» [8, с. 303]. Основу цього процесу складають знаки і цілі знакові системи творчості, де «комунікаційний акт припускає, по-перше, існування відправника повідомлення, котрий вибирає з певного набору (переліку) певну кількість знаків і розташовує їх за усталеними формами; по-друге, канал, який передає повідомлення у просторі й часі, має одержувача, котрий, розкодувавши прийняті знаки, їх закономірності і значення, вводить їх до своєї пам'яті, де вони і зберігаються» [333, с. 127]. Додамо, що ефективність культуротворчої комунікації визначається наявністю певної «знакової» схожості в учасників комунікаційного акту системи понять і категорій, що використовуються ними для аналітики мистецьких, культурних, соціально-культурних і соціально-політичних явищ, понять, проявів.

Комунікація у сфері культури має на меті спільну практичну дію та її наслідки, що передусім стосується міжкультурних процесів взаємообміну. Аплікуючи ідеї семіотики й естетики на монологічні та діалогічні форми комунікації та їх зіставлення у процесі вивчення культуротворчих процесів, зазначимо, що часто оптимальним видом інформаційного зв'язку є саме комунікація як монологічний прояв, в основу якої покладено передавання певного повідомлення, розрахованого на його адекватне розуміння комунікативним реципієнтом. Скажімо, Б. Лятошинський задля створення точок культуротворчих дифузій звертається до іншого суб'єкта, за параметрами подібного до нього (самостійність та соціальна активність, свобода творчого висловлення тощо зберігається), розраховуючи на його співтворчість при виробленні загальної програми дій або концепції творчої співпраці. Цей, за суттю, антропологічний процес реалізується через певні співвідношення, такі як «Я — Ти», де «Ти» — певною мірою трансформоване у процесі комунікативного діалогу «Я», на відміну від умовно особистісних формул «Я — він (вона, воно)» з їх безособовими проявами у комунікаційному процесі. Власне, через такого роду дифузії відбувалося формування патерну Лятошинський і польська культура. Ми-

тець намагався мовою особистісної дипломатії налагодити теплий, довірливий тон комунікації з польськими колегами, творчий продукт котрих співзвучний зі стильовими координатами досягнення мистецтва українським композитором.

Характеризуючи, так би мовити, онтологічний наратив комунікаційних процесів у сфері культури, відштовхуємося від формули, що культура, як і свобода, ідентифікується як усвідомлена необхідність для становлення особистості, що вилилося у ті чи інші форми культурної комунікації. Як свідчення нами, на основі ефективних моделей свого розвитку, у процесі еволюції було вироблено т. зв. позагенетичний досвід світосприйняття, де своєрідним комунікативним механізмом стало естетичне перетворення навколишньої реальності у спільній діяльності, іншими словами, процес культуротворення. Його суть на вищому етапі розвитку простежується через створення «соціальних спільнот, різноманітних об'єднань, спілок, організацій, діяльність яких забезпечується не успадкованими кожним індивідом природженими інстинктами, а сформованими у лоні культуротворчих процесів уявлень, переконань, знань, умінь» [167, арк. 24]. Спрямовані на взаємопізнання форми й аспекти українсько-польської співпраці, ініційовані як Лятошинським, так і польською стороною у 1950–1960-х рр. на рівні офіційного дискурсу, могли реалізуватися виключно за підтримки державних соціально-політичних інститутів у межах тогочасних соціально-політичних умов, і не більше. Проте саме особистісний комунікативний інструмент, охарактеризований вище як «Я — Ти», сприяв трансформаційним процесам тогочасного мистецького буття. Найяскравішим прикладом таких видозмін стало народження руху музичного шістдесятництва, зрощеного у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського у класі композиції Бориса Лятошинського. Безумовно, на таких проявах виразно простежується сам феномен людської свідомості, пов'язаний із засвоєнням особистістю в процесі комунікації передового соціально-

культурного досвіду, і його перетворення у загальному розвитку національних осередків культури ХХ століття.

Таким чином, саме поняття комунікації досліджувалося у різних площинах. Проте для нас комунікація є механізмом, що уможливорює та регламентує існування й розвиток людських відносин, вміщуючи у собі «всі смислові символи, засіб їх передання у просторі і збереження в часі» [399, с. 381]. У цьому контексті розуміння культури відбувається через процеси комунікації, адже її становлення й розвиток безпосередньо залежать від залучення тих чи інших комунікаційних форм і площин. На особистісному рівні комунікативні процеси відіграють значну роль у процесі інкультурації, включення індивіда до культурного річища, яке базується на засвоєнні існуючих норм і патернів поведінки, звичок, іманентно властивих тій чи іншій культурі. М. Дж. Герсковиць, автор визначника інкультурації, виокремлює кілька його щаблів, де перший розпочинається ще від народження і є специфічним рівнем засвоєння норм, етикету, мови. При цьому індивід позбавлений права вибору й оцінки і не чинить опір при «входженні» до культури. Зростаючи, він наче приміряє на себе етнокультурний пласт інформації та досвіду. Наступний щабель пов'язаний зі свідомим дослідженням світу і часто позначений критичним ставленням до оцінкових норм і правил, прийнятих у соціумі. На рівні міжкультурного діалогу комунікаційний сегмент стає незмінним чинником розвитку усієї людської культури, завдяки чому «відбувається не тільки процес пізнання іншої культури, взаєморозуміння, існування суспільства, а й і його постійна актуалізація, оновлення, постійний розвиток завдяки безперервному збагаченню однієї культури іншою, що і становить основу людського буття» [399, с. 384].

У контексті дослідження важливим є врахування певних принципів міжкультурних дифузій. Базуючись на конструктивному розумінні культурних відмінностей кожного з учасників комунікації, можна дійти висновку, що така комунікація є невдалою,

коли «здійснюється напад на систему цінностей, прийнятих у культурі іншої людини <...> як наслідок маємо втрату контакту, виникнення бар'єрів у спілкуванні, закритість, самозахист і захист своєї самобутньої культури <...> призводить до загрози для подальшого продовження й розвитку міжкультурної комунікації, вони становлять колективну несвідому основу виникнення націоналізму, а також його проявів — фашизму, екстремізму й тероризму» [363, с. 103]. Сам процес міжкультурної комунікації орієнтований на майбутнє, проте з інтенцією у пласти культурно-історичного досвіду. Мета міжкультурної комунікації базується на пріоритеті «дотримання своїх інтересів у своїй культурі та пріоритеті дотримання інтересів партнера у його культурі» [363, с. 104].

На виключну роль особистості у процесах міжкультурної комунікації вказували багато дослідників, визначаючи її роль як певного соціального «інституту культури» [399]. Процеси міжкультурних дифузій у європейській спільноті загалом відображають «складну структуру соціального і культурного простору, втілену у символічних формах та образах, які здатні сприймати і розуміти суспільну й індивідуальну свідомість різних національних спільнот та етнічних груп» [399]. Такий процес передбачає появу певного культурно-історичного та соціально-культурного досвіду, котрий водночас є і змістом, і об'єктом взаємодії соціальних суб'єктів культуротворення.

Зважаючи на всі наші розмірковування, дискурсивне поле комунікації у міжкультурних дифузіїх українсько-польських соціокультурних полів повоєнного часу можна окреслити через щонайменше п'ять аспектів. Передовсім це інформаційна комунікація, яка реалізується через передання інформації між системами, які здатні її приймати, берегти та перетворювати. Цей комунікаційний механізм притаманний комунікаційній системі будь-якого часу, проте особливо активно така комунікація набирала оберти у повоєнний час відповідно до розвитку технологій, що позначилося як

на популяризації творчості, так і на самому процесові розвитку авангардних течій і напрямків, форм композиторського самовираження, появі нових провокаційних жанрів та синтезу мистецтв. Важливою також є і вже згадувана інтеракціоністська комунікація, котра реалізується через спілкування між суб'єктами комунікаційного дискурсу, в результаті чого виникає взаємозалежність їхніх дій. Дії кожного суб'єкта змінюються у відповідності зі сприйняттям і діями іншого. Патерном для комунікативної дії/протидії є соціокультурний та крос-культурний контекст. Управлінський дискурс, на відміну від комунікації спілкування з притаманним їй предметним полем суб'єкт-суб'єкт, реалізується через суб'єктно-об'єктні співвідношення — один з учасників дискурсу є предметом перетворення, пізнання, оцінки тощо; інший по відношенню до першого є об'єктом управління. Завдяки чому комунікація як форма внутрішньої організації і внутрішньої еволюції колективу, суспільства, соціокультурних груп реалізується через організаційний аспект. І, нарешті, засоби, способи і канали реалізації дискурсивного комунікаційного поля становлять технологічний аспект комунікації — записи та пов'язані з цим прямі ретрансляції на радіо і телебаченні, складноорганізована структура фестивально-гастрольної діяльності, а поряд з цим більш усталені та виважені в часі концертно-виконавська та епістолярна комунікації повоєнного часу.

«ТЕКСТ КУЛЬТУРИ» ЯК ПРОСТІР КОМУНІКАЦІЇ

КОМУНІКАТИВНІ МЕХАНІЗМИ ТЕКСТУ

У комунікаційних процесах кожний текст як компонент культуротворення, перебуваючи у взаємозалежності з часом та логікою розвитку культури, стає ключем до «дешифрування і структурування для метатекстових утворень» [301]. Увесь наратив, пов'язаний з творчістю, дає можливість усвідомити її як багатошарову комунікацію, що відображає сутність буття та реалізує не пасивне відтворення авторського себе, а «активне конструювання нашого розуміння процесів розвитку культури за змістом цих джерел» [149, с. 5]. Важливою складовою метатекстів культури (як текстів, що крокують поряд з текстом-домінантою) є їх відверто комунікаційна спрямованість з її інтегративною складовою, напямленою на конструювання/деконструювання у пізнанні явищ культури, де «вичленення різних модифікацій, фаз культури, культурних гнізд у рамках визначеної культури дозволяє організувати “усередині культурний” діалог. Цей діалог <...> відбувається в “пограничній зоні”. У його центрі — дефініції у представленні моделі світу і людини, системи цінностей, своєрідності художнього стилю» [380]. Вочевидь, цю стратегічну платформу можна збагачувати як у ширину, долучаючи відповідну конкретику історичного часопростору з його колоніальними і постколоніальними дискурсами, так в глибину, актуалізуючи проблеми автокомунікації світу митця — його героя у лоні художнього витвору через художньо-зображальні особливості структури. Іншими словами, стратегічна умова стосується не лише текстів історіографічного штибу, за своєю суттю комунікаційно конструктивних у лоні соціокультурних стра-

тегій, а й художніх текстів, про інтровертивну комунікаційну природу яких йшлося в попередньому підрозділі.

Важливою метою текстової комунікації є обмін інформацією, що уможливлює отримання нових даних про об'єкти, явища, стосунки та інші реальні події. У текстовому полі інформація — це значення, репрезентоване через конструкції та значеннєву (парадигмальну) систему тексту в процесі комунікації [159]. Комунікативна складова тексту базується на аналітиці різних його інформаційних компонентів, імпліцитних та експліцитних характеристиках, серед яких важливу роль відіграє стилістична і прагматична інформація, закодована в тексті. На думку Є. Кубрякової, яка широко трактує стилістичне розуміння інформаційного поля, воно поділяється ще на емоційне, оцінкове й образне [157], впливаючи на естетичну й емоційну сфери адресанта. Прагматична інформація поняття більш широка і «містить інформацію про т. зв. промовляючу особистість, її соціальний і професійний статус, рольові стосунки, індивідуально-психологічні характеристики тощо» [348, с. 13].

Схожим за підходом є розподілення інформаційних пластів тексту, через які унормовується комунікаційна складова тексту, на когнітивний і контекстуальний [157]. Відповідно до цього когнітивний пласт включає соціокультурний аспект — знання, переконання, думки, ідеї тощо. Контекстуальний відображає мовленнєві акти, ситуації спілкування. Особливого значення у цьому процесі набуває розмежування інформації на відому та нову. Когнітивну суть тексту простежуємо у тому, що будь-який текст/дискурс припускає розуміння й інтерпретацію, уможливлює когнітивний процес, спрямований на розкриття його семантичного змісту.

Ключове поняття дискурсу у контексті комунікативних студій і цього дослідження актуалізується у співвідношенні із суміжним — текстом (текстом культури), реалізованим у рамках комунікативної парадигми тексту на основі соціально-культурного контексту, котрим насичені саме мемуарні джерела, залучені до дослід-

ження. Тут дискурс відображає «комунікаційну складову інтерпретації загального пласта особових текстів, включених у дослідження <...> поява яких зумовлена <...> культурно-світоглядними установками авторів <...> відповідними дискурсивними комунікаційними практиками на рівні соціально-культурних груп та культурно-мистецьких середовищ» [120, с. 29]. Схожі ідеї пропонує автор теорії дискурсу М. Фуко, для якого дискурсом є специфічний за суттю комунікаційний спосіб висловлювання «в межах конкретної епісистеми — системи всіх відносин, що існують у дану епоху між різними галузями знань» [цит. за: 373, с. 633]. Такий підхід уможлиблює поєднання різних підходів у вивченні зрізів комунікаційного поля, породженого інформативністю і міжтекстовими, гіпертекстовими зв'язками текстів.

Проте важливим є усвідомлення комунікативної ролі і самого тексту в рамках теорії дискурсу, адже «лише у тексті розгортається цілісна, конкретизована комунікація, а саме спілкування набуває рис закінченого інформаційного акту» [144, с. 62]. Такий дискурс вбирає основні параметри процесу комунікації «того, хто говорить (суб'єкт мови, виробник, посилач тексту, адресант), слухає (адресат, одержувач мови, реципієнт), референт (фрагмент світу, речей, образів)» [348, с. 12]. Реалізована в тенетах тексту комунікація як спілкування між адресантом і адресатом відображає текстовий і позатекстовий рух, систему дій, спрямовану на процес створення текстів і його сприйняття, розуміння та інтерпретацію. На цих принципах реалізується суть тексту як основної одиниці комунікації. Такою є комунікативна модель комунікаційної дискурс-аналітики, котра дозволяє розглядати текст, як процес динамічної моделі двостороннього комунікативного акту. В. Карасик на підставі соціолінгвістичного критерію визначає параметризацію адресата як комунікацію через особово орієнтований (персональний) і статусно орієнтований (інституційний) типи дискурсивних практик [128].

Важливим для визначення комунікативного потенціалу тексту є залучення взаємопов'язаних ідей лінгвістики тексту і лінгвокультурології. Зазначимо, що ефективна комунікація відбувається на підставі глибоких фонових уявлень, сформованих соціокультурними чинниками, — це спосіб існування, менталітет, світогляд національного характеру, система духовних цінностей тощо. Проте важливими у цьому процесі є вужче сформовані позиції лінгвокультурології, що, з одного боку, формують тісний взаємозв'язок мови і культури, а, з іншого, — означають текст/дискурс як принциповий засіб вивчення культури, як своєрідне джерело культурних знань та інформації. Репрезентація комунікативної картини світу відбувається через лінгвокультуреми, «комплексну, міжрівневу одиницю, що являє собою діалектичну єдність лінгвістичного й екстралінгвістичного (позатекстового і позамовного) культуротворчих смислів» [61, с. 45]. Ці одиниці, функціонуючи в тексті, дають можливість скласти уявлення про комунікаційний процес вже у межах єдиного лінгвокультурологічного, ширше — соціокультурного поля, що формується масивом схожих текстів. Джерелом культурної інформації у лінгвокультуремі є специфічні для культури явища: реальні події та видатні особистості, котрі мали вплив на її становлення й розвиток, а також міфи, образи, ритуали, традиції тощо.

Окрему важливу комунікативну ланку серед джерел історіографічного штибу обіймають особові тексти мемуарного характеру (Г. Кабка [120]). Серед їхніх жанрових визначників — спогади, листи, щоденникові записи, інтерв'ю у вигляді спогадів тощо, котрі «відбулися чи мають відбутися і фіксують їх на документально-суб'єктивному рівні в усьому розмаїтті форм художньо-образних, художньо-документальних узагальнень з урахуванням досвіду і комунікаційних зв'язків» [120, с. 28]. Залучення текстів мемуарного характеру до вивчення особливостей соціально-комунікаційних взаємодій відбувається передовсім через дослідження багаторівневої синтагми автор — текст — читач — соціокультур-

ний простір, котра включає подієву (покрокову) комунікацію автора тексту, базовану на реципієнтних виявах (соціально-психологічний досвід, вплив середовища, естетико-художній наратив світоглядних орієнтирів тощо). Також важливими у річищі соціально-комунікаційних студій є мова мемуарного джерела, його інтонаційне насичення як віддзеркалення комунікаційної активності й комунікативної культури автора, її соціальний простір, час, прагматичні та емоційні аспекти сприйняття.

У полі дискурсивної онтології особистісно зорієнтованим текстам мемуарного характеру (а саме вони у рамках цього дослідження складатимуть уявлення про крос-культурні діалоги української та польської музичної культур повоєнного часу) як різновидам дискурсивної аналітики притаманні властивості, що відображають і комунікативну природу культурно-мистецьких середовищ, в яких їх було створено з метою відображення реальної художньої комунікації з урахуванням широкого соціокультурного контексту. Часто тематично і структурно відкриті (спонукають до комунікації), вони «піддаються інтерпретації на основі дискурсивної системи, яка реалізується в умовах комунікативного (актуалізує тип ситуації), лінгвосоціокультурного (включає типи ситуацій і ролі їх учасників) і конвенціонального (характеризується когнітивними, соціолінгвістичними і соціокультурними особливостями учасників комунікаційного процесу) контекстів» [137].

Комунікативна особливість дискурсу текстів мемуарного характеру «часто зав'язана на авторській самопрезентації і визначається як синкретична, інформаційно-оцінкова, репрезентативна особливість мемуарного жанру» [120, с. 31]. Підтвердження цього знаходимо в епістолярії Б. Лятошинського, для котрого листування з Р. Глієром упродовж п'ятдесяти років відігравало роль, поперше, активної соціально-культурної комунікації, а по-друге, часто мало ознаки автодіалогу, описів, що вербалізують авторський задум у своєрідному зверненні до внутрішнього «Я». У цьому контексті листи композитора — це просторовий, надзвичайно глибо-

кий, гранично особистісний текст-світ, і цей комунікативний діалог із собою, формований у тенетах авторської свідомості, допомагає розкрити іманентну суть творчості через емоційно-духовне начало епістоли: «У своїх листах митець [постає. — І. С.] чесним, чистим, трагічно стражденим, але волелюбним і нескореним <...> постає образ людини-філософа, мрійника, пізніше — реаліста, але завжди з активною принциповою позицією <...> відчував трагічність своєї долі, тяжко, але стійко у собі переживав скрутні ситуації, пов'язані з неприйняттям його творів» [151, с. 68].

Як уже наголошувалося, увага дослідника повинна бути прикута також до процесів побудови (народження) тексту та сприйняття (розуміння інтерпретації) з урахуванням чинника — адресанта і адресата. Мемуарні джерела як тексти особово-комунікаційної групи розглядаються через віддзеркалення особистісного фактору як сприйняття, передача та інтерпретація подій, що відбулися або відбудуться, з урахуванням спрямованості комунікативних зв'язків митця й комунікаційних умов того чи іншого культурно-соціального середовища й уможливають вивчення тексту з позицій стосунків між учасниками комунікації, відштовхуючись від теорії комунікативних постулатів і принципів. Комунікаційна складова тексту простежується через мовленнєвий фактор, пов'язаний з відповідними векторами ретроспективності, документальності, суб'єктивності.

Аналізуючи особистісні тексти мемуарного характеру в контексті суб'єктивного сприйняття минулого і викривлення в них культурно-історичної інформації, слід враховувати, що важливу роль у цих процесах відіграє пам'ять як одна із психічних функцій і видів розумової діяльності людини, покликана зберігати, накопичувати і відтворювати інформацію. Комунікативний механізм у цьому контексті дає можливість осмислити провідні ролі особистісних мемуарних джерел у створенні концепції індивідуалізації особистості. Суть цього явища полягає в тому, що за допомогою встановлення вторинних зв'язків між митцем і суспільством відбувається

усвідомлення зв'язку зі своїм соціокультурним середовищем — епохою, сучасниками, конкретною соціальною групою тощо і водночас із попередніми та прийдешніми поколіннями у мистецько-історичній ремінісценції.

Осмислення процесів комунікації у полі тексту відбувається передовсім за допомогою дискурсивних практик, де у центрі постає особистість-комунікатор, що виявляє щільні взаємозв'язки між лінгвістикою тексту, комунікативною та когнітивною складовою та засадничими ідеями лінгвокультурологічного поля. Також показово, що дискурсивна аналітика уможливляє розгляд тексту як основної одиниці комунікації, як своєрідного двостороннього комунікативного акту з урахуванням чинників адресанта і адресата та широкої соціокультурної складової.

Окреслення комунікаційних процесів з позицій когнітивної лінгвістики з притаманним їй дискурсивному полю співвідношенням мови і свідомості творця виявляє їх складну когнітивну структуру, в основі інтерпретації яких лежать когнітивні принципи розподілу інформації, а також аналітика щодо процесів концептуалізації і категоризації на основі припущень Дж. Міллера про мисленнєві процеси, котрі трактовано як процеси осмислення і трансформації ментальних репрезентацій автора, ширше — соціокультурних середовищ. Саме ця ідея дає можливість простежити через текст ментальні коди митця, котрі безпосередньо залежать від вибору автором тих чи інших комунікативних каналів. Відповідно комунікаційний дискурс тексту базується на системі лінгвокультурних знаків-одиниць, що формують та переформатовують його значеннєві поля у площині культуротворчих концептів як змістовно-тематичні домінанти, дискурс-аналітика індивідуально авторської мовленнєвої картини світу, що відображує його світоглядні координати мислення — як національно-специфічні, так і індивідуально-особові. У цілому проаналізовані методологічні підходи реалізують процес метаопису культури, адже врахування цих особливостей дозволяє сучасному дослідникові активно реконструюва-

ти невідомі чи маловідомі процеси культуротворення та визначити роль особистості у цьому аспекті, а також формувати культуротворчі стратегії на майбутнє.

ХУДОЖНІЙ ЗАДУМ У ПРОСТОРІ КОМУНІКАЦІЇ

Проблема художньої комунікації — одна з найбільш дискусійних, за своєю природою невичерпна, як і сам процес людського пізнання. Вона є особливим видом комунікаційного процесу, ядро якого складає процесуальне розуміння емоційно впорядкованої художньо-естетичної інформації як системи художніх знаків і символів (ширше — витворів мистецтва), якими оперує автор твору — суб'єкт комунікації. Її художньо-образне засвоєння базується на синтетичній єдності чотирьох основних патернів, в основі яких лежать комунікативні процеси пізнання, трансформації ціннісних орієнтацій, естетичного перетворення світу і спілкування. Саме вона дає можливість скласти комплексне уявлення про Лятошинського як людину-творця на підставі уявлень про художньо-інформаційний контент, того чи іншого явища його життєтворчості передовсім пов'язаного з тим фактором, як у художньому повідомленні (авторському задумі) простежується майстерність (стильові, художньо-образні, символічно-значеннєві поля творчості) митця поряд з його естетичними світоглядними компонентами. Важливим лишається співвідношення художньо-інформаційного контексту з формальними і змістовими компонентами самого мистецького витвору, де поєднання цих двох складових художнього повідомлення підпорядковане реалізації ідейного задуму митця. І сама комунікаційна процесуальність реалізується в процесі передавання/приймання художньої інформації через декодування задля сприйняття реципієнтом як певна адаптація «перцептивного образу в уявленнях на основі механізму асоціацій, а також шляхом

складніших перетворень на рівні логічних операцій» [437, арк. 34]. Успішність процесу декодування комунікатором і реципієнтом інформаційно-художнього контенту залежить виключно від спільного для учасників принципу або коду мистецької мови.

Розгляд художнього тексту з позиції комунікативних процесів, де між інтертекстуальними його перегуками постає антропоцентричний відбиток автора — задум, внутрішнє поле якого вимагає залучення до аналітики його екстралінгвістичних характеристик, породжених прагматичними, соціокультурними, психолінгвістичними та іншими впливами. У цьому розуміння акт мистецтва відбувається через складні автокомунікаційні моделі, в рамках яких художньо-комунікативними суб'єктами постають не лише автор і реципієнт, а й його «герой» творчості, як специфічна мовна особистість, котра неначе «стоїть за текстом» і є відображенням світу ідеального автора, його глибинних переживань, базованих на соціокультурних, естетичних, емоційних та інформаційних шарах.

Породжена у цих інтерпретаційних лещатах автокомунікація між автором і простором витвору, що виникає між структурно впорядкованими елементами і постійно народжуваними смислами певною мірою поглиблює розуміння задуму, який є не просто самодостатнім явищем, а й стає генератором нового: у семіотичному просторі взаємоіснують та ієрархічно самоорганізуються мова автора та її декодування дослідником. Щодо цього текст є багатofункціональним ключем до розуміння та «пошуку цілісного ідеалу особистості. Ми повинні розкрити і виявити цей умовний план, вгадати його серед інших можливих і неможливих» [302, с. 9]. Дослідник упевнений, що за такого комунікативного тлумачення неактивні, призабуті сенси задуму отримають поштовх до вивчення, відродяться, набувши другого життя і сенсу у новій часопросторовій реальності, відчуженій від часу його створення. Кожна нова спроба реконструювати смисли, базована на археологічному принципі культурології, покликана відновити з максимально доступною повнотою усі ланки, які ніби розчинилися у небутті.

Цілком закономірно, що процес дослідження автора і його мови/знаків тексту як передовсім концентрично цілісного явища здійснюється через низку підходів, орієнтиром для яких є усвідомлення того, якою є мета пошуку або що ми хочемо знайти «за (крізь) текстом». Ясно, що вже від самого початку інтерпретатор бачить контури свого розуміння, проте залишається ще набути вміння глибокого, конструктивного та креативного занурення у пласти тексту. Інтерпретуючи твір як центр художньої комунікації, Є. Назайкинський сам художній витвір порівнює з художнім явищем, котре розчинене в елементах комунікації» [342, с. 22]. Ці компоненти структуруються навколо суб'єктивних та об'єктивних складових творчого процесу. Їх комунікативність виважується елементами авторської художньої мови, її соціокультурною, часо-історичною зумовленістю. Проте поряд з цим існує емоційно-художній пласт умовно інформаційних значень авторського задуму, котрий передається через психологічно загострені чи як у Лятошинського, загалом інтровертивно-екзальтовані стани. Сам комунікатор (дослідник, поціновувач творчості, виконавець), навчений працювати з партитурами (засадами мови мистецтва), формує через її об'єктивні формули індивідуальні емоційно-нарративні канали передовсім чуттєвого плану задля розкодування авторського задуму. У процесі розуміння художнього твору відбуваються комунікативні взаємодії між «відцентровими силами художнього спілкування, зумовленими матеріально-знаковим шаром витвору мистецтва, спрямовані на сприйняття художнього тексту, і доцентровими — від духовно-естетичної енергії твору, що формують художній образ» [452, с. 80]. Таким чином мистецький витвір, його авторська ідея формують поле комунікації як спілкування, і, по суті, саме воно є проявом художнього буття, де «мистецтво і спілкування взаємно пересічні системи, у спектрі поєднання яких існує простір художнього спілкування» [452, с. 80].

Загалом текст культури — збірне поняття, де художній текст є однією з його лакун. Без усвідомлення художнього задуму

в контексті ширших і ємніших процесів культуротворення практично нездійсненим є процес розуміння авторської природи мистецького задуму. Розглядаючи проблему культурної комунікації під кутом зору позиціонування художнього задуму, його значеннєвих «ролей», зазначимо, що опосередковано він формується в зоні культурно-історичних умовностей творчості, історико-стильових уявлень, реалізованих через т. зв. культурні стандарти. Більше того, гуманітарний підхід уможливорює інтерпретування тексту як унікальне, своєрідне і неповторне явище, самодостатнє за своєю природою. І, якщо наукова реконструкція вивчає позатекстову реальність, то суб'єктивність гуманітарного підходу дозволяє дивитися на текст як на справжню реальність, де емпатія (про цей компонент як емоційно-нарративний канал комунікації з задумом автора мова велася вище) є осмисленим співпереживанням емоційного стану автора, суголосним з його думками та задумами тією мірою, в якій їх переживав сам автор. За такого прочитання ми вивчаємо культурний простір неначе очима автора, завдяки чому нам відкривається цілий всесвіт, автором якого є автор тексту. Таке розуміння (культура — текст — автор), на думку Ю. Лотмана нагадує нам «неподільні частини Всесвіту, і одна неможлива без іншої» [302].

Оглядаючи під таким кутом епістолярну спадщину Б. Лятошинського, зауважимо, що умовний герой митця як певний формат епістолярної комунікації часто реалізується через усвідомлення самого себе, своєї місії в мистецтві. Багато хто зазначає, що ці екзистенційні парадокси творчості простежуються через чинник пам'яті, яка сама по собі «не є матеріальною сферою небуття <...> перетворюється на знакову систему, матеріалізуючись у культурі. Те, що зберігалось у свідомості однієї людини, стає досягненням багатьох» [76, с. 48]. Цей феномен на рівні авторської свідомості, його світоглядних орієнтирів не акумулює минуле пасивно, а реалізує суб'єктивний відбір творчих пріоритетів під тягарем (як у Б. Лятошинського) багато в чому трагічної дійсності. Розчарування в логіці суспільних процесів початку ХХ сторіччя є чи не основною те-

мою епістолярію 1920-х модерніста Лятошинського. Це був час кардинальних змін у світовідчутті, коли остаточно формуються пріоритети (на той час Лятошинському було понад двадцять років), тому для композитора важливим є усвідомлення ірраціональності буття: чи відповідає воно законам логіки, чи, навпаки, у дію вступає фатум (доля), а тому ніхто не може вплинути на цей одвічний марафон. Чи не в цьому криється причина творчої усамітненості Лятошинського? Зароджена на початку становлення митця, вона заповонила усе його подальше існування. Ці буттєві дилеми впливають на формування ментального коду творчої особистості, який певною мірою відкритий до прочитання через автокомунікаційні акти митця зі своїм героєм як озивання до екзистенційних фавул.

У його думках, висловлених на сторінках епістолярію, Київ мав би дарувати усім охочим незвичайні миті спілкування з мистецтвом, проте вже на початку 1920-х талановиті особистості полишають місто, не приймаючи умов існування. Він з глибоким жалем зазначає про культурну прірву, яка утворилася в місті на початку 1920-х. Самотність і як її результат усвідомлення короткочасності людського буття породжують відчуття неспокою, тривоги. Цей соціальний компонент мав значний вплив на трансформацію музичного мислення, де експресіоністські ідеї через екзальтованість, трагізм навколишньої дійсності усвідомлений через стильову багатолікость музичної мови митця. Про її емоційний наратив пише Л. Гінзбург: «Ніяка подія зовнішнього світу не може бути відома в усій повноті думок, переживань, спонукань його учасників — він [майстер. — *Л. С.*] може про них тільки здогадуватися. Так точка зору перебудовує матеріал, а уява нестримно прагне заповнити недосказане — підправити, динамізувати, договорити» [71, с. 10].

Повертаючись до епістолярної спадщини Б. Лятошинського, зазначимо, що через ці тексти особистісного штибу дослідник реконструює і світоглядні наративи. Він через інтертекстуальні взаємодії тексту і контексту «пізнає своєрідну символіку життя, своєрідні міфи, якими оточував себе митець, які врешті-решт стали час-

тиною його єства <...> Між подіями, про які пише автор, і часом, коли відбулася та чи інша подія, опис тих чи інших особистостей, існує часова відстань, що дозволяє зрозуміти деякі закономірності, причини, наслідки, реконструювати події і зробити особовий їх відбір. Деталізація стає головною художньою особливістю спогадів. Причому, цей принцип не завжди реалізує історичну достовірність» [120, с. 59]. Зрозуміло, що у листах дописувач сам відбирає факти, коментує явища, аналізує ситуацію. Його висновки позначені суб'єктивізмом, проте саме комунікаційний аспект уможливорює умовну достовірність буттєвого комплексу, де «крізь призму його індивідуальності оцінюється і своєрідність його особистості» [120, с. 60]. Часова відстань неминуче впливає на переоцінку цінностей, характерну для спогадів. Тут ми маємо справу з автором тексту, людиною, яка загалом ніби не змінилася, але інакше оцінює причинно-наслідкові зв'язки.

У процесі створення сучасного біографічного, а поряд з цим комплексного творчого сценарію митця через звернення до критично-комунікативних подій його буття А. Валевський актуалізує такі форми його самовираження, як вчинок і ситуація, через які зберігається індивідуальність особистості; біографічний факт — емпіричний рівень, фіксація, абсолютна конкретність; біографічне пояснення (суголосне, на думку М. Єгорової, з описом життєвого шляху), коли дослідник вважає головним не опис, а пояснення життєвого шляху, аналітичну роботу; етичність — з погляду мемуарів як проблема захисту особистого життя та ін. Художність також є однією з важливих складових при формуванні наших уявлень про життєтворчість майстра. У цьому контексті важливим є окреслення емоційної глибини художнього задуму, переданої через рефлексивний компонент своїх особистісних текстів. У них часто Лятошинський кристалізується як тонкий художник-інтроверт, занурений у бурхливе море власних почуттів, на жаль, часто трагічно оформлених. Прикладів і таких контекстуально виражених уривків, спрямованих на привідкриття секретів авторських сокровен-

них помислів, знаходимо вдосталь. Тонко означений художній світ задуму базується на автокомунікаційних перегуках між об'єктом і предметом — об'єктивними компонентами мови задуму і вербально тонко окресленим емоційно-інформаційно-духовним його контентом. Парадоксально з позиції нашого часу прочитуються глибоко трагічні рядки, які наче тільки на перший погляд розкривають потаємні смисли Прелюдії для оркестру «Кварти», проте з позиції нашого часу пройняті містичними настроями, передчуттям трагічного фатуму і можуть бути використані як певний екзистенційний символ ментального коду композитора. Він пише коханій: «Ти проживеш довше від мене, бо твій мотив з'являється у самому кінці — там, де мій пропав, щез. Його вже не буде. В сі-бемоль і фа мінорі. Це ти і я» [226, арк. 3].

Комунікативні процеси соціокультурного поля в означенні ментального коду творчості майстра відбуваються на аналітиці про «постатей з біографією і <...> без неї» [298, с. 106]. Власне, до першої категорії належать особистості, котрі «реалізують не рутинну, загально визнану модель поведінки, а важку і незвичку, котра тільки як виняток притаманна культурі» [76, с. 438]. Може, тому «доленосні події лише здаються випадковими, проте вони неминуче наздоганяють генія, він потрапляє під їхній вплив <...> Доля є в кожного, проте в житті творчої особистості дія фатуму особливо помітна» [114, с. 3].

Поряд із внутрішньо сфокусованим конгломератом ідей простору самого авторського задуму для дослідника важливим є формування уявлень про комунікаційне поле тексту як явища соціально-культурної діяльності, що включає масу об'єктивних лакун цілеспрямованої художньої творчості суб'єктів комунікації зі створення, збереження й поширення глибинних сенсів художньої культури. Стосовно цього І. Манкевич зазначає, що аналітика комунікації художнього тексту повинна включати також «соціально-психологічні і статусні стосунки між суб'єктами мистецької комуніка-

ції різних типів (автор, цензор, критик, читач тощо), “кориговані” формою комунікаційної діяльності, та <...> комунікаційні повідомлення — тексти художньої культури, носії соціальної інформації та канали — інституціональні і неформальні канали комунікації, що забезпечують функціонування поля цих текстів» [326]. У зверненні до епох минулих, особливо до строкатого дискурсу культуротворення ХХ століття, дослідник бере до уваги комунікаційні перешкоди, об’єктивні та суб’єктивні соціально-психологічні, ідеологічні, загальнокультурні, мовні та інші бар’єрні чинники різної природи, які перешкоджали комунікаційній взаємодії суб’єктів поля художнього тексту. По відношенню до Б. Лятошинського таких негативістських проявів, пов’язаних з дискурсом вульгарної соціології, було вдосталь. Вони окреслюють систему буттєвих координат митця, і методологічно їх можна оформити як критично-поворотні точки комунікативних інтенцій майстра. Засновані часто на спротиві, далі — часто на процесах, які нині означають як дискурс внутрішньої імміграції, ці комунікаційні формати уможливають саму творчість, систематизують її форми. Базуючись на позасвідомому тяжінні митця до художньої творчості через відповідні форми вираження, цей потяг убезпечує митця від творчого вихолощення самознищення. Ці внутрішньо заглиблені рефлексивно-екзальтовані стани по відношенню до Лятошинського певною мірою сприяли його подальшим творчим пошукам через відверто трагічні концепти творчих задумів.

Це також утверджує думку про важливість в акті художньої комунікації вже згадуваних діалогічних циклів: діалог художника з прототипами його героїв, діалог митця з художньо-виражальними компонентами, далі — діалог глядача і мистецького доробку, глядача і митця, глядача і героя твору як ідеї творчого задуму. При цьому художня комунікація залежить і від соціального контексту буття, і його просторово-часових координат. Цю контекстуальну складову на музичному ґрунті В. Москаленко простежує через

«композиторський задум (реальний, умовно реальний, гіпотетичний), музичну ідею (композиційну і семантичну) та найбільш суттєві особливості втілення музичної ідеї» [338, арк. 1]. З огляду на це, розуміння твору мистецтва складається передовсім з реконструкції системи авторського висловлення у полі конкретного твору і його контекстуальних особливостей, де процес розуміння духовного світу автора і реалій його епохи (комунікативна насиченість) супроводжується своєрідною співтворчістю автора і того, хто декодує його мистецький витвір. У такому розумінні художня комунікація реалізується через увесь набір соціокультурних ролей творця і реципієнта, а її значеннєвий контекст багато в чому перегукується з іншими типами соціальних комунікацій, як системи, базованої на механізмах зворотного зв'язку. Останні спорадично виникають на різних рівнях розуміння мистецького доробку, зосереджені в полі художнього тексту, а також позначені соціокультурними наративами часу його створення.

У контексті крос-культурних процесів часто саме художня комунікація формує площини соціокультурного зближення, котрі в узагальнених форматах можуть бути зведені до таких компонентних структур, як хто, коли і навіщо створює і пропонує витвір мистецтва. Важливим у контексті українсько-польських стосунків повоєнного часу, актуалізованих крізь призму польсько-слов'янського контенту творчості Б. Лятошинського, є виокремлення художньої комунікації як результату взаємодії таких чинників: особистості творця як комунікатора; мети і мотивів його творчості у полі варіативних умов створення і спрямованості художнього повідомлення; соціокультурного кола реципієнтів, на яке спрямований художній витвір; домінантних змістів художнього твору як предмета повідомлення поряд з каналами і формами, що уможливають передавання повідомлення та сам культурний наратив комунікації з контекстами важливості та наслідковими діями, спрямованими на перспективу розвитку крос-культурних актів.

МИТЕЦЬ І КУЛЬТУРА КРИТИЧНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ДИСКУРС

Загальноприйняте визначення культурної діяльності як історичної множинності форм і способів буття особистості, комунікативно врегульованих та історично набутих провокує до розгляду закономірного питання про комунікативні системи (форми та процеси), за допомогою яких відбувається формування, функціонування і розвиток множинних форм культуротворчості у часі та просторі. Реалізовані у полі митець і культура, ці процеси віддзеркалюють комунікативні формати двох основних рівнів: з одного боку, взаємодії митця із середовищем (різні його поля), а з іншого, — власною свідомістю як особистісним віддзеркаленням культури (мікросвіт автокомунікації).

Торкнувшись побіжно питання особистісних ролей в історії та культурі зокрема, зазначимо, що саме комунікативні процеси окреслюють сутність духовних підсумків ХХ–ХХІ століть. Їх суперечливість подиктована, з одного боку, драмою безособових стихій — зривами в історичному розвитку, а з іншого, — саме ці «стихії» сприяли зростанню вагомості й важливості особистісних ролей у сучасній світобудові через сам принцип антропності. Екстрапольований у площину культуротворення як погляд на світ з боку спостерігача через індивідуальне прочитання, антропність лише в культурі сповна реалізує пропоновану повноту сприйняття буття: безмежність та нескінченність одвічних перепрочитань існувальницьких настанов у художньому осмисленні.

Ця особистісна індивідуалізація процесів у річищі сучасної культури передана в синтагмі митець — творчість — соціокультурний простір реалізується через комунікативні механізми життєтворчості митця як усвідомлення не лише особливостей його творчого почерку, а як самого процесу творення, розпорошеного в часі, як потенція майстра до творчості. Тут життєтворчість постає як «особлива, вища форма виявлення творчої природи людини. Вона сприяє самостійному вибору особистістю стратегії життя, розробці життєвих планів і програм, вибору та використанню засобів, необхідних для реалізації індивідуального життєвого проекту» [100, с. 15]. З цієї точки зору комунікаційні процеси, що унормовують культуро-творчі модальності соціуму — культурні теми, патерни й естетичні цінності, далі, види-форми-жанри тощо теж формуються в особистісному просторі індивідуальних пошуків і новацій митців.

У цьому контексті важливим є акцент на способах і механізмах існування особистості як носія культури, як того, хто її формує. Комунікація творчого процесу з тими чи іншими когнітивними моделями мови мистецтва дозволяє, щоправда, вже у часовому відчуженні, окреслювати здійснені ним соціокультурні ролі. Відповідно концепція особистості в культурній антропології, мистецтвознавчих практиках, соціології завдяки залученню комунікаційного дискурсу стає інструментом оцінки не лише співвідношення і взаємовизначеності уявлень про соціум і культуру та його складових компонентів, а й сприяє прогнозованості культуротворчих процесів, їх ролі у трансформаційних змінах соціокультурного середовища у майбутньому.

Загалом такі стратегії уможливають багатопланове трактування «просторів» буття творця. В основу таких уявлень, з одного боку, покладено об'єктивний інформаційний зріз, що актуалізує його соціокультурні риси і функції (становище, диспозиції, що визначають її включеність у соціокультурні мережі різного масштабу), а з іншого, — дослідницький інтерес викликають його тонка психічна організація, зокрема психотипічні риси особистості (сим-

волічна [творча] діяльність, внутрішні світи свідомості, «прописування» митця у взаємодіях із середовищем через психоаналітику тощо як прояви автокомунікації). Г. Побережна, окреслюючи сферу психотипу митця через виокремлення типологічних проявів, вбачає перспективу щодо розкодовування інтенцій його творчості в індивідуальному прочитанні його постаті. І у цьому річищі комунікативні акти мають важливу місію, навіть «давній астропсихологічний метод класифікації психотипів, до якого звертався в найважчих випадках К. Юнг та інші психологи, допоможе отримати відповідь на це питання. Вже у карті народження (гороскопі митця) є математично розрахована точка простору, що вказує на місіональний напрям» [358].

Такі уявлення про творчу особистість уможливляють поєднання її виражених та мінливих, постійно змінюваних компонентів онтологічного штибу, які перегукуються з категорією форми і змісту, де (умовно) форма — уявна структура особистості, а зміст виражається сукупністю рис, інваріантно можливих та пов'язаних з особливостями тих чи інших комунікаційних дифузій різних полів, що постійно формуються і видозмінюються навколо творчого задуму з метою постійного перепрочитання. З іншого боку, через такий підхід в арсеналі дослідника з'являються рівні розгляду творчої особистості (антропологічний, соціологічний, психологічний) і механізми переходу від одного до іншого, функціонування яких передбачає інтерпретації комунікаційного компонента взаємин митця з соціокультурними полями (диспозиції і культурний зміст зумовлених ними поведінкових наративів). Також розширити значеннєву картину творчості митця допомагає використання макро- і мікросоціокультурних координат. Унормовані комунікаційними процесами діяльності, макрорівень засвідчує структурно-особистісні характеристики, кориговані загальносоціальними аспектами життєтворчості митця, а, відповідно, мікрорівень відображає концентрацію індивідуально-конфігурованих особистісних рис, де з'єднувальною ланкою є сфера самої активності творчої особистості.

Останню можна охарактеризувати через процеси інтеграційно-асиміляційних дифузій між підсвідомими і когнітивними особистісними моделями та породженими ними особистісними цінностями і цілями. Специфічним інструментальним засобом реалізації такого погляду є комунікативно-процесуальні значення як результат комунікації.

У світлі автокомунікативних параметрів творчості показовою є її екзистенціальна передумова. Висловлені К. Ясперсом уявлення про поєднання розуму й екзистенції є вищою формою комунікації, яка певним чином регламентує світоглядні конструкції митця, спрямовані на пошук істини через аксіологічні, гносеологічні та етичні дискурси. Філософ додає, що інтровертні «сфери пізнання особистості є найзахопливіші <...> [з точки зору. — І. С.] проблематичності підведення остаточних підсумків і розуміння особистості загалом, так і кожної окремо взятої людини» [458, с. 448]. З одного боку, саму «проблематичність» слід вбачати у постійній модифікації відчуття екзистенційності у світоглядних конструкціях майстра, як смисли, що постійно «втікають» і часто не означаються вербально, проте спрямовують до буття і творчості, зокрема.

Схожу позицію, що спирається на багатовимірну місію особистості в комунікаційному дискурсі, висловлює М. Попович, структуруючи комунікативні процеси за авторським принципом «заміру акту», де кожна дія, базована на спілкуванні та спричинена намірами, унормована через функціонування відповідних видів комунікацій. Комунікативний акт, реалізований у полі соціокультурних ініціатив, на думку вченого, базується на таких умовах, як наявність учасників дії; вільний вибір ролей комунікації; реалізація на підставі мети або задуму; формування реальності у контексті своєрідного співіснування комунікаторів і дії (об'єктивна реальність; особистісна інтровертивна реальність; з точки зору очікувань — експектаційна, формована у полі побажань, оцінок, очікувань тощо; реальність реципієнта, котрий змінюється під комунікативною дією тощо); процесуальність здійснення комунікативного

акту та його завершеність; наслідки дії з точки зору її очікувань та передчуттів [361, с. 78–79].

Екзистенція як прояв онтологічних сенсів особистості у полі соціокультурної реальності вимагає, на думку Ю. Габермаса, пошуку консенсусу через комунікативні дії. Вчений, відштовхуючись від розумових процесів, які, на його думку, є діалогічними від природи та безпосередньо реалізованими через мовні конструкції, загалом намагаються відобразити онтологічне прагнення особистості до консенсусу через три світи: об'єктивний як маніпулювання культурним об'єктом; соціальний як спілкування у полі соціокультурних взаємодій; суб'єктивний світ самовираження особистості. У цьому діалогічному просторі світів і розгортаються крос-культурні процеси завдяки комунікативним діям двох чи більше сторін. Саме вирішення поставленої проблеми релятивоване відкритістю комунікації, а також потенцією та намаганнями учасників сприяти згоді через конструкції істинності, легітимності та правдоподібності (адекватності) у висловленнях, що здатні переконати і схилити до відповідного дієвого результату: «Комунікативних аспектів і вимірів у діях значно більше, ніж ми вважаємо <...> завдання <...> полягає в тому, щоб виокремити, висвітлити їх у реальній комунікації, допомагаючи сучасній людині продукувати комунікаційні механізми згоди, консенсусу, переконання, без яких не може бути нормального поступального суспільного розвитку, на відміну від стратегічних мотивів особистості, спрямованих на досягнення поставленої мети» [424, с. 199].

Зрештою, такий екзистенційно зорієнтований комунікаційний ефект простежується у полі українсько-польських культурницьких ініціатив у пізній період творчості Б. Лятошинський як поступальний рух від інструментальних до комунікативних дій. Початковий етап міжкультурних взаємодій у річищі польсько-української музичної культури повоєнного часу відбувався через відповідні практичні формати популяризації творчості українського композитора на польських теренах, спрямовані на переконання

польського слухача у високому професійному рівні української музики, що можна трактувати як приклад успішності інструментальної дії. Цей процес уможливив консенсус взаєморозуміння подальших комунікаційних дій на паритетних умовах через уже згадувані вище суб'єктивні, соціальні та об'єктивні світи. І, якщо інструментальна дія корелювалася ззовні заздалегідь унормованими соціальними правилами і була спрямована на успіх перших спроб комунікації, то комунікативна дія — на взаєморозуміння взаємодій різнонаціональних культурницьких дискурсів, пошуку консенсусу у спільному баченні подальших крос-культурних порухів через необхідність для взаємодіючих сторін знаходити і реалізовувати раціональні зерна спільної культурної історії.

Базуючись на ідеях семіотичних систем з відповідним знаковим та інтертекстуальним наповненням, і особистість як суб'єкт культуротворення, і культура як патерн, і їх соціокультурні прояви можна розглядати як сукупність сенсів, знаків, артефактів, як комунікативно-інформаційну систему, де інформація виявляє себе через комунікаційну взаємодію суб'єктів культури, а комунікація базується на функціонуванні сенсів-образів культури, що набувають у процесі їх засвоєння реципієнтом статусу тексту. Активність цих процесів свідчить про значний культуротворчий потенціал кожної національної культури, в комунікативно-інформаційних полях якої «мистецтво, філософія, моральність реалізують свою особливу “персональність”, персоналізуватимуться у спілкуванні один з одним, на межі цих різних форм буття в культурі» [28, с. 36].

На противагу розумінню ролі митця через його екзистенціальні світи багато хто намагається інтерпретувати його місію через трактування структури його особистості як співвідношення уявлень і форм комунікаційної активності у соціокультурних площинах. У порівнянні з екзистенціальними мотивами, що базуються на інтенціональності свідомості як домінуючій її властивості бути спрямованою на певний об'єкт у цьому соціокультурному аспекті, концептуальна модель креативних точок існування (реалізації) мит-

ця спирається на реактивну модель. Соціокультурна (екстравертна) складова існування особистості у площині соціальної взаємодії та комунікації передовсім пов'язана з його положенням у соціальній системі (будь-якого масштабу); внутрішня (інтровертна) — із системою диспозицій, притаманних йому. Цей концепт структури особистості суголосний з поняттям соціальної ролі (Ч. Кулі [160], Дж. Г. Мід [332]). Ч. Кулі висуває ідею дзеркального Я, згідно з якою комунікаційна структура особистості визначається через екстравертні відображеннями особистості в очах інших. Важливим тут є уявлення особистості про те, як її сприймають інші, як реагують на її поведінку тощо. Дж. Г. Мід ототожнює поняття особистість і Я, інтерпретуючи саме «Я» як певну двокомпонентну структуру. Концепт Я-self реалізує реакцію особистості на комунікаційні дії соціального оточення різних рівнів, а я-інші не припускає досягнення людиною себе очима інших, значимих для неї постатей. Такий підхід дослідника наче вибудовує концепт узагальненого іншого, котрий допомагає ідентифікуватися особистості через співвідношення власних дій і поведінки з точки зору їх соціальної прийнятності чи доцільності.

З огляду на це структура творчої особистості в комунікаційному соціокультурному полі базується передовсім на параметрах її ідентифікації, а саме, становища та місця у стратифікаційному соціокультурному просторі. Також важливим у цьому контексті є сам соціальний статус, що вказує на місце особистості в соціокультурному середовищі, вужче — у просторі соціокультурних інституцій. Для дослідника важливим оцінковим компонентом стає визначення соціокультурної ролі митця, пов'язане низкою важливих функціональних обов'язків, котрі він виконує в системі, з одного боку, і культурно-історичної спрямованості (руху) соціуму, а з іншого, — у площині безпосередніх мережевих, міжособових відносин.

Окремо зупинімося на критично-комунікативних координатах життєтворчості з їх відверто психосоціальним контекстом.

Комунікативні процеси унормовують наше розуміння життєтворчості митця як взаємозумовленість подій соціокультурного та історичного поля, його діяльності та продуктів творення відповідно до часопросторової реальності інтерпретатора. Сама життєтворчість як активне формування митцем стратегічних аспектів буття супроводжується поворотними моментами, своєрідними критично-комунікативними точками у його буттєвому наративі. Цей переосмислювальний дискурс, зумовлений біфуркаціями якісно поворотних змін у картині світу митця, передовсім супроводжується прийняттям/неприйняттям тих чи інших значеннєвих для особистості екзистенційних і культуротворчих програм, котрі визначатимуть подальший темпоритм соціальних та творчих взаємодій митця, де поворотні етапи життя змінюють життєві цінності, сенс існування і в результаті життєвий шлях особистості. Актуалізуючи важливість ролі критично-комунікативних точок біфуркацій у проясненні самої «ситуації творчості», зазначимо, що через їх комунікативне насичення отримуємо можливість у полі індивідуально-активних життєвих ініціатив творця простежити комплекс дій: з одного боку, вплив домінантних подій і факторів на його життєтворчість митця як збурювальний чинник, а з іншого, — через рефлексію автора (як через особистісні джерела мемуарного, епістолярного тощо штибу, так і авторську мистецьку мову) до цього наративу.

Основу критично-комунікативної точки складає подія як чинник комунікації, біфуркаційність, іншими словами роздвоєність якої формує вектор життєвого руху творця. Синхронізуючись з нею у площині комунікативних смислів, дослідник отримує можливість інтерпретувати адаптивність митця в соціумі шляхом психологічної згоди/незгоди у рамках його взаємодії із середовищем, актуалізуючи поворотно-етапні віхи як процес копінгу, іншими словами, переживання життя на основі когнітивних, емоційних та поведінкових стратегій задля протистояння стресовим та іншим психологічно скрутним ситуаціям. Відштовхуючись від унікальності життєвого і творчого шляху майстра, приходимо до висновку,

що процес творчості визначається активними критично-комунікативними подіями, які спочатку впливають на емоційно-образну сферу та загалом загострюють психологічний стан митця (корелюють характер, впливають на зміни життєвого темпоритму), далі трансформують його світоглядний, після чого — творчий вектори спрямованості його життєтворчості.

Ш. Бюлер [486] ініціювала розуміння буття особистості не через сукупність випадкових комунікацій, а через його закономірності в етапному становленні, де активність соціального середовища детермінує, на думку дослідниці, етапні зміни в основних платформах світовідчуження майстра. Передовсім це впливи подій середовища на творчу діяльність як своєрідний індикатор активності/пасивності процесу творення, а також вікові зміни внутрішнього світу особистості як рефлексія на пережите, а згодом осмислене в полі художньої творчості як своєрідне «дежавю». Це комплексне осмислення критично-біфуркаційних подій очікувано дозволяє простежити генеральні зміни у способах і формах творчої реалізації митців. Привнесені на мистецтвознавчий ґрунт, біфуркації соціального поля визначають особливості етапних видозмін життєтворчості майстра, складають «вичерпну картину еволюції стилю, в якій <...> етапів формування творчого обличчя митця часто багатого більше і їх не може відтворити загальноприйнятий лінійний критерій» [383, с. 165]. У полі цього, по суті, екзистенційного розуміння етапність життєтворчості митця реалізується не у площині змін вікових періодів, а в потоці подій, через які суб'єкт-художник регламентує для себе усі ланки існування, де «бути суб'єктом свого життя — означає здійснювати вибір суб'єктної позиції по відношенню до своїх життєвих завдань і обставин у кожній конкретній ситуації» [86] і, відповідно, ухвалює те чи інше поворотне рішення, зумовлене критично-комунікативною точкою. Комунікаційними компонентами, що формують цей дискурс, є, на думку Б. Ананьєва, об'єктивні події соціального поля з високим емоційним забарвленням, що часто відбуваються незалежно від митця, а також події,

що формуються у комунікаційних дифузіїх митця з середовищем (як приклад, зміни в житті і найближчому оточенні), наслідки від яких є часто неочікуваними та неоднозначними. До іншого, особистісно зорієнтованого типу подій відносяться події-вчинки, які «не лише слугують для досягнення конкретної мети, а й часто відкривають нову життєву перспективу, повною мірою дають можливість виявити особистісне ставлення митця до навколишнього інформаційного контенту» [324]. Важливим є і третій тип подій, які безпосередньо формують/трансформують цінності внутрішнього світу митця, того, що «наповнено особливим сенсом і переживаннями, і є стійкими до змін упродовж життя» [294].

Значеннєве поле цих подій базується на впорядкованому поєднанні її родових (архетипних), типологічних, індивідуально унікальних характеристик. З іншого боку, сукупність функціонально взаємопов'язаних властивостей художнього витвору повною мірою характеризує існування митця, пов'язаного з інформаційною наснаженістю часу і пошуком «себе» у часопросторі. Тут звернімо увагу на «спонукальні» компоненти, що вказують на пусковий механізм особистісних змін митця та його векторної спрямованості у синтагмі особистість і соціокультурний простір, а поряд з ними на своєрідний компенсаторний механізм, реалізований у полі творчості, що уможлиблює подальше творче буття митця після вертикальних і горизонтальних стресорів (стрес-фактори та стрес-ситуації), замовлених критично-комунікативною точкою. Зазначимо, що вертикальні стресори іманентно від народження притаманні творчій особистості — з одного боку, вони закладені у світогляді, у певних креативних психофізіологічних реакціях на стрес, типі психіки тощо, а з іншого, — передаються від попереднього покоління і є певними генетичними родинними патернами, овіяними міфами й переконаннями й укоріненими у світогляді митця. Під горизонтальними (чи нормативними) стресорами розуміємо критичні точки проходження митцем стадій життєтворчих, соціальних і психофізіологічних перетворень, а також труднощі, викликані

необхідністю паралельного розв'язання низки проблем екзистенційально-буттєвого стибу. Саме поняття життєтворчість є не лише основоположним для усвідомлення особливостей творчості композитора у лоні самого процесу творення, розпорошеного в часі, а й регламентує роль митця у комунікаційному дискурсі розвитку мистецтва як «особлива, вища форма виявлення творчої природи людини .., сприяє самостійному вибору особистістю стратегії життя, розробці життєвих планів і програм, вибору та використанню засобів, необхідних для реалізації індивідуального життєвого проєкту» [100, с. 15].

Розгляньмо механізм критично-комунікаційної точки у співіснуванні творчої особистості і соціокультурного середовища, які ймовірно змінюють вектори спрямованості митця, відповідно до умов класичної психоаналітичної теорії, де стрес-фактор, невроз має велике значення у трактуванні означених комунікацій. У цьому розумінні особистість структурується за трьома базовими рівнями: ід/воно — сфера «природного», інстинктивного, несвідомого енергетичного начала; еґо/я — пласт виконавчих механізмів: відбір серед підсвідомих імпульсів таких, котрі є індивідуально значимими і водночас соціально прийнятними; супер-еґо/супер-я — сфера механізмів соціокультурного контролю. Динаміка стосунків між цими структурними компонентами й обумовлює існування особистості в її активних та гіперактивних стосунках із соціокультурним простором¹. Кожна з цих підсистем характеризується власним типом інтенціональності. Активізація особистості зазвичай обумовлена сплесками не однієї зони, а одразу декількох, і саме «еґо» ор-

¹ К. Юнг вибудовував структуру особистості з більш розгалуженою системою проявів. Зокрема еґо (центр свідомості); особисте несвідоме (індивідуальні нерелексивні переживання та уявлення, витіснені зі сфер усвідомлюваного); комплекси (організована група витіснених почуттів і інстинктивних спонукань); колективне несвідоме (патерни-стосунки з оточенням, успадковані від предків через культуру) і його архетипи (універсальні форми мислення або ідеї як одиниці колективного підсвідомого); установки (інтроверсія та екстраверсія); функції (відчуття, почуття, інтуїція, мислення); Я (еґо, самозвеличення, центр усієї особи).

ганізовує критичні точки в результативну соціально й індивідуально прийнятну дію.

У постфрейдистських концепціях структура особистості розглядається залежно від соціокультурного фактора. У концепціях Е. Фромма особистість, її критично-комунікативні точки доторку з соціокультурним полем відбуваються через екзистенціальні потреби, серед яких соціальність (соціалізація), подолання (перешкод, власних меж) відповідно до генетичних коренів в особовій і соціальній ідентичності, в системі поглядів тощо. Інакше кажучи, йдеться про рушійні сили формування особистості у соціокультурного середовища через критичні точки вияву. К. Горні базує структуру особистості визначає через невроз як реакцію на зону критично-комунікативної біфуркації. Частина з компонентів має соціальне забарвлення щодо організації стосунків з іншими у соціокультурному полі за горизонталлю — як (умовно) онтологічні прояви-потреби в любові, довірі, реалізації, обмеженні, так і за вертикаллю — це соціально обумовлені потреби в керівному партнерстві, владі, експлуатації тощо. Варто зазначити, що окрему групу складають потреби егоцентричної природи, що актуалізуються у площині самореалізації особистості, — це потреба в ідентичності, самодостатності, незалежності та самооцінці (честолюбство, перфекталізм тощо). Напруженість між цими групами потреб створюють критично-комунікативні точки між особистістю і соціокультурним полем, де компенсаторний механізм починає діяти у напрямі найбільш стійкого вектора або ж за принципом компромісу. У пропонованій О. Леонтьєвим концепції «особистості, котра є відносно пізнім продуктом суспільно-історичного й онтогенетичного розвитку людини» [165], також є її критичні точки співіснування з соціокультурним середовищем, що вибудовуються через структуру її психічних властивостей і якостей. Передовсім ядро особистості базується на мотиваційних факторах — це потреба, інтереси, спрямованість до сфери самоусвідомлення. Критичні точки співіснування особистості й соціуму простежується через сис-

тему загального орієнтування (життєві сенси, ціннісні орієнтації, стратегії), що визначають вектори активності особистості у соціокультурному часопросторі.

За такого уявлення про структуру особистості у полі критично-комунікативних поворотних точок співіснування особистості і соціокультурного поля центр уваги утворює інтенціональне ядро *его*, навколо якого структуруються всі інші компоненти, що виконують коригування і компенсаторні функції. Додамо, що саме *его* завдяки критичним точкам забезпечує реалізацію особистості. Ці точки реалізують ідею суб'єктивної організації особистості в культурі. Скажімо, Існуючи як певна генетична психологічна формація, вона може видозмінюватися під впливом постійних зіткнень різних впливів, де *его* особистості та відповідно її погляд на себе саму багато в чому визначається культурним середовищем.

З огляду на біфуркаційні точки активності митця у конкретних комунікаційних взаємодіях структуру його особистості можна стратифікувати через чинник виконуваних ним соціокультурних ролей. Безумовно, особистість підсвідомо координує т. зв. функційну визначеність цих ролей у часі і просторі, стратифікуючи важливість їх функцій відповідно до власної соціокультурної і творчої діяльності. Часто цей процес уможливляє освоєння нових ролей і, відповідно, відмову від колишніх у разі їх життєтворчої неефективності. У контексті запропонованих критичних точок дослідник враховує аспекти соціальної активності/спокою особистості як прояв (або нереалізацію) підсвідомих мотивів, базованих на відчуттях потреби, мотивації та бажань. Концепт особистості, його об'єктивні прояви у соціокультурному просторі базуються на сукупності її позицій, статусів і ролей. Проте критичні точки як суб'єктивний фактор реалізації митця в соціокультурному середовищі реалізуються через систему диспозицій і його рольових очікувань або неспівпадінь «як інтеріоризація особистістю складових її соціокультурного положення і рольових очікувань у вигляді

освоєних уявлень про соціальні, соціально-культурні, мистецьки прийнятні форми активності» [334, арк. 106].

Контекстуальні психологічні характеристики, що унормовують особливості взаємодії особистості і соціокультурного поля, розглядаються у концепції диспозицій Г. Олпорта [349]. Ці динамічні зв'язки мають три основні джерела: темперамент, інтелект, фізична конституція: «Кожна людина має унікальний набір рис, котрі багато в чому визначають її поведінку в різних ситуаціях <...> людина демонструє певну постійність у своїх діях, думках, емоціях, незалежно від плину часу, подій і життєвого досвіду <...> кожна людина унікальна. У світі неможливо знайти людей абсолютно ідентичних один одному» [349]. Диспозиції, фактори, відповідальні за відбір тих чи інших форм взаємодії у комунікації, поділяються на кілька фронтів. Кардинальні ознаки, характерні для незначної кількості людей, одержимих ідейними настроями, детермінують їх спосіб існування і вчинки. Центральні, як «ядро особистості», визначають індивідуальні селективні механізми у її взаємодії з оточенням, при цьому вторинні характеризують зовнішні прояви особистості, її стиль, манеру поведінки тощо. При цьому критичні точки диспозиції особистості у її зіткненнях із соціумом, на думку Г. Олпорта, такі як бажання, спрямованість і т. ін. зумовлюють її інтенції, складові яких — плани, цілі, амбіції, що реалізуються через критичні точки у конкретні дії. За допомогою системи диспозицій дослідник визначає селективні механізми у ситуаціях зіткнення потреб особистості і зовнішніх соціокультурних умов. Зрозуміло, що у простих ситуаціях, коли рольові вимоги чітко не визначені, формат діяльних кроків особистості «передбачений» елементарними установками; навпаки, у складніших ситуаціях, де діють фіксовані ролеві норми й вимоги, дослідник актуалізує базові установки й інтереси індивіда. І в інституціональних ситуаціях особова поведінка регулюється ціннісними орієнтаціями, адаптованими тим чи іншим соціокультурним середовищем як еталонними.

Отже, критичні точки взаємодії особистості і соціокультурного простору закладені в самій диспозиційній природі особистості як певні динамічні характеристики, індивідуально притаманні риси, що визначають характер її стосунків з оточенням. Виникаючи на суб'єктивному рівні, вони виконують роль селективного і пускового механізму її комунікаційних практиках. Як зазначалося, структурі диспозицій притаманна ієрархічна стратифікація — від несвідомих установок до ціннісних соціокультурних орієнтацій. Відповідно комунікаційну взаємодію особистості і соціокультурного поля унормовує диспозиційна регуляція поведінки: особистість здійснює вибір вектора поведінки в залежності від рівня складності такої ситуації (для простої характерні елементарні диспозиції, а у складніших — більш узагальнені).

Цей диспозиційний підхід до вивчення комунікаційних дифузій творчої особистості і соціокультурного поля розподіляє його на два базові рівні. Один з них, що ґрунтується на увазі дослідника до зовнішніх (з точки зору особистості) соціальних зв'язків митця, які характеризують його культуротворчий потенціал, реалізацію в соціокультурному середовищі і поняттями соціальної ролі як механізмів цієї діяльності. Інший, дослідницький, підхід стартує від аналітики диспозицій, суб'єктивних сфер динамічних включень митця до комунікаційних процесів. Обидва дослідницькі підходи є соціально зумовленими і формуються у просторі комунікаційної взаємодії, а також тісно пов'язані із соціально-нормативними та культуротворчими аспектами розвитку суспільства, які інтеріоризуються творчою особистістю. У результаті екстравертні за своєю формою процеси взаємодії митця із соціокультурним полем трансформуються в інтровертний ресурс його свідомості, де, трансформуючись, узагальнюються, вербалізуються, скорочуються і, що важливо, стають здатними реінкарнуватися у творчому методі митця як суб'єкти творчості.

Пропоноване предметне поле розуміння культуротворчих ролей Бориса Лятошинського через форми комунікаційних взаємодій і спектри комунікативних значень, а також розгляд процесів міжкультурної взаємодії українського та польського творчих дискурсів повоєнного часу як одного з предметних проявів дослідження розгортається у полі комунікативних наративів зі знаковою для них культурно-антропологічною контекстуальною складовою.

Культуротворення, що функціонує у синтагмі особистості і соціокультурного поля, реалізуючись через систему інтеракцій як безперервний діалог, його наснаженість, а відповідно і якісні етапні зміни в дискурсі культури простежуємо завдяки залученню широкого контекстуального поля, де особистість постає у широкому комунікативному контексті, у полі з іншими відомими постатями, інституціями, соціокультурними групами з маніфестами їх діяльності тощо. Особистісне поле розгляду заявленої проблематики певною мірою регламентоване культуротворчими мотиваціями митця (потреби, інтереси, цінності, цілі); його включеністю у стратифікаційні поля через «виконані» ним соціокультурні ролі та статуси у комунікативних взаємодіях.

У цьому річищі пізнання особистості Бориса Лятошинського формується у полі унікальності цієї постаті в історії української музичної культури на підставі комунікативних/автокомунікативних механізмів його художніх проєктів, де комунікація є своєрідним ключем до сенсів творчості. Діалогічна наснаженість синтагми твір — майстер — художній задум паралельно формує художній дискурс задуму між автором, інтерпретатором та контекстуальними парадоксами витвору, дозволяє відчутти психологічну налаштованість творця, кристалізує іманентні ознаки його ментального коду. Останній, вкорінений у надрах психосоціальної налаштованості митця, простежуючись через найбільш стійкі думки і почуття у значеннєвій палітрі задуму.

Екстраполюючи виведені даності у площину українсько-польських дифузій повоєнного часу, у центрі яких постає український композитор і просвітник з притаманною йому підсвідомою здатністю до розширення мовно-когнітивного простору через усвідомлення ним універсальних цінностей, виокремимо його відкритість до самовизначення і свідоме формування крос-культурних тотожностей, реалізованих через спілкування, а не через обмеження. Саме тому ініційовані Лятошинським комунікативні взаємодії на основі інтегративних формах співпраці відкриті в бік сприйняття інших норм, культурних настанов та комунікативних умов. Загалом вони базуються на адаптаційних процесах для української тогочасної культури, що своєрідно регламентують конструктивне розуміння просвітиком спільностей і розбіжностей у просуванні та популяризації новітнього мистецтва в українському і польському культурних середовищах як розуміння «свого» через наратив «чужого».

Для багатошарової оцінки як крос-культурних діалогів в історичній динаміці, так і розуміння комунікативних/автокомунікативних аспектів творчості митця важливим є залучення декодувальних модусів, питомих з точки зору окресленої проблематики. У цьому контексті очікуваним є залучення герменевтичного модусу, базованого на смисловій багатозначності та інтерпретації між значеннями і сенсом, де за першим компонентом у дослідницькому полі чітко закріплений значеннєвий ресурс, а другий — уможливорює його розгалужене розуміння. Екстраполюючи модус у площину мистецької мови, комунікативної від природи у площині музично-виражального знакового контенту важливим є врахування запропонованої Г. Шпетом [449] трискладової системи розуміння синтагми знак — контекст — особистість, де митець постає джерелом семіотичної картини світу, дії і вчинки котрого можна інтерпретувати як знаки, за якими ховається певний сенс.

Модус діалогу. Відправна точка розуміння культуротворчих процесів пов'язана з самою діалогічністю культури, де у центрі постає автор. У її полі і комунікація, і діалог як взаємозамінні і допитливі поняття формують стратегічні дискурси. Відмінність понять можна вгледіти у способах осмислення комунікативного наративу:

діалог постає як взаємодія, спілкування внутрішніх і зовнішніх просторів культури, реалізуючи їх комунікативне наснаження, а комунікація сприймається як структура самої культури, процесуальність її внутрішнього контенту через макро- і мікродіалоги. Макросвіт культури, скажімо, показові для нього крос-культурні процеси, реалізуються через її поступальне діалогічне становлення у часопросторі через комунікативні стратегії. Результати цього процесу прочитуються у наповненні новими і модифікації усталених культурних патернів. Проте саме у мікродіалозі через зіткнення особистісних ціннісних світів простежується культурні тренди на рівні «живих» формул авторського задуму. Це, у свою чергу, створює умови для переоцінки власних цінностей, уявлень та формування стратегії розуміння знаково-символічної мови творчості і загалом естетичного осмислення буття автором. Ця парадигма героя, висунена М. Бахтіним на зорі модернізму, через діалог автора і героя творчості як його відображення дозволяє виокремити смислові навантаження авторського задуму, серед яких важливими є комунікація з простором існування героя, часова цілісність як проблема внутрішнього буття особистості та сама смислова цілісність героя як віддзеркалення авторських буттєвих формул [12] крізь призму стилю, точок зору, суб'єктної системи.

Прагматичний модус. Усвідомлення семіозису як комунікативного процесу у площині семантичного навантаження знаків і символів, що реалізується у комунікативному співвідношенні знак — інтерпретатор, через інтертекстуальність сприйняття процесів комунікативного поля модифікують та розширюють інформаційний контент як текстового поля (текст-контекст), так і культур загалом (крос-культурний: культура — інша культура) як багатшаровий перетин різних текстів культури. Екстраполюючи ці семіотичні механізми у поле українсько-польських комунікаційних дифузій повоєнного часу «гіпотетично» оновлюємо уявлення у трьох визначальних площинах, комунікативне наснаження котрих пов'язане передовсім зі зберіганням знаків і текстів. Досліджуючи прояви пам'яті культури, історичних та актуальних форма-

тів (акції, процеси, особистісний фактор) контенту двох культур через зв'язок з традицією, тим самим верифікуємо процеси самоідентифікації обох культур. У свою чергу ці перетворення завдяки внутрішньокультурним і міжкультурним комунікаційним механізмам складають уявлення про культуротворчість немов на перспективу, безпосередньо простежуючи їх у площині музичних мистецьких комунікацій, що виникли завдяки активній художній і просвітницькій діяльності Бориса Лятошинського. В той же час, окреслені тогочасними українсько-польськими мистецькими взаємодіями, нові перспективи творчості мали стратегічний вплив на новації у творчій та науково-творчій діяльності українських митців в умовах вульгарної соціології і загалом сприймаються як західний вектор у становленні культури України другої половини ХХ століття.

Розкодовуючи комунікаційну подію у зазначеному руслі через синтагму репрезентант (знак) — об'єкт — дослідник-інтерпретатор, тим самим формуємо динамічну множинність смислів і знаків, що постійно видозмінюються, визначають якісні параметри крос-культурних процесів, а загалом формують культуру. Тут текст у широкому розумінні як певна семіотична формула є і результатом, і продуктом семіотичної діяльності, твором мови, мистецтва, культури, тематами особистісних діалогів митців різних культур, загалом дискурсу між суспільствами та культурами.

Художньо-комунікативний модус. Одна з основних комунікаційних моделей цього дослідження базується на комунікативних стратегіях автора з іншими особистостями його культурного поля. При цьому створені мистецькі тексти як продукти комунікативної ситуації є показником взаємодії об'єктивного простору з художньо-виражальним простором мистецького тексту. Цей параметр просування «своєї» культури і адаптації «чужого» у творчості характерний для культурницьких ініціатив Б. Лятошинського 1950–1960-х. Якість мало стосується предметного поля твору, іншими словами, засобів авторського висловлення (вони на той час є давно виваженими і конструктивно складеними у системі авторського

почерку, адже пік активності Лятошинського у лоні польської культури припадає на пізній, завершальний відтинок творчості), проте особливість безпосередньо стосується самих тематів прояву польськості у його комунікаційних формах та комунікативних стратегіях як своєрідне і одвічне повернення до свого історичного коріння, як сприйняття культури Польщі крізь призму прогресивності й інноваційності процесів, що виважували культуротворчий дискурс Польщі, реалізований у проектах та пошуках тогочасних польських митців тощо. З іншого боку, створений Б. Лятошинським польський контент пізнього періоду реалізує певним чином саму комунікативну складову часу через міфотворчість як звернення до знакових сюжетів та відповідної інтонаційної картини польського тематизму.

Таким чином, художньо-комунікативний модус постає як певна комунікативна відкритість свідомості українського митця, реалізована через послання як сигнал: епістолярний наратив, твір, контекстуальну складову тощо. У цьому контексті важливим є сприйняття комплексу художності українського митця та прочитання його реципієнтами з польського боку. Тут текст стає модератором інших текстів, а породжені у цьому потоці взаємодії є прикладом якісних трансформацій «рідної» культури, спричинених цими крос-культурними діалогами на основі виважених часом герменевтичних формул, згідно з якими жоден текст не існує без іншого, у тексті є важлива здатність породжувати інші тексти, контексти текстів сприяють появі нових текстів тощо. Коло герметичне і певною мірою відображає культуротворчість новітнього часу.

Модус біфуркацій. Критично-комунікативні точки як поворотні у комунікаційних стратегіях як особистості, так і культуротворчих процесів загалом постають через точкові згустки як критично-поворотні напрямки в етапності перетворень системних напрацювань в іншу визначальну якість, далі — відбувається унормування через комунікаційні форми як особистісного, так і загалом крос-культурного характеру вже на новому щаблі соціокультур-

них та художніх ініціатив. Після здійснення цього визначального вибору комунікаційні механізми, як на нашу думку, лінійно розвиваються у новому лінійному часопросторі, де унеможлиблюється повернення до старого. Зрозуміло, що поряд також ще функціонують усталені традиційні дискурси, проте процеси їх осмислення відбуваються вже виключно з увагою до комплексу інноваційних парадигм, тим чи іншим чином утверджених біфуркаційним модусом. У нашому контексті своєрідною точкою неповернення та оновлення стала поява на художній мапі України музичного шістдесятництва, що започаткувалося та повнокровно зреалізувалося також і завдяки активним промоціям авангардної європейської музики на «Варшавській осені» та комунікаційній ролі у цих новаційних процесах Бориса Лятошинського. Такий біфуркаційний модус означив новий виток у національній музичній культурі через сприйняття/несприйняття та модифікацію усталених уявлень, завдяки чому українська культура зуміла перебудуватися у площині загальноєвропейських трендів, обравши ідейні засади авангарду придатними для наступних фазових шляхів розвитку національної культури.

Увесь цей багатшаровий контекст культуротворення як взаємозумовленість процесів внутрішнього і зовнішнього світів культури дає підстави окреслити саму творчість через співіснування комунікативного суб'єктивного авторського і комунікаційного системного об'єктивного зовнішнього полів. У цьому процесі передачі і декодування процесуальних значень у комунікаційних дифузіїх реалізується утвердження тих чи інших наших концепцій про авторські парадигми творчості у своєрідному співіснуванні з минулим або досвідом інших культур через віддзеркалення процедур у своїй культурі, з одного боку, через об'єктивні компоненти (зокрема, мову, мовленнєві акти, писемність, епістолярну чи електронну комунікацію), а з іншого, — через можливість комунікацій цілих доктрин культури шляхом формування світоглядних уявлень та їх включеність у значеннєві компоненти творчості та мистецького задуму, зокрема.

II
УКРАЇНА — ПОЛЬЩА:
КОМУНІКАТИВНІ ПЕРЕТИНИ КУЛЬТУР

**МАЕО І УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ:
КОМУНІКАТИВНО-ІНТЕГРАЦІЙНИЙ НАРАТИВ**

«ВАРШАВСЬКА ОСІНЬ» І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

**БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ
У ПОЛЬСЬКИХ АРТИСТИЧНИХ КОМУНІКАЦІЯХ**

**ОЛЬГЕРД СТРАШИНСЬКИЙ ПРО БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО.
СПРОБА ЖИТТЄТВОРЧОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ**

Українсько-польський повоєнний музичний діалог ХХ століття — явище поки що малодосліджене. У цьому напрямі постійно відбуваються нові відкриття, основу яких складають віднайдені історико-культурні джерела, що реконструюють усталені погляди. Український і польський етноси об'єднують спільне походження, спорідненість мов, територіальна близькість, (умовно) спільний досвід перебування у складі імперій, далі — суперечливий історичний досвід. І поляки, і українці пережили синдром будівництва соціалістичної системи та її розпад. Спільність кордонів сприяла активному утвердженню контактів між ними у різних сферах соціального буття — політиці, економіці, культурі. Такий щільний комунікаційний процес у наш час відбувається через розгалужену мережу міждержавних фундацій. У цьому контексті важливою лишається культурна детермінанта. Саме вона, на думку багатьох дослідників, здатна нівелювати вплив негативних чинників, пов'язаних з трагічними подіями спільної українсько-польської історії.

На етапі стратегічної співпраці, який характеризує українсько-польську комунікацію сьогодення, важливим є переосмислення спільного культуротворчого досвіду і водночас простеження ролі окремих особистостей у процесі міжнародної взаємодії. Полікультурний принцип співіснування української та польської культур активно почав формуватися від 1953 року — року смерті Сталіна. Починаючи від середини 1950-х і в 1960-ті роки їхні культурні взаємини базуються на паритетній основі. У цей період формується загальноєвропейський тренд культурних відносин між Україною і Польщею, де якість культурного продукту оцінюється

за багатьма культурно-соціальними параметрами: відомість і популярність (пізнаваність) митця, виконуваність його творів, участь у міжнародних фестивалях і форумах — як польських, так і українських (радянських), а також культурно-просвітницька діяльність.

Українсько-польські культурні діалоги 1950–1960-х рр. мали кілька важливих для розвитку української культури зреалізованих площин. Генеральні з них пов'язані з культурницькою місією Бориса Лятошинського. Композитор, за походженням етнічний поляк, починаючи від кінця 1950-х, активно співпрацює з відомими польськими мистецькими і культурними діячами. І, якщо спочатку це були контакти особистісного поля, то за кілька років вони отримують новий виток розвитку. З українським митцем співпрацюють відомі польські колективи і культурні інституції, а його творчість стає предметом розгляду польських критиків і транслюється на радіо і телебаченні.

Важливою та поворотною для розвитку української музичної культури 1950–1960-х рр. є комунікативна і просвітницька місії Бориса Лятошинського у ретрансляції та популяризації передових ідей європейської композиторської творчості для київського композиторського середовища, акумульованих навколо відомого фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь», частим офіційним гостем якого був саме український композитор. Про унікальність цієї місії вчителя згадує його учень Євген Станкович: «Він щороку їздив на фестиваль “Варшавська осінь” до Польщі і привозив звідти безліч записів. Іноді ми, його учні, спільно з ним слухали ці записи — опуси Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського, висловлюючи свої враження про музику цих авторів. Саме так він збагачував наші світоглядні уявлення. Тому не випадково вихідці з його класу — В. Сильвестров, А. Грабовський, В. Годзяцький — були більш схильні до новацій, тобто до музики нового типу» [304, с. 107].

Ці життєдайні ідеї нової творчості значно розширювали простір професійної реалізації для молодшої генерації українських композиторів, додавали наснаги для їхнього протистояння з відвер-

то традиціоналістськими пріоритетами й уподобаннями тогочасного керівництва СКУ. Левову частку цієї когорти митців, згодом артикульованих як митців-шістдесятників, а їх творчий доробок — як київський музичний авангард 1960-х, складали або учні Лятошинського — Л. Грабовський, В. Годзяцький, І. Карабиць, С. Крутиков, Є. Станкович, В. Сильвестров та багато ін., або прихильники його творчості та його молоді колеги. Серед найвпізнаваніших були музикознавець Галина Мокрієва, котра рано пішла у вічність, та її чоловік — диригент Ігор Блажков. У Меморіальному кабінеті-музеї Б. Лятошинського збереглося листування Бориса Лятошинського з Галиною Мокрієвою, непересічною особистістю з тонкою психічною організацією, котра була чи не єдиною, хто у 1960-ті писав про експерименти молодих українських композиторів до досить авторитетного польського часопису «*Ruch Muzyczny*» [335]. Стаття Мокрієвої стала чи не першим інформаційним повідомленням для міжнародної спільноти про новації в українській музиці.

Втім, важливим об'єктом нашої уваги, і з цього питання ми почнемо, є визначальна роль польських наукових конгресів 1960-х у розвитку української музичної науки. Щодо цього показовою є участь наших науковців та артистів у конгресах і фестивалях старовинної музики Центральної та Східної Європи / *Musica Antiqua Europae Orientalis* (МАЕО). Виступи українських вчених у тогочасних новаційних наукових і просвітницьких форматах польської спільноти сприяли інтенсивній появі нового для української науки напрямку досліджень — студій з вивчення старовинної музичної культури, які завдячуючи польському форуму почали активно функціонувати в Україні з другої половини 1960-х як самостійна науково-дослідницька школа. Саме вони засвідчили комунікативність та відкритість до діалогу тогочасної української культури та мистецької науки, зокрема в жорстких асиміляційних умовах радянського наукового дискурсу.

МАЕО І УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ КОМУНІКАТИВНО-ІНТЕГРАЦІЙНИЙ НАРАТИВ

Культура, її процесуальність реалізуються через інформаційні пласти повідомлення як «кінцеву і впорядковану множинність елементів певного набору, вибудованих як послідовність знаків за певними законами» [336, с. 126]. Цей комунікаційний процес унормовує крос-культурні взаємини і форми діяльності, допомагає долати фактори часу, простору, а також формує діалогічні площини соціокультурного діалогу. Методологія комунікаційної взаємодії культур, зокрема, діалогу культур, постає як «взаєморозуміння тих, хто бере участь у цьому процесі, і водночас це збереження своєї думки, своєї в помислах іншого (злиття з ним), при цьому збереження дистанції (свого місця)» [16, с. 430]. Відповідно до цього міжкультурна комунікація як діалог між представниками різних культур передбачає як безпосередні контакти між людьми та їх спільнотами — у соціокультурній та мистецькій площині через урізноманітнені комунікативні прояви (фестивальний рух, міжнародна концертно-виставкова діяльність, мистецько-наукові форуми, конгреси, конференції тощо), так і опосередковані форми у площині знаків комунікації — мова та мовлення, як у нашому контексті її «жанрових» різновидів — музичної мови, площин її крос-культурних видозмін, комунікацій вияву тощо.

Філософсько-антропологічний контекст міжкультурної взаємодії складає діалог, завдяки якому, на думку М. Бахтіна, реалізується здатність однієї культури освоювати досягнення іншої:

«Чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше <...> Один сенс розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом <...> між ними починається діалог, котрий долає замкненість і односторонність цих смислів, цих культур <...> За такої діалогічної зустрічі культури не зливаються і не змішуються, проте вони взаємно збагачуються» [16, с. 354].

Важливими для осмислення українсько-польських крос-культурних комунікацій 1960–1970-х рр. є події, що відчутно демонструють своєрідне взаємопроникнення в їх систему цінностей, долають усталені стереотипи, через процесуальність синтезують самобутні та інонаціональні вектори, що веде до взаємозбагачення і нових динамічних площин розвитку. З-поміж них можна виділити важливі мистецько-наукові акції, які активно сприяли формуванню української школи з вивчення і виконання старовинної музики. Йдеться про міжнародні конгреси і фестивалі старовинної музики країн Центральної та Східної Європи (від 1975 року — *Musica Antiqua Europae Orientalis*, МАЕО), перший з яких відбувся у польському місті Бидгощ 10–16 вересня 1966 року. Їх комунікаційна широкоформатність включала співіснування виконавського і дослідницького векторів старовинної культури: фестивальний контент відбувся на базі Поморської філармонії імені Ігнація Яна Падеревського, а конгрес науковців — за сприяння Інституту мистецтвознавства при Варшавському університеті у замку Любостронь, неподалік Бидгоща, адміністративного центру Куявсько-Поморського воєводства Польщі. Завдяки цьому встановлювалися інформаційно-комунікативні зв'язки між учасниками, котрі через окреслення сенсів-образів культурних процесів дистанційованого часу намагалися збагнути схожість та відмінність культурно-мистецьких проявів цих явищ у різних національних просторах.

Прототипом цього зібрання став Фестиваль старовинної музики у бельгійському Льєжі початку 1960-х. Про це дізнаємося з кореспонденції польського діяча А. Швальбе до Сюзанни Клеркс-Лежон, відомого бельгійського музикознавця, дослідниці старовин-

ної музичної культури та однієї з організаторок фестивалю. Відвідини в ролі спостерігача бельгійського фестивалю у вересні 1961 року надихнули польського просвітника на створення чогось схожого на теренах Бидгоща з його глибоким історичним та мистецьким корінням. Як зазначає сам А. Швальбе, «більш цікавими та відмінними від безпосередніх вражень є очікувані можливості на перспективу у питанні стосовно фестивалів, організованих у майбутньому» [460, с. 173]. Наслідком стала поетапна реалізація цих очікуваних комунікаційних перспектив, котра почалася від польської сторінки на бельгійському фестивалі старовинної музики (фестиваль 1963-го), а далі втілилася у Бидгощський Конгрес і Фестиваль старовинної музики країн Центральної та Східної Європи, що стартував у 1966 році.

Вже на Першому конгресі і фестивалі, метою якого стало вивчення та виконання музичних творів, що з'явилися за 2000 років у різних напрямках європейської музичної культури, а також визначення їх ролі у становленні й розвитку культурного коріння Європи та світу, взяли участь представники понад 50 добре знаних у світі університетських центрів із вивчення старовинної музики. Ця запрограмована взаємодія старовинних європейських культур, сконцентрованих у рамках конгресу і фестивалю, мала двосторонній характер. З одного боку, було намічено нові шляхи і форми розвитку європейської музичної медієвістики, а з іншого, — вперше на теренах табору соціалістичних країн було знайдено динамічні форми зв'язку з історичним минулим національних культур та їх отожднення у сучасному соціокультурному просторі. Для української музичної культури ця комунікація мала особливе значення. Участь в акції українського вченого-музиколога О. Шреєр-Ткаченко з виступом-доповіддю «Розвиток української музики у XVI–XVIII століттях» [450] дала серйозний поштовх для розвитку цього напрямку досліджень в українському музикознавстві. Свідченням цього став той факт, що вже на початку 1970-х рр. в Україні сформувався науковий осередок з вивчення цього пласта культури.

Повертаючись до комунікаційного українсько-польського діалогу, зазначимо, що в рамках фестивалю і конгресу було реалізовано потребу українських культурних та наукових спільнот у крос-культурній взаємодії практично (майже) без посередників, у даному разі науковців та діячів культури тодішніх центральних московських інституцій. Так медієвістичний діалог постав як об'єктивна необхідність і умова розвитку культур. Саме комунікаційне сприйняття уможливило єдність, схожість і як наслідок — тотожність на основі партнерського взаєморозуміння індивідуальних відмінностей розвитку кожної зі старовинних культур та цілковитого прийняття їх особливостей учасниками діалогу як «взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів, націй і культур, що забезпечує складну єдність усього людства, усіх людських культур (складну єдність людської культури)» [16, с. 390].

Зазначимо, що підставою для цього українсько-польського діалогу стали певна подібність культурних кодів, спільне історичне коріння та схожість компонентів загального менталітету. Водночас ця подібність не означала тотожності, тобто ідентичної повторюваності культурно-мистецьких компонентів у тих чи інших мистецько-національних просторах, а, швидше, цілісність, корінну спільність, переважання внутрішніх зв'язків між елементами кожної старовинної культури над зовнішніми її проявами. Очевидно, пов'язана з цим комунікаційна гносеологічна проблема, реципієнт якої — особистість, звернена до свого архетипного коріння з метою пізнати свій культурний код у віддзеркаленні дистанційованого часу, і проявляє неабиякий тогочасний інтерес до старовинної музичної культури.

Поява на фестивально-науковій мапі Європи такого яскравого явища вперше засвідчила неабиякий інтерес і радянських культурних ідеологів, артистів та науковців до явищ старовинної музичної культури з можливістю їх ідентифікації на європейській арені для показу тотальних спільностей українсько-російського культурного дискурсу, зумовленого деструктивною політикою в зонах національного і культурного розвитку України та українців

у лещатах вульгарної соціології СРСР. Проте саме польська сторона стала ініціатором повноформатного включення української делегації у заходи Першого фестивалю і конгресу. Зокрема, цю ідею виплекав та гаряче лобював на рівні державних польських і радянських установ Анджей Швальбе, тогочасний директор Поморської філармонії міста Бидгощ, для якого комунікативна діалогічність усіх без виключення європейських медієвістичних осередків передбачала зіставлення національних цінностей і розуміння того, що польське культурне співіснування неможливе без пошанування цінностей інших етнічних європейських груп і, зокрема, уваги до процесів, котрі відбувалися на українських землях.

Фестиваль і конгрес стали своєрідним патерном, моделлю взаємодії культур на основі перетину унікальних старовинних музичних систем. Маргінальність чи тонка відмінність однієї від одної зосередилися на географічних кордонах взаємозбагачення і кордонах сприйняття. Стосовно останнього польська культура в рамках цього творчого і наукового зібрання виявила свою комунікаційну діалогічність. Заснована на прагненні зрозуміти «схожість і відмінність», базовані, як уже зазначалося, на інформаційно-діалогічних компонентах, на обміні з іншими культурами, вона тим самим окреслила поле свого етнокультурного «Я» як своєрідного посередництва між Сходом і Заходом. При цьому вона отримала, крім загальних культурних ідентифікацій, відповідну сатисфакцію на мапі Європи, пов'язану із синтезом, поєднанням співіснування різних точок зору щодо розвитку польської медієвістики та вироблення генеральної лінії її функціонування.

Для комунікаційного діалогу характерний і перехресний характер, що окреслює різні типи взаємодій української лінії в контексті її реалізації у часопросторі європейської культури. Їх кілька, проте два з них генеральні — «інтеграція» й «асиміляція», що відносяться до взаємодії етносів, — визначають складний процес ідентифікації українського мистецького дискурсу у другій половині ХХ століття. Крос-культурна українсько-польська взаємо-

дія — і це засвідчив Перший та всі подальші конгреси й фестивалі МАЕО — у повоєнні десятиліття відбувалася в умовах паритетної співпраці як інтеграційне співіснування. Цей принцип комунікації, що спирається на збереження різними культурами іманентно властивих їм індивідуальних характеристик, уможливорює створення спільних стратегічних комюніке на однаково значущих для кожного учасника діалогу умовах, що було продемонстровано польською стороною українського компоненту фестивалю.

Масив листів А. Швальбе до українських митців актуалізує важливість українського дискурсу у медієвістичних тогочасних студіях та концертних програмах. Роздуми відомого культурного діяча часто зосереджені на визначальній якості українського компоненту в контексті стратегічного бачення започаткованого ним фестивального руху і його подальших трансформацій за участю української сторони. Проте українсько-російські комунікаційні формати медієвістичних суперечок позначені асимілятивними характеристиками з боку російської сторони як свідченням процесів поглинання однієї культури іншою, що було зумовлено історичними подіями та панівною ідеологією «насильницького захоплення колоній, військових завоювань. У цьому випадку результат взаємодії культур буде спрямований на отримання вигоди однієї зі сторін на шкоду іншій» [63, арк. 84]. Це продемонструвала і деструктивна полеміка Ю. Келдиша з українськими музикознавцями з приводу їх безпосередньої участі у фестивальному русі МАЕО, і критичні дискурси тодішнього центру щодо віднайдених в Україні старовинних джерел, і зверхнє (політизоване) ставлення центру до наукових студій, здійснених у Києві, та безпосередньо до самих науковців, авторів цих розвідок¹. Усі ці важливі стратегічно-асиміля-

¹ Асиміляційний характер полеміки між українськими та російськими вченими, що виникла на фоні відкриття та наукового опрацювання Петербурзького списку 1723 року «Граматики музикальної» М. Дилецького, висвітлено у публікації автора: Савчук І. Б. Микола Дилецький «Граматика музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування // Українське

ційні процеси для ідеології Країни Рад не відбулися та не реалізувалися завдяки, з одного боку, низці випадковостей, що привели до масштабної презентації українського давнього пласта на польському фестивалі і конгресі, а з іншого, — споводований Першим фестивалем процес виникнення української школи вивчення старовинної музики сприяв подальшій кристалізації конструктивних позицій українських вчених у заполітизованому річищі медієвістичних процесів російських інституцій.

Повертаючись до пласта епістолярія представників польської культури, передовсім зазначимо, що цей джерельний пласт як інформативно-комунікаційний текст дає можливість скласти комплексне уявлення про функціонування МАЕО, а також деталізує і програмує специфіку участі українських науковців і виконавців в акціях цього конгресу і фестивалю. Значна частина листів належить Анджею Швальбе, активному просвітникові, чия діяльність сприяла потужному розвитку професійної культури польського регіону Помори і Куяви у другій половині ХХ століття. Багато епістол адресовано Онисії Шреєр-Ткаченко, чий вклад у дослідження й популяризацію старовинної музики є досить вагомим. Згадаймо також лист А. Швальбе до тогочасного ректора Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського А. Штогаренка, О. Цалай-Якименко та ін. До процесу окреслення комунікативно-інтеграційних взаємодій долучилися також інші відомі діячі польської культури — Елеонора Гарендарська¹, Ян Малецький², Мечислав

музикознавство. Науково-методичний збірник. Вип. 42. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 65–34.

¹ Гарендарська Елеонора Христина — польський музикознавець, культурний діяч, від 1991 року — директор Поморської філармонії імені Ігнація Яна Падеревського у м. Бидгощі. Вивчала музикознавство у Варшавському університеті. Після захисту дисертації працювала у Поморській філармонії, де разом з іншими митцями під керівництвом А. Швальбе організовувала музичні фестивалі і конгреси МАЕО. Від 1990 року — директор Поморської філармонії.

² Малецький Ян — один із засновників Бидгощського музичного товариства (1959), тісно співпрацював з А. Швальбе в питаннях організації Першого міжна-

Томашевський¹ та Мечислав Фельд². Загалом усі епістолярії тією чи іншою мірою репрезентують участь українських учених і виконавців у міжнародних конгресах і фестивалях [від 1975 року — *Musica Antiqua Europae Orientalis* (MAEO). — I. С.] 1966, 1969, 1972, 1975, 1978 років.

Зазначимо, що сам епістолярний дискурс як форму комунікативної практики можна співвіднести з поняттям висловлювання, як те, що було написано/сказано в рамках тієї або іншої культури/субкультури, як специфічний наратив висловлювань, уведених до площини реальних подій, що є їх складовою частиною. У цьому розумінні залучені епістоли польських колег відображають усе багатство реальної ситуації, насамперед особистостей, у процесі комунікації, їх мотиви, інтенції, соціальні статуси тощо. До того ж сам інтегративний міжкультурний діалог реалізується через екстралінгвістичні чинники — глибокі уявлення про предметність вислову, наміри; залежить від настанов і конкретної мети автора як творця дискурсивного тексту і включає соціокультурні контексти — уявлення про учасників комунікації та їх характеристики, а також базується на сприйнятті й інтерпретації цих повідомлень як тексту культури реципієнтом. Все це уможливорює розкриття інтеграційної функціональної спрямованості епістолярних текстів між українськими та польськими митцями щодо вписування української старовинної музики як у контекст фестивалю, так і загалом у польсько-український культуротворчий дискурс часу.

родного конгресу і фестивалю старовинної музики країн Центральної та Східної Європи (1966).

¹ Томашевський Мечислав — польський музикознавець, теоретик, музичний естетик, співорганізатор музичного життя у м. Бидгощі після Другої світової війни (1946–1952), професор та Почесний доктор Краківської музичної академії. Почесний громадянин міста Кракова.

² Фельд Мечислав у другій половині 1960-х рр. був секретарем Бидгощського наукового товариства; випускник і співробітник Гданського політехнічного університету; заслужений учитель Гданського політехнічного університету, Бидгощського сільськогосподарсько-технологічного університету та Кошалінської політехніки. Відомий фахівець у галузі технологій машинного будівництва.

Спробуймо побіжно охарактеризувати основні біографічні віхи учасників епістолярної комунікації. У 1948 році А. Швальбе закінчив юридичний факультет Торунського університету імені Миколая Коперника. Працювати за отриманою спеціальністю йому практично не довелося. Він завше був гарячим поціновувачем класичної музики і прагнув до культурної праці, тож мистецтво кардинально вплинуло на його подальшу роботу. У 1949 році його діяльність на захист місцевого симфонічного оркестру дістала гарячу підтримку у регіоні. Активістами, серед яких був і А. Швальбе, було зібрано кілька тисяч підписів під петицією з вимогою до влади забезпечити функціонування місцевого симфонічного оркестру, проти чого виступала влада людова¹. Завдяки активному включенню громади у протистояння з деструктивними діями влади оркестр не було розформовано. Перемогою було й те, що А. Швальбе, одного з ініціаторів громадянського культурного спротиву, у 1951 році призначають головним адміністратором Поморської філармонії.

Це було доленосне рішення для культурного розвитку цілого регіону країни. Ось кілька показових значних здобутків міста Бидгощ у повоєнний період, поданих у хронологічному порядку, що здійснені зусиллями її культурного лідера. За активного втручання А. Швальбе у 1956 році було зведено нову будівлю філармонії, що має спільні архітектурні риси з Національною філармонією у Варшаві. Він також був одним із засновників Бидгощського наукового товариства (1959), ініціатором будівництва в місті Бидгощі музичного театру (1960), а, коли 1973 року розпочалося будівництво місцевого оперного театру, багато років був безпосереднім інвестором проекту. У 1961 році А. Швальбе започаткував при По-

¹ Влада людова — словосполучення, що дістало відверто негативне тлумачення: так у сучасній Польщі позначають соціально-політичний аспект функціонування Польської Народної Республіки (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*) — державного утворення на території сучасної Польської Республіки у 1944–1989 рр. Правда, упродовж 1944–1952 рр. воно називалося Польська Республіка, згодом — ПНР.

морській філармонії видавничу серію «З історії польської музики в Померанії». Маючи блискучі організаторські здібності, у 1962 році митець запрошує з Кракова відомого диригента Станіслава Галонського¹. Останній за підтримки А. Швальбе заснував *Capella Antiqua Bydgosciensis pro Musica* — один з провідних польських камерних колективів, що спеціалізувався на виконанні старовинної музики. Наприкінці 1960-х рр. А. Швальбе доклав багато зусиль до будівництва та відкриття Художнього бюро виставок (1970), зіграв вирішальну роль у заснуванні Бидгощського філіалу Державної вищої школи музики в м. Лодзі (1974), який за кілька років перетворився на автономну Музичну академію імені Фелікса Нововейського. Його мистецько-просвітницька діяльність відзначена почесними державними та місцевими нагородами. Він удостоєний звання Почесного директора Поморської філармонії (1991) та Почесного громадянина міста Бидгощ (1993).

Учасницею від України в Першому міжнародному конгресі і фестивалі старовинної музики країн Центральної та Східної Європи (1966) була Онисія Шреєр-Ткаченко, визначна постать в українському музикознавстві ХХ століття. Її наукова діяльність була спрямована на поглиблене вивчення української старовинної музичної культури. З цим була пов'язана її серйозна наукова, дослідницько-пошукова діяльність 1960-х рр. У цей час вона створила низку основоположних праць, з-поміж яких варто виділити «Нариси з історії української музики» [344; 345], доповідь про українську музику XVI–XVIII століть на Міжнародному конгресі у Бидгощі [450], «Хрестоматію історії української дожовтневої музики» [427], «Історію української дожовтневої музики» (вона виступила тут як редактор і автор розділів) [118]. Серед її учнів та послідовників — Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, нині відомі дослідники старовинної музичної культури.

¹ Галонський Станіслав — польський диригент і музикознавець, співорганізатор та упродовж 1961–1970 рр. перший художній керівник *Capella Bydgosciensis pro Musica*, співорганізатор і багатолітній директор оркестру *Capella Cracoviensis* та фестивалю «*Muzyka w Starym Krakowie*» (Музика у Старому Кракові).

Онісія Яківна взяла участь тільки в Першому міжнародному конгресі і фестивалі старовинної музики (1966), проте з листів А. Швальбе та Е. Гарендарської дізнаємося, що вона отримувала запрошення практично на кожний наступний фестиваль аж до 1978 року, та, на жаль, не змогла скористатися люб'язними запрошеннями організаторів. Зі спогадів Т. Некрасової та Н. Герасимової-Персидської відомо, що вона завше намагалася відкрити шляхи пізнання науки молодим ученим, своїм послідовникам. Про причини відмови від участі в чергових конгресах МАЕО йдеться у листі Е. Гарендарської до О. Шреєр-Ткаченко від 12 липня 1967 року, в якому дописувачка зазначала: «Нам дуже прикро, що пані не зможе взяти участі у Міжнародному конгресі і фестивалі старовинної музики 1969 року [мається на увазі Другий фестиваль, що відбувся у вересні 1969. — І. С.]. Сподіваємося, що здоров'я покращиться і ми матимемо можливість вітати пані в Любостроні¹» [265, арк. 14]. Про це ж читаємо в перших рядках листа А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко від 8 серпня 1967 року, де той висловлює жаль з приводу остаточної відмови дослідниці від участі в науковому зібранні Конгресу 1969 року через незадовільний стан здоров'я [180, арк. 15].

Листування між А. Швальбе та О. Шреєр-Ткаченко охоплює період понад десять років. Перший лист датований 27 липня 1964 року, а останній — відповідно 12 листопада 1975 року. Ці документи зберігаються в архіві музикознавця, який зосереджений у двох

¹ Палац у Любостроні побудовано у 1795–1800 рр. відомим архітектором Станіславом Завадським на замовлення Фрідріха Скужевського біля містечка Пілатове. У його назві власник палацу закодував гру слів «люба сторона». Розташований біля м. Бидгоща. Багато зусиль по реконструкції цього архітектурного дива, яке на початку 1960-х рр. перебувало у стані занепаду, доклав А. Швальбе. Закликаючи владу до його реконструкції, він почав влаштовувати в ротонді палацу численні концерти під гаслом «Відродження музикою». Ця традиція зберігається в Любостроні вже багато років. Тут були організовані деякі концерти польських і зарубіжних митців у рамках Першого і Другого міжнародних конгресів і фестивалів старовинної музики. У 1966 році саме в ротонді палацу відбувся Конгрес науковців, у якому брала участь О. Шреєр-Ткаченко.

великих архівах Києва — Центральному державному музеї-архіві літератури і мистецтв України (далі — ЦДАМЛМ України) і Кабінеті-архіві при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського¹. Серед цих свідків музичної історії окреме місце посідають одинадцять листів від Анджея Швальбе (дев'ять — польською, по одному — німецькою [179] та французькою [181] мовами), що знаходяться у ЦДАМЛМ України. Також у її архіві є лист А. Швальбе до тодішнього ректора Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Андрія Штогаренка, датований 26 вересня 1963 року [168], та лист від 30 жовтня 1969 року до учасниці від України на Другому міжнародному конгресі і фестивалі (1966) Олександри Цалай-Якименко [174].

Зауважимо, що загалом емоційно-оцінкова й експресивна характеристика цього пласта листів А. Швальбе позначена позитивною тональністю «епістолярного» спілкування, зумовленого спільними науковими інтересами і стратегіями подальшого розвитку, а також особовими характеристиками учасників епістолярного дискурсу (їх комунікативною роллю і статусом, віком, соціальними функціями тощо). Комунікативна мета учасників, безумовно, формується навколо взаємного розвитку й просування уявлень про давню культуру та форми, що регламентують залучення тих чи інших наукових і виконавських дискурсів.

Листи А. Швальбе формують загальні уявлення про майбутні заплановані творчі проекти через фатичні характеристики епістолярного дискурсу, котрі реалізуються через дотримання в комунікації «максимуму спілкування» і розширення форматів самого діалогу із залученням до обговорення істотних для українського адресанта і визначальних для його наукової практики дискусійних проблем при демонстрації поваги й довіри до його думки через включення у текст листа засобів мовного етикету як демонстрації

¹ В обох закладах епістолярна спадщина О. Шреєр-Ткаченко досить значна і нараховує близько 200 архівних одиниць. Дослідниця вела активне листування. Адресати — відомі вчені Польщі, Чехії, Болгарії, Росії, України, Білорусі.

симпатії. Зумовлені комунікативною настановою автора і довготривалі професіональні контакти з адресатом. Цей фактор пов'язаний з ґрунтовними уявленнями дописувача про розвиток давньої музики в етнонаціональних європейських площинах та важливою роллю в них українського компонента.

В архіві О. Шреєр-Ткаченко зберігаються також листи від інших польських культурних діячів, котрі брали безпосередню участь у підготовці Першого міжнародного конгресу і фестивалю. Зокрема, це лист від 25 червня 1966 року з розповіддю про організаційні моменти у зв'язку з перебуванням О. Шреєр-Ткаченко на Конгресі, від секретарів цього заходу Мечислава Фельда і Яна Малецького [271], та лист від 12 липня 1967 року секретаря Другого міжнародного конгресу і фестивалю Елеонори Гарендарської [265], проте вони мають лише інформативно-інструктивний характер.

На особливу увагу заслуговує перший польський лист від 26 вересня 1963 року А. Швальбе до А. Штогаренка, тодішнього ректора Київської консерваторії [168], котрий значно активізував в Україні дослідницькі процеси щодо вивчення старовинної музичної культури. У ньому польська сторона від імені А. Швальбе повідомляє, що «міністр культури і науки ПНР [Польської Народної Республіки. — *І. С.*] вислав офіційного листа у справі фестивалю старовинної музики Європи Центральної і Східної до міністра культури СРСР. Водночас товаришеві Ректору направлено офіційного листа [від міністра культури і науки ПНР. — *І. С.*], копію якого я додаю у неофіційний спосіб з тим, аби Ви приділили нам увагу та надали інформацію про радянські камерні колективи [музичні й, очевидно, українські. — *І. С.*], диригентів і солістів, які могли б узяти участь у концертах з творів старовинної музики народів України та Росії...» [168].

А. Штогаренко доручив вивчити це питання О. Шреєр-Ткаченко, котра на той час була у Київській державній консерваторії чи не єдиною дослідницею, яка глибоко і всебічно займалася старовинною музикою та мала авторитет у наукових та партійних ко-

лах. Відомо, що у 1947 році вона під керівництвом відомого українського музикознавця П. Козицького захистила кандидатську дисертацію на тему «Українська пісня-романс у її джерелах та розвитку у XVII–XVIII століттях». Ця робота вимагала значних зусиль по збиранню, осмисленню й систематизації матеріалу. Як зазначають науковці, «спираючись на історичну розвідку з цього питання М. Грінченка, Онисія Яківна значно розширює проблематику вивчення жанру, його культурологічний контекст. Ще у 1937 році <...> почала розшукувати архівні документи, що стосуються історії української музичної культури, рукописи та стародруки у бібліотеках України (Київ, Львів, Кам'янець-Подільський), а також Москви та Ленінграда. Зібраний матеріал ліг в основу першого варіанта підручника та хрестоматії з історії української музики. Цінний рукопис, підготовлений до друку, був знищений під час пожежі у Київській консерваторії в період окупації» [346, с. 229]. Надалі Швальбе адресуватиме листи безпосередньо до Шреєр-Ткаченко.

Цілком вірогідно, що цей лист міг бути проігнорований українською стороною, через що відбір до участі в цьому заході здійснювали б відповідні центральні культурні фундації у Москві, що унеможливило б таку широку репрезентацію української старовинної музики на Першому міжнародному конгресі і фестивалі у 1966 році. Проте дивовижним чином усе склалося якнайкраще як щодо безпосередньої участі української делегації у складі загальнонарадянської, так і для започаткування й розвитку в Україні цілого напрямку — дослідження давніх пам'яток музичної культури. І, якщо у 1963–1966 рр. виступ О. Шреєр-Ткаченко у Конгресі був з розряду поодиноких мистецтвознавчих розвідок про українську старовинну музику, запропонованих увазі європейського слухача, то вже на початку 1970-х рр. в українському музикознавстві потужно функціонує наукова школа вчених-медієвістів з відповідними внутрішньогалузевими напрямками дослідницьких пріоритетів. При тому, з появою кожного нового старовинного артефакту удосконалюється сама методика досліджень. З упевненістю можна ствер-

джувати, що цей маленький лист зробив справжній переворот в українській науці, спровокувавши могутній поштовх для розвитку цілого напрямку в українському музикознавстві.

Загалом комунікативно-інформативна насиченість листів А. Швальбе реалізує такі комунікаційні моделі: першочергову, лінійну як передачу інформаційних повідомлень; інтерактивну як окреслення безпосередньої взаємодії у річищі проектів МАЕО, а також трансактивну, процесуальну комунікацію, значеннєве поле якої простирається за межі запланованих взаємодій і реалізує своєрідний перспективний план взаємодії на багато років уперед — через інтерактивний процес, найбільш характерний для інформаційно-комунікативного діалогу в рамках самого конгресу і фестивалю. З листів дізнаємося про новаторський підхід польської сторони до організації Першого конгресу і фестивалю 1966 року. Так, А. Швальбе одразу виділяє камерні жанри як основні в концертах цього поважного наукового і творчого зібрання. Причина зацікавлення організаторів такою жанровою специфікою криється у її мобільності та можливості охопити в концертних програмах фестивалю якнайширшу географію. З іншого боку, саме в камерних формах часто написано твори зі старовинних манускриптів. Зокрема, малі форми нерідко виявляємо і в українській музиці барокового часу (канти, партесні концерти з камерною кількістю учасників співу на 8, 12, рідше — 16 хористів тощо). Про домінування камерних форм виступу і камерних жанрів свідчить також Інформаційний бюлетень № 2 [115], що зберігається в особистому архіві О. Шреєр-Ткаченко. Видання регулярно оновлювалося й надсилялося учасникам конгресу і фестивалю. У вступній статті документа читаємо: «Згідно з обіцянками висилаємо установам і зацікавленим особам бюлетень, в якому міститься інформація про актуальний стан підготовчих робіт до фестивалю. Просимо якнайширше пропагувати усі повідомлення стосовно фестивалю у пресі, на радіо (не тільки в журналах, що висвітлюють питання музики і музикознавства), <...> у музичних школах, університетах та інших наукових установах. Про всі новини, що стосуються фестивалю, та

про всі зміни, які можуть відбутися у програмі фестивалю і КОНГРЕСУ, повідомлятимемо в чергових номерах Бюлетеня» [115, арк. 27]. Далі на кільканадцяти сторінках детально розписано план запланованих творчих акцій у рамках Першого міжнародного конгресу і фестивалю старовинної музики 1966 року з точним хронометражем творів, що звучатимуть у тому чи іншому концерті. В середньому тривалість кожного номера не перевищувала трьох з половиною хвилин.

Найбільш опукло в епістолярному дискурсі А. Швальбе і О. Шреєр-Ткаченко простежується т. зв. трансактивна модель комунікації як процесуальна взаємодія, що виходить за рамки «тут і тепер». Ці прораховані на роки уперед моделі культурної співпраці у річищі вивчення і презентації старовинної музичної культури є генеральною комунікаційно-інформаційною лінією цих джерел. Причому, і польська, і українська сторони ініціюють трансактивні моделі інтеграційного руху у річищі мистецької ідентичності кожного з етнонаціональних просторів з увагою до норм і зразків старовинної культури, її ціннісних орієнтацій і мови у широкому розумінні, трактування її часопростору в контексті сучасних інтерпретаційних парадоксів. Звіт О. Шреєр-Ткаченко про Перший міжнародний конгрес і фестиваль 1966 року свідчить про значний інтеграційний рух у площині ідентифікації української музичної медієвистики на європейських теренах. Він є чи не єдиним письмовим джерелом, наснаженим безпосередніми враженнями, активними дослідницькими перспективами, активно сформованими по участі у фестивалі і конгресі.

Передовсім О. Шреєр-Ткаченко вражають географія, форми наукової дискусії та формати концертних виступів польської акції. З цього приводу вона зазначає, що «концерти і наукові доповіді присвячені завданню дослідити і продемонструвати скарби музичної культури минулого слов'янських народів від XII до XVIII ст. Ніколи в історії ще не звучали так сильно і сконцентровано музичні голоси слов'ян та їх близьких сусідів <...> Багато цікавих, самобутніх музичних творів різних епох, стилів і жанрів —

від середньовічного одноголосся і до розвиненого багатоголосся в хоровій музиці, від дрібних інструментальних творів до ораторій і симфоній — прозвучало на Бидгощському фестивалі у виконанні кращих колективів» [451]. Вона додає, що структурна складова Фестивалю і Конгресу сприяла становленню активних комунікативних дискурсів розуміння тодішньої ситуації з вивчення прадавніх пластів музичної культури та сприяла зацікавленості саме східним європейським контекстом: «Концерти чергувалися з науковими доповідями, підготовленими відомими музикознавцями різних країн, які немало праці доклали до вивчення, розшифровки і дослідження старовинних музичних рукописів, документів, що висвітлювали важливі проблеми розвитку музичної культури. Невтомно і багато працювали ініціатори та організатори цього форуму музикантів <...> Однією з важливих складових частин цього Міжнародного конгресу і Фестивалю були доповіді радянських музикознавців та концерти російської та української музики. <...> Зацікавленість викликала Симфонія невідомого автора XVIII ст. на українські теми і великий музично-драматичний твір Євстигнія Фоміна «Орфей та Евридіка». Але особливе хвилювання багаточисленної публіки викликало прослуховування фрагментів старовинних українських дум «Невольничий плач», «Про трьох братів Азовських» та «Про бурю на Чорному морі». Виконав її з великим почуттям молодий співак і бандурист, вихованець Київської консерваторії Юрій Демчук. Експресія і драматизм цих вільних рецитацій у супроводі бандури були сприйняті як цілком самобутній, незрівняної краси і сили витвір народного духу» [451].

Про важливість інтегративних процесів вписування української старовинної музики у європейський контекст, означуючи це як неймовірні очікування від форматів участі представників України у наступному Конгресі і фестивалі і відкриття нових імен, пише А. Швальбе: «Маємо на меті з приємністю повідомити, що наступний фестиваль давньої музики країн Центральної та Східної Європи відбудеться з 10 по 15.09.72 року. У зв'язку з тим звертаємося із щирим проханням надіслати вступні слова, репертуарні пропози-

ції, пов'язані з концертом старовинної української музики. Гадаємо, що в період, який залишився до початку фестивалю, можна сподіватися на нові відкриття пам'яток музичного минулого України <...> Під час цьогорічного фестивалю українські музикознавці згадували, наприклад, про київський спів, київську міщанську музику, думи з корбовою лірою тощо, про такі невідомі нам форми, як вертеп або музика Запорізької Січі і спів Ірмолая¹ <...> Остаточним критерієм відбору, що вирішує долю цих творів у програмі, буде їх безперечна артистична цінність» [176, арк. 20–21].

Загалом з боку А. Швальбе трансактивна процесуальна взаємодія простежується через компонент самопрезентації його концепцій і бачень тенденцій наукового осмислення та інтерпретації давньої музики у комунікативно-інформаційному полі листа. По-перше, досить сказати, що одразу після закінчення кожного фестивалю А. Швальбе починає активно шукати рішення концепції наступного фестивалю. Це підтверджує низка листів до О. Шреєр-Ткаченко, в яких активно обговорюються творчі форми участі українських артистів. Очевидно, такі листи директор фестивалю надсилав багатьом іншим учасникам майбутніх форумів. У цих комунікаційних процесах вимальовується текст самої комунікації як своєрідне тематичне обличчя кожного наступного фестивального заходу. По-друге, А. Швальбе тонко розуміє проблеми вивчення і виконання старовинної музики. Його концепції фестивалів, викладені в листах до О. Шреєр-Ткаченко, гранично ясні, що свідчить про обізнаність у царині старовинної культури, зокрема музики. Так, у листі від 12 листопада 1975 року читаємо, що «наступна конференція [МАЕО–1978. — *І. С.*] повинна представити музичне мистецтво від середньовіччя до бароко. І було б цікаво реалізувати такий генеральний розподіл: 1) 1. Схід і Захід у музиці (витоки і зближення); 2) музика народна і професійна (традиція, нотація, одноголосся і багатоголосся, інструменталізм)...» [175, арк. 24].

¹ Про ці форми і жанри української старовинної культури згадувала у своєму виступі О. Цалай-Якименко.

Або наведімо лист від 29 листопада 1972 року: «З позиції минулого фестивалю хочу ознайомити Вас із темою наступного — це музика XIII–XIV століть і попередніх епох. Знаємо, що нас чекають труднощі, оскільки цей період мало досліджений у науковому і мало представлений в артистичному аспектах. Тому, як завжди, приступаємо до важкої підготовчої роботи. Беручи до відома Ваш досвід і Ваші знання, хочу запитати: як, на Вашу думку, ми повинні висвітлити цей період? На сьогодні ми прийшли до такого розуміння цієї специфіки та її реалізації в такому напрямі: культурні зв'язки між народами Східної і Середньої Європи і детальний розгляд цих особливостей. Також розуміємо, наскільки різні Рим і Візантія, християнство та іслам. Тому просимо пані запропонувати рішення або своє бачення цих моментів. Також нас цікавлять питання, пов'язані з висвітленням культури краю [України. — І. С.] на наступному фестивалі і конгресі МАЕО» [177, арк. 23–23 зв.].

В архіві О. Шреєр-Ткаченко збереглася чернетка відповіді на цей лист. Її рукописний [439] та друкований [438] інваріанти демонструють схожі діалогічні процеси у площині становлення та кристалізації ідей, котрі уможливають важливі українсько-польські інтегративні процеси у площині медієвістики за кілька років на Четвертому міжнародному конгресі і фестивалі. Зокрема, дослідниця пропонує польській стороні можливі теми доповідей: «Могли б підготувати деякі доповіді на теми, пов'язані з наступними питаннями: 1. Музична культура Києва XI – XII століть. Зародження богатирського епосу і його генетичний зв'язок з українськими думами. Генетичний зв'язок циклу українських обрядових і календарних трудових пісень з народнопісенною творчістю Київської Русі. Старовинний східнослов'янський музичний інструментарій та його подальший розвиток (на матеріалі розкопок та іконопису XIV – XVI ст.). 2. Музична культура середньовічної України (XV–XVI–XVIII ст.) в її міжслов'янських зв'язках (культובה музика, інструментарій, нотація, музична теорія тощо) <...> Що стосується Вашого запитання про виконавський колектив, то воно

могло б бути вирішеним через створення невеликого ансамблю (8–12 осіб) на базі існуючих у нас студентських або професійних хорів». У цих комунікаційних процесах важливим є усвідомлення культурно-просвітницької місії Анджея Швальбе як людини, котра організувала один з найвідоміших європейських фестивалів старовинної музики, кардинально вплинула на становлення й розвиток науково-дослідницького поля і його розуміння потенціалу України. Адже цей фестиваль і конгрес сприяли активізації в Україні науково-творчої діяльності в царині старовинної музики, що відкрила світові високопрофесійні мистецькі здобутки багатьох відомих і анонімних композиторів.

Простежені інтегративні процеси через епістолярний дискурс демонструють передовсім взаємоузгодженість українських та польських суб'єктів культури у річизі розуміння наукових та концертно-репрезентаційних форматів вивчення та популяризації старовинної музичної культури. Документальний пласт дозволяє стратифікувати інтеграційні процеси часу 1960 — початку 1970-х рр. через площину особистісного бачення і передовсім як певні логічно сформовані спільні уявлення про розвиток медієвістики, де часова відчуженість досліджуваних артефактів часто базується на детермінантах, в основу яких покладено й емоційно-естетичні характеристики сприйняття, вироблені у зоні комунікаційно-стильової зумовленості музично-історичного процесу як такого. Прикладом може слугувати дискусія, котра постала після оприлюднення українськими вченими «Граматика музики. Петербурзького списку 1723 року» Миколи Дилецького і розвивалася в руслі естетично-художньої комунікації новознайдених культурних значень у полі їх адаптації до тогочасних соціокультурних умов. Останні включають різні типи дискурсивних площин у процесі узгодження цих значень між різними суб'єктами кожної з національних культур, для яких поява Петербурзького списку мала онтологічне значення і стала своєрідним метаописом, ключем до розуміння «свого» в наративі європейської історії.

Насамперед зазначимо, що сам процес співпраці у медієвістичному просторі української і польської культур розпочався у річці конфігураційних і тематичних стратегій польської сторони за принципом схожості, подібності наукового польсько-радянського дискурсу (на той час українська музична медієвістика перебувала в зародковому стані). А. Швальбе у вже згадуваному першому листі до ректора А. Штогаренка пропонує «культурні обміни <...> пропозиції у руслі програм майбутніх концертів, а також можливість отримати нотні матеріали» [168]. Ці конфігураційні паростки згодом об'єднуються у стратегічні дослідницькі напрями, де багата на артефакти медієвістичного стибу Україна здобула в дискурсі Конгресу і Фестивалю одну з головних значеннєвих площин, навколо якої досить швидко (лише за кілька років) постала й сама національна українська школа з вивчення старовинної музичної культури.

У цій за суттю комунікаційній площині моделювалися та узгоджувалися позиції певної стилістичної спільності та відмінності основоположних процесів у розвитку української та польської музичної медієвістики як прагнення передових представників кожної зі сторін до автентичного вираження здобутих уявлень про шляхи розвитку старовинної музики через адаптацію елементів набутого досвіду. Це стосується передовсім презентації новонабутих площин цього досвіду в кожному наступному Конгресі і фестивалі у бік згущення, глибшого занурення у пласти самої старовинності. І, якщо на Першому Конгресі і Фестивалі українська сторона представила Фоміна, Бортнянського і Березовського (на той час уже знаних представників українського бароко), то центром уваги Другого конгресу і фестивалю стала віднайдена О. Цалай-Якименко «Граматика музикальна» Дилецького та актуалізовані нею поряд роздуми про вертеп, музику Запорізької Січі і спів Ірмолая. Ця дослідницька новизна була аплікована А. Швальбе у пропонованих ним форматах участі української сторони в наступному Третньому Конгресі і Фестивалі.

Логічність цих інтеграційних процесів у рамках МАЕО як відкриття нових пластів старовинної творчості була підтверджена часом. При цьому інформаційно-комунікативний процес відбувався на базі багатощаблевого узгодження логічно-системних і певною мірою «ідеологічних» наукових дискурсів обох шкіл. Дослідницька логіка передовсім простежується в епістолярних дискусіях А. Швальбе з О. Шреєр-Ткаченко щодо самих процесів розвитку давньої музики у тогочасному соціокультурному і науковому просторах; виявляється через раціональний компонент, толерантність, відкритість до діалогу щодо спільного бачення означених процесів і у виважених відповідях української дописувачки. Безперечно, у цій комунікативній логіці саме глобальний «пошук себе та свого» як один з головних гносеологічних сегментів буття у нашому варіанті, реалізований у формі структурно глибоких, багатоплощинних наукових дифузій у полі старовинності, склав основу логічних міжкультурних українсько-польських інтеграційних взаємодій, характерних і для нашого часу.

Комунікативність інтеграційних українсько-польських процесів 1960–1970 рр., їх конективність, особливо з української сторони, часто реалізовувалася на рівні безпосередніх взаємодій непересічних творчих особистостей. І в аналізованому епістолярно-документальному наративі МАЕО, а також в епістолярній спадщині Бориса Лятошинського, яка детальніше розглядатиметься трохи згодом, передовсім особистісний фактор нівелював вплив на поля соціокультурних взаємодій суперечливого у своїй основі політично-кон'юнктурного тогочасного дискурсу, що значно сприяло узгодженню культурних настанов, виробленню спільних культурницьких стратегічних дій та комюніке на майбутнє.

Наостанок додамо, що упродовж сорока років існування МАЕО (1966–2006) лишень десять осіб брали участь у цьому зібранні, з них четверо — за часів радянської влади. Проте ця статистика в умовах повністю закритої, вщент заідеологізованої держа-

ви, де прояви національного у стратегічних дослідницьких напрямках уважалися чи не за смертний гріх, є вагомою. З іншого боку, про ключову роль українських земель у тогочасних культурних процесах свідчить надто багатий джерельний матеріал, котрий було відкрито й опрацьовано українськими дослідниками. І в цьому процесі створені конгресами й фестивалями МАЕО комунікаційно-інформаційні поля реалізували «ідеї відкритості ...», [виражали. — І. С.] широкий погляд на світ і намагання поєднати людей взагалі, створити союз, зв'язок різних народів, різних культур, щоб ми спільно усвідомлювали, що піднімаємо минуле наших країн, і це формує загальну картину того, що було у певний час» [117, с. 13].

Саме у 1960-х роках народжується синдром нонконформістського мислення у передових колах радянської інтелігенції. Як результат викристалізовується тип вченого з нонконформістським способом мислення та репрезентації власних ідей. Така позиція творчої особистості проявлялася по-різному. З одного боку, це була відкрита дисидентська позиція багатьох нині відомих істориків та літературознавців як безпосереднє протиставлення себе офіційному політичному та культурному дискурсу; з іншого, — тонка інтелектуальна гра на маргінальному розумінні наукових дефініцій, теорій як своєрідна еквілібристика з табу та соціально-культурними заборонами офіційної доктрини. Саме останнє характеризує дискусію українських вчених на сторінках часопису «Советская музыка» щодо збереження культурно-історичних пам'яток, усвідомлення їх ролі в українській культурі у річці російської офіційної музикології 1960–1970-х рр. Це протистояння, за визначенням О. Заплотинської, реалізує прагнення інтелігенції до розширення меж творчої свободи і водночас ліберальні зусилля панівної ідеології зберегти за собою керівну роль у формуванні культурної політики упродовж 1960-х рр. [106, с. 16]. Тут нонконформізм стає своєрідним архетипом поведінки за умови відсутності свободи творчості в тоталітарному суспільстві у контексті світоглядно-екзистенційного вибору, що й засвідчила поява факсиміль-

ного видання Петербурзького списку 1723 року «Граматики музыкальної» М. Дилецького.

У проаналізованих комунікаційних форматах становлення української школи вивчення старовинної музики простежуємо також і характерні інкорпоративні процеси, що показують інтеграцію науково підпорядкованих спільнот в інституціональних структурах центральної науки. На жаль, це був такий час, коли кожна спільнота (від етнокультурної до наукової) хоч би як активно її члени не окреслювали свої буттєві площини від домінаційних проявів центру, змушена була у той чи інших спосіб вписуватися у контексти ідеологічних доктрин радянського наукового дискурсу. Відмова від таких процесів могла призвести до фізичного винищення активних членів тієї чи іншої підпорядкованої спільноти. Прикладом може слугувати наукова активність у конгресах і фестивалях Н. Герасимової-Персидської, котра була єдиною, хто представляв українські інтереси на цьому форумі від 1972 до 1991 років. Додамо, що навіть побіжний аналіз тем її наукових доповідей свідчить про поєднання «в дусі часу» українських досліджень у контексті великої науки. Проте, як зазначає сам науковець, «у нас в країні на той час не було відповідної атмосфери. Ніхто нічого не грав старовинного, записів не було, ноти — в обмеженій кількості. А там [на конгресах і фестивалях МАЕО. — *І. С.*] усе було справжнім, грали на старовинних інструментах <...> Дуже важливо було не на словах, а зсередини відчувати загальноєвропейські процеси» [116, с. 34].

Ці формати участі теж мали свої позитивні результати щодо існування й розвитку власних внутрішніх наукових форматів та ідей, хоч певною мірою комунікативні обмеження, що незмінно виникають при асимілятивних процесах, не змогли призупинити формування сукупного наукового образу української медієвістичної науки, котра навіть у геронтократичну епоху розвинутого соціалізму мала мінімальні площини міжнародної наукової дискусії, а її наробіток не був законсервований на довгі роки.

«ВАРШАВСЬКА ОСІНЬ» І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Важливий комунікативний ефект справив на поле українського музичного повоєнного авангарду фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь». Головним комунікантом від України упродовж перших десяти років його існування (кінець 1950-х — 1960-ті) був Борис Лятошинський. Актуалізація основних значеннєвих площин цього музичного форуму з його ультрасучасними як для того часу форматами виявляють культурні ролі Б. Лятошинського, здійснені у напрямі просування та адаптації європейських новацій передовсім на ґрунт української композиторської творчості, яка лише нещодавно ожила від нещадних формалістичних утисків.

У пропонованій аналітиці увагу зосереджено передовсім на т. зв. паралельних діях, котрі простежуються через безпосереднє відображення тих чи інших новацій «Варшавської осені» у творчості тогочасних молодих українських композиторів, вихованців класу Б. Лятошинського. Спалахи їхніх авангардних пошуків, які розширили кордони виражальної специфіки компонування, були майже синхронними до основних значеннєвих форматів польського фестивалю, що культивувалися у той період. Важливими стали також творчі дискусії у кулуарах «Варшавської осені», збурені кардинальними новаціями, які розширювали і змінювали усталені уявлення про роль, функції та формати композиторської творчості, в яких, імовірно, брав участь і український митець. Принаймні «відголоски» цих діалогів знаходимо у листуванні з Гражиною Бацевич, Єжи Млодзіївським та ін. діячами польського мистецького

руху. Як і з польським конгресом та фестивалем *Musica Antiqua Europae Orientalis*, завдяки якому упродовж кількох років в Україні постав цілий напрям музикологічних студій з вивчення старовинної музичної культури, у царині української композиторської творчості простежуємо щось схоже, коли новаційні дискурси «Варшавської осені» вплинули на відкрити до експериментів молоду генерацію українських композиторів. Почавшись практично з нуля, переповідань та лекцій Бориса Лятошинського про відвідини чергового форуму з прослуховуванням музики, яку йому вдавалося привезти з Варшави для досить обмеженого кола близьких друзів і учнів, ці авангардні починання завершилися у 1969 році значною перемогою — участю Л. Грабовського, учня Лятошинського, у польському форумі. Це була, можливо, мала за форматом, проте велична за духом перемога ідей, якими його вчитель наснажував традиційний український мистецький простір.

Новопосталий у 1956 році Фестиваль сучасної музики у Варшаві від самого початку ставив собі за мету подолати відставання польської музики від світового авангарду, зумовлене домінуванням соцреалізму сталінської доби. У 1950–1960 рр. він мав велике значення для налагодження контактів польських композиторів із широкою світовою громадою, сприяв розвитку польської композиторської школи. Та особлива його місія з погляду сьогодення полягала у підтримці (передовсім інформаційній) колег зі сходу, зокрема СРСР. Тотальна закритість Радянського Союзу від передових культуротворчих процесів унеможливлювала свободу композиторської творчості. Тож польський фестиваль, що проводився у соціалістичному таборі і вільно демонстрував найсучасніші композиторські техніки та прийоми, був наче ковтком повітря для радянських композиторів, котрі намагалися вирватися з лещат домінуючої на той час традиційної музики.

Смерть Сталіна, хрущовська відлига помітно вплинули на загальне відчуття свободи у самій Польщі. Наслідком таких процесів стала поява низки фестивалів як певна музична рефлексія на

дух нової творчості. Так, у 1956 році виникають два музичні форуми — Перший джазовий фестиваль у Гданську й Сопоті та Міжнародний фестиваль сучасної музики, котрий за рік перейменують на «Варшавську осінь». Біля витоків музичного фестивального руху стояло неформальне об'єднання молодих музикантів «Група 49» на чолі з Тадеушем Бердом, Яном Кренцом та Казимиром Сероцьким. Згодом до них доєдналися такі відомі постаті польського музичного руху, як Анджей Добровольський та Влодімеж Котонський.

У 1957 році Б. Лятошинський знайомиться завдяки протекції Гражини Бацевич з Пьотром Перковським, директором Великого симфонічного оркестру Польського радіо та Яном Кренцом, котрий на той час працював диригентом цього колективу. Колектив готував прем'єру для Польщі — перше виконання та аудіозапис Другої симфонії українського композитора. У листі до Лятошинського Кренц пише: «Маємо за честь сповістити, що Ваша симфонія буде записана нашим оркестром упродовж 7–15 липня 1958 року під орудою Міхала Барановського. Товариство польсько-радянської дружби надішле запис Вам після 15 липня» [293].

Ідея першого фестивалю була апробована на фестивалях польської музики, перший з яких відбувся у 1953 році, і була сконцентрована на тому, щоб презентувати композиторський доробок, накопичений упродовж 1939–1952 рр., якого практично не чули польські поціновувачі. Причина цього крилася у кровожерливій війні та дискурсі соцреалізму, котрий домінував у повоєнний час. Упродовж концертного сезону 1953 року в імпрезах взяли участь «майже усі філармонії і музичні театри країни. Окрім очікуваного хаосу і кепської ще організації, спільно з диригентами і солістами, котрі допомагали, організатори спробували представити найважливіші твори. Фестиваль зустріли із зацікавленням та розумінням, котрі перевершили всі очікування» [508, с. 16]. Успіхи цих фестивалів сприяли появі музичного бієнале, котрий мав презентувати сучасну композиторську і виконавську творчість. За рік до Першої «Варшавської осені» (офіційно таку назву отримує фестиваль

з 1958 року) було проведено серйозну організаційну роботу. В результаті у творчому заході взяли участь провідні польські оркестрові колективи, а також відомі виконавці з-за кордону¹.

Відкриття Першого Міжнародного фестивалю сучасної музики відбулося у приміщенні Варшавської філармонії, де виступив Оркестр і Хор Національної філармонії під орудою Богдана Водічки. Досліджуючи епістолярну спадщину Б. Лятошинського, її польський контент, у листах до Г. Бацевич натрапляємо на прізвище цього відомого польського диригента і культурного діяча у зв'язку з виконанням творів українського композитора у Польщі. Сама міжособова комунікація Б. Лятошинського з представниками польського музичного руху у 1950–1960-ті роки відбувалася за такими двома основними сценаріями: перший — це відновлення стосунків з друзями-поляками, з котрими Лятошинський зростав у Житомирі та Києві, комунікація з якими перервалася з приходом до Києва більшовиків, а відновилася лише у повоєнний час вже по смерті диктатора Сталіна. Зокрема, це такі відомі на той час у Польщі диригенти, як Єжи Млоджієвський та Ольгерд Страшинський. Вони, поперше, пропагували музику українського композитора, особливо його симфонічні полотна на польську тематику; по-друге, знайомили з музикою українця, поляка за походженням, інших діячів — виконавців, диригентів та директорів польських творчих колективів. Другий важливий комунікаційний сценарій «повернення музики» Лятошинського на прабатьківщину відбувся завдяки І. Белзі та Г. Бацевич.

Як можна здогадуватися, саме І. Белза, учень Лятошинського, а згодом відданий друг, відстоював кандидатуру вчителя в органах безпеки щодо його поїздки як члена журі до бельгійського

¹ Серед колективів — Національна філармонія, Сілезька філармонія, Великий симфонічний оркестр Польського радіо з Катовиць (WOSPR), Оркестр Польського радіо з Кракова, Філармонія імені Джордже Енеску (Румунія), Державна філармонія з м. Брно (Чехословаччина), Державний оркестр СРСР (СРСР), Оркестр RTF (Франція) та Оркестр Wiener Symphoniker (Австрія).

Льєжа у 1956 році на відомий Міжнародний конкурс кuartетів. На цьому форумі Г. Бацевич вдруге після 1950 року отримала премію за композиторський доробок. Відтоді почалося їх інтенсивне листування, ознаменоване щирою приязню, духовним єднанням, а головне — зацікавленістю творчими проектами одне одного та їх комунікативними форматами — поінформуванням і виконанням творчих опусів одне одного. Саме завдячуючи Г. Бацевич з творчістю Лятошинського та з ним самим познайомилися передові кола відомих на той час польських митців, які також стояли біля витоків «Варшавської осені».

Важливим компонентом комунікації цього фестивалю стала розлога критична діяльність. Урізноманітненість критичних матеріалів, різних за жанровими спрямуваннями, як зазначає Д. Шварцман, відображала «різноманітні тони: такі, що мають на меті зацікавити аж до скептицизму» [508, с. 18]. Скептицизм перших фестивалів стає неодмінним супутником у рефлексіях старшого покоління на адресу творчості молодих. Простежуючись на шпальтах видань, почасти в епістолярних джерелах відомих особистостей того часу, цей одвічний процес нагадував давнє протистояння між давидсбюндлерами та філістим'янами. У рамках цих матеріалів часто поставали дискусії навколо самої професії композитора та його соціокультурної місії. Консервативно налаштовані композитори у своїх діалогах конотували, що новітня музика, яку на фестивалі репрезентували головним чином класики додекафонії, як мінімум нецікава. Навпаки, представники «музичної відлиги» вважали, що фестиваль був занадто консервативним і там не було духу справжнього авангарду. Критичні матеріали про Перший фестиваль загалом були схвальними, хоча в цій масі траплялися й видання, представники яких надто скептично поставилися до ідеї постійного проведення форуму сучасної музики, вважаючи, що необхідні для цього кошти краще витратити для промоції конкурсів Ф. Шопена і Г. Венявського, а також на студії та виступи польських артистів за межами держави з метою їх знайомства з тамтешніми трендами та

популяризацією польської творчості на світових теренах. При цьому фестиваль означувався як завчасно запрошений для становлення культурних орієнтирів.

Про одну з таких дискусій дізнаємося з листів Тадеуша Охлевського, відомого культурного діяча Кракова, багаторічного директора PWM¹ до Б. Лятошинського. Лист датовано 1963 роком, коли «Варшавська осінь» вже стала провідним фестивалем сучасної музичної культури країн соціалістичного табору та досить авторитетним форумом на світовій музичній авангардній мапі. Т. Охлевський як представник старшої генерації, прихильник традиціоналізму, формулює розуміння ролі і місця композитора у сучасному музичному процесі через його концепційне наповнення. Вдаючись до полеміки відносно логіки розвитку сучасних композицій, їх концепційних особливостей і торкаючись естетичної вартості експериментальних композицій, Охлевський іронічно зауважує: «У нас існує лавина нових справ, у великій кількості народжуються композитори. Тут є прихований вулкан. Даю йому ім'я “наперекір”. З одного боку, це не стосується промисловості, хімії чи сільського господарства. А з іншого, — наперекір “багатству” та “досконалості” музичного життя на Заході. Якщо Вас цікавлять тенденції, напями творчості у нас, то безперечним є відхід від безпідставного здивування, ефектів заради ефектів, новаторства за будь-яку ціну. Кольорові повітряні кульки вже не подобаються, люди вважають за краще тримати в руці не шнурочки від них, а яскраві живі квіти» [287]. Можливо, такі діалоги про малу естетичну вагу тогочасних польських композицій були спричинені і тим фактором, що кожен концерт повинен був містити півгодини сучасної польської творчості, «позитивний для промоції вітчизняної творчості, однак викликав ефект втоми — не всі твори репрезентували однаково високу естетичну якість, а їх випадкова поява у програмі не сприяла позитивним рефлексіям щодо фестивалю» [508, с. 19].

¹ Польське музичне видавництво.

Борис Лятошинський, вперше відвідавши «Варшавську осінь» у 1958-му, в листі до Л. Четвертакова складає ментальне уявлення, базоване на шок-пізнанні, про естетичні наративи нової творчості. Це одне з небагатьох фіксованих свідчень митця, де яскраво змальовано саме сприйняття нових концептів музичної творчості. Позитивно налаштований до будь-яких авангардних експериментаторських новацій, композитор все ж шукає в них хоч який-небудь ідейний симулякр: «На “Варшавській осені” почув масу різної музики і ще раз переконався в правильності “теорії відносності”. У порівнянні з музикою додекафонічною, тобто з Шенбергом, Бергом, Веберном та ін., ми, тобто радянські формалісти, просто безневинні немовлята, великодні баранчики. Проте навіть самі шенбергівці [поціновувачі додекафонної системи. — *І. С.*] у порівнянні з так званими “авангардистами” із Західної Німеччини та Італії, теж великодні баранчики. І, нарешті, найвищий верхній поверх [рівень авангарду. — *І. С.*] — електронна музика, яку творять за допомогою різноманітних радіозавивань, свисту, дзюрчання, бурчання, стукоту і грохоту. “Авангардисти” пишуть музику і для звичайних інструментів, і електронну. У почутих п’єсах для рояля є, наприклад, таке. Перед піаністом стоїть величезний лист картону, на якому написані 12–15 коротеньких уривків і сказано, що їх можна грати в будь-якому порядку, і твір можна почати з будь-якого з них. Гра доповнюється стуком палиці по корпусу рояля або педалях, смиканням його струн, стуком кришкою від клавіатури. Грають пальцями, кулаками і ліктями. Мало не ногами. Навіть польська публіка, котра звикла до Шенберга, не витримувала цього і сміялася. Загалом, все це було цікаво» [221, акр. 2]. З тону листа вимальовується митець, котрий неначе іронізує з новаційних пошуків у полі авангарду. Проте, саме в класі композиції Бориса Лятошинського народилися перші українські експерименти з електронної музики у композиціях його учнів — С. Крутикова та В. Годзяцького.

Передові критики часто відстоювали проблему життєспроможності тогочасної авангардної культури у слуховій уяві потенційного слухача-реципієнта. Часто ці дискусії поставали на сторінках «Ruchu Muzycznego»/«Руху музичного», друкованого органу польської музичної спільноти, відродженого після Першої «Варшавської осені». Часопис, котрий видавався у Кракові у 1949-му, був закритий владою людовою, проте його відродили у 1957-му, через рік після Першої «Варшавської осені». Завдячуючи Броніславу Рутковському, головному редакторові цього часопису та його команді прогресивних музичних аналітиків — Стефану Кіселевському, Сигізмунду Мицельському, Богуславу Шефферу, Богдану Пілярському та вже згадуваному у зв'язку з МАЕО Мечиславу Томашевському було створено комунікаційний простір фестивалю для вписування сучасної польської музичної культури у європейський тогочасний контекст. Саме вони пропонували і відшліфовували нові моделі проведення акцій фестивалю (багаточасовий нон-стоп) на основі апробованих форматів схожих за актуальними тенденціями часу західних фестивалів. Крім того, саме комунікативно-інформаційне поле кожної концертної акції трактувалося як складний системний організм, що включав як доконцертні, так і поконцертні комунікативні взаємодії: анонси, творчі зустрічі, конференції, круглі столи з учасниками, а також широке окреслення цього явища на шпальтах періодики, радіо, а згодом і телебачення.

Відроджений «Ruch Muzyczny» одразу «увірвався» в комунікаційний простір соціокультурних взаємодій знаковою дискусією, що відбулася на З'їзді польських композиторів 1956 року між традиційним соцреалістичним напрямом у музичній культурі і новими композиторськими пошуками. В. Лютославський у першому відродженому номері (після закриття часопису в 1949-му) критично характеризував комунікаційну ситуацію між старим та новим дискурсами композиторської творчості, про яку йшлося на з'їзді польських композиторів за кілька місяців до цього: «Важко знайти більш абсурдну тезу, ніж та, що рекомендує перекреслити доробок

останніх кількадесяти років і повернутися до музичної мови ХІХ сторіччя <...> Період <...> заподіяв нашій музиці велетенської шкоди. Психіка творчого артиста є інструментом безмірно делікатним і тонким. Тому шалений тиск на цей інструмент і спроба оволодіння ним привела багатьох з нас [композиторів. — І. С.] до важкої депресії» [1957, *Ruch Muzyczny*, цит. за: 508, с. 20]. Завдяки цьому опору передових кіл деструктивним для розвитку музичної культури формам та протистоянню митцям, котрі насаджували такі уявлення, і змогла відбутися Перша «Варшавська осінь». А разом з передовою ідеологією, базованою на розумінні ролі змін у музично-історичному процесі, організаторам фестивалю вдалося створити важливі комунікаційні практичні площини співіснування польської та європейської культур, які на Першому фестивалі були, хоч і не надто широкими, проте далекоглядними з точки зору започаткованих процесів.

Спільнота польських композиторів спробувала створити для поціновувачів сучасного мистецтва своєрідний огляд сучасної музики (щоправда дещо спорадичний). Водночас було здійснено вдалі спроби зацікавити закордонних гостей новими польськими тенденціями композиторської творчості, передовсім через створення площини комунікаційного перетину у формі дискусій, круглих столів, де з'явилися умови для вільного спілкування гостей та учасників фестивального руху. Частина акцій Першого форуму мало стосувалася композиторських експериментів, і, як зазначає Б. Шеффер, «єдиним справді вдалим <...> був концерт знаменитого паризького квартету Jacques Parrenin, котрий презентував публіці чотири композиції — струнні квартали ор. 43 Жана Мартіно, “*Variaçjona*” Жана-Луї Мартіне, № 4 Гражини Бацевич та “*Ліричну сюїту*” Альбана Берга. Більшість концертів були позначені стильовими диспропорціями, невисоким рівнем виконання через ті чи інші вади» [503]. Проте критик також зазначає, що перші крос-культурні комунікації фестивалю були вдалими, адже «закордонні музиканти отримали досконалу можливість ознайомитися з найвидатні-

шими досягненнями нашої [польської. — *І. С.*] музики — від К. Шимановського (якого за кордоном досі ще мало грають) аж до молодого і дуже талановитого Войцеха Кіляра» [503].

Б. Шеффер інтерпретує концертні події першої «Варшавської осені» найбільш амбіційно та критично, консолідуючи зусилля у площині пошуку нових виражальних форматів фестивалю. Він був одним з тих, хто чи не найзапальніше відстоював на шпальтах видань позиції фестивалю як міжнародного музичного форуму саме авангардного спрямування. До того ж у 1956 році PWM опублікував його «Альманах польських сучасних композиторів», одну з багатьох з праць цього критика та музикознавця про сучасну музичну культуру. У ній автор чи не першим серед польських музикознавців представив на розсуд читача новітні тогочасні стильові парадигми музичної творчості — додекафонію, електронну і конкретну музику, творчість Олів'є Мессіана, Бели Бартока, Пауля Гіндеміта, Антона Веберна, простежив зв'язки сучасної музики з джазом тощо [501].

Повертаючись до високої оцінки Б. Шеффером Струнного квартету Г. Бацевич у програмі Першого фестивалю та загалом позитивної оцінки творчості цієї композиторки як вагомого явища у новітній музичній культурі Польщі, також відзначимо і її вагомую роль у становленні крос-культурного європейського комунікаційного поля, особливо повоєнного часу. На жаль, нині, на думку польських музикознавців, Г. Бацевич вважається композитором «першого дивізіону». Проте, якщо брати до уваги її творчі досягнення і соціокультурні «ролі», то перед нами постає мультимедійна постать, масштабна як за композиторськими досягненнями, так і за мірою вкладу у розвиток процесів, безпосередньо пов'язаних з розвитком тогочасної музичної культури Європи у розмаїтті комунікативно-інформаційних мистецьких взаємодій: Польща — Бельгія, Варшава — Париж, Варшава — Київ, Бацевич — Лятошинський тощо.

Важливу роль, як уже зазначалося, відіграла композиторка у становленні українсько-польських культурницьких ініціатив. З листів Г. Бацевич до Б. Лятошинського дізнаємося про процес створення нею «Музики для струнних, труб та ударних» і комічної опери для Радіо, згодом поставленої як телевізійний спектакль «Пригода короля Артура», творів досить інноваційних з точки зору трансформації її авторського стилю. Із джерел дізнаємося, що Концерт для струнного оркестру у 1959 році був виконаний у Київській державній філармонії в рамках гастрольного турне диригента і композитора Станіслава Скровачевського, з яким Б. Лятошинський теж підтримував тісні контакти. Європейська популярність прийшла до С. Скровачевського у 1956 році, коли він став переможцем Міжнародного конкурсу диригентів у Римі. Митець брав участь у концертних програмах «Варшавської осені» до імміграції у США у 1960 році.

У листі до Б. Лятошинського польська композиторка згадує київський концерт С. Скровачевського та його гостину у родині Лятошинських: «Скровачевський оповідав мені про Вашу гостинність, сердечне Ваше ставлення до нього, а також розповів, що мій Концерт для струнного оркестру не сподобався публіці. Гадаю, слухач має право на свою думку, проте композитор не зобов'язаний усім подобатися» [261]. Існує відповідь Б. Лятошинського на цей лист, у якому митець конструктивно аналізує твір на основі київської інтерпретації: «Блискуча, хороша музика. Досить переконливо контрастують між собою частини, багато вигадливості та знахідок має оркестровка, хоч інструменти лише струнні. Не лише мені, а й багатьом слухачам концерт сподобався» [182]. Потрібно зауважити у цьому контексті не тільки про загальну традиціоналістську спрямованість київського слухача, а й саму специфіку композиторської творчості, регламентованої радянською культурницькою доктриною, зокрема культурною політикою Спілки композиторів УРСР. Досить вороже налаштована до тогочасних новітніх композиторських тенденцій у кінці 1950-х рр., вона уособ-

лювала собою, за поодинокими виключеннями, розквіт дегенеративних з точки зору історичної часової зумовленості й розвитку світової музичної культури псевдоромантичних авторських композиторських стилів і відповідних їх жанрових втілень. Немає нічого дивного в тому, що твір Г. Бацевич, орієнтований лише на темброві пошуки, а не на прояв тогочасних експериментальних технологій, досить прохолодно сприйнятий був у Київській філармонії. Зрештою, українські поціновувачі сучасного мистецтва отримали схожий фестиваль лише у 1990 році. Адже через тридцять з лишком років після відкриття «Варшавської осені» у Київській опері розпочав свою роботу перший «Київ Музик Фест».

І в цьому контексті показовим є лист Г. Мокрієвої до часопису «Ruch Muzyczny», де чи не вперше в іноземному професійно-музичному часописі було дано оцінку тогочасної творчості молодих українських композиторів. Левова частка згаданих автором молодих творців — це учні Б. Лятошинського, а саме, В. Сильвестров, В. Годзяцький, А. Грабовський, В. Губа. Вперше польський читач дізнався про експерименти українців у царині додекафонної музики, полістильові пошуки молодих, спрямовані на глибоко індивідуальне «прочитання» світу. Крім того, авторка піддає сумніву естетичну якість тодішньої традиційної музичної культури, що домінувала серед авторів Спілки композиторів УРСР. Закономірно, що публікація «Лист із Києва» викликала репресії щодо неї органів управління культурою, що, по суті, було пов'язано з реакціонізмом у культурі, спрямованим проти трансформації соціокультурних стереотипів і функцій митця у площині хрущовських змін радянської культурницької ідеології кінця 1950-х — початку 1960 рр. Як зазначає О. Зінькевич, «за часів загальної внутрішньої несвободи (хай і неусвідомлюваної) прозвучав голос людини, абсолютно внутрішньо вільної <...> зразок істинної критики з незалежними судженнями, об'єктивним аналізом і неупередженою оцінкою. Молодий і — що небезпечніше — талановитий музикознавець сміливо висловлює думки, що йдуть врозріз із загальноприйнятими» [111, с. 446].

Розгляньмо комунікаційні площини перших фестивалів «Варшавська осінь», зумовлені крос-культурними процесами європейської спільноти. Вони уможливають відтворення часопростору художньої творчості Лятошинського пізнього етапу. Актуалізовані площини позначені різновекторним спрямуванням — від особистісно зорієнтованих до стильових платформ творчості, проте кожна з них певною мірою вплинула на формування музичних трендів композиторської творчості в Україні 1960-х рр. на фоні деструктивних процесів культурницьких «ініціатив» радянської ідеології.

Як уже зазначалося на початках «Варшавської осені», у її програмах ще можна знайти твори минулих епох, далеких від площин експериментальних композиторських пошуків повоєнного часу. Це і зрозуміло, бо фестиваль тільки щойно утворився і перебував у процесі трансформації свого ідейного вираження, пошуку відповідних «комфортних» для професіоналів та поціновувачів форматів проведення акцій і способів відбору творів. У концертних програмах звучать симфонічні полотна Й. Брамса, П. Чайковського, Р. Штрауса та інших композиторів дистанційованих епох, що стало результатом участі розтиражованих симфонічних колективів, котрі репрезентували передовсім «себе», так би мовити свої можливості, а не запропонований організаторами фестивалю формат — презентацію нових музичних тенденцій часу. Таке «комплектування» програм перших фестивалів у комунікативно-інформаційній площині з позиції нашого часу сприймається як певний старт від усталених традиційних поглядів на музичну культуру і спрямування фестивального інтересу у поле композиторської творчості, що втілює пульс часу.

Дистанціювання від романтичної традиції XIX — початку XX століття відбулося і через залучення творів на той час уже визнаних видатних особистостей міжвоєнного часу. Упродовж перших фестивалів вище згадуваний Б. Водічко та очолюваний ним симфонічний колектив намагалися показати панораму симфонічної творчості відомих постатей XX століття, котрі через доміну-

вання й негативні тенденції радянської вульгарної ідеології не часто виконувалися, а декотрі й узагалі не звучали в концертних залах Польщі. Серед цих імен — І. Стравинський, А. Онеггер, А. Берг, А. Копленд та ін. Пропонований варшавським диригентом підхід до «комплектування» концертних виступів був зумовлений «знайомством з минулим для глибокої інтерпретації музичних площин сучасної творчості» [508, с. 19]. Проте вже навіть перший фестиваль «Варшавська осінь» зумів запропонувати свої пріоритети в комунікаційних стратегіях презентації тогочасних тенденцій новітніх композиторських пошуків. А в 1960-х роках фестиваль стає комунікацією нового мистецтва, яку у постфестивальній дискусії з Б. Лятошинським 1963 року Т. Охлевський пише так: «Загалом можна припустити, що “Варшавська осінь” чудово виконує свої завдання: шкарлупки відокремлюються від зерна, і жодна марнотратність сьогодні не викликає захоплення. Фестиваль шукає і знаходить щораз кращу і кращу орієнтацію, переконливу, з поглядом на майбутнє музику. Це абсолютно нове, не пов’язане з минулим явище. Якщо порівнювати, наприклад, середньовічні монодії з музикою Бартока, то різниця у виражальності не така велика, як між цим же Бартоком та нинішнім Лютославським» [284].

Зупинімося на комунікаційних діалогах, споводованих фестивалем, які тим чи іншим чином, безпосередньо чи опосередковано впливали на становлення української музичної культури повоєнного часу. І, якщо з польського боку ця комунікація була зумовлена широким спектром комунікативних взаємодій — від особистісно зорієнтованих до глобальних комунікаційних тенденцій як тонких духовних вимірів, що регламентують розвиток сучасного мистецтва, то з українського боку ці комунікації польського фестивалю 1950–1960-х рр. на рівні реципієнта взаємодіють найчастіше з Борисом Лятошинським та його учнями, простежуючись через автокомунікаційний (внутрішньоособистісний) та міжособистісний контент.

ГРАЖИНА БАЦЕВИЧ У КОМУНІКАТИВНИХ ФОРМАТАХ
«ВАРШАВСЬКОЇ ОСЕНІ»

«Бацевичівна» — саме так часто називали у критичних пост-фестивальних нарисах цю жінку-композитора, представницю нової польської композиторської школи. Вона була чи не єдиною, хто на той момент займався композиторським ремеслом і досяг значних успіхів у його опануванні. Значною стала її роль у процесах «осучаснення» польської музичної культури. Вона була серед тих, хто формував тренди нового мистецтва у повоєнні, заангажовані традиціоналізмом 1940–1950-ті роки. Закономірно, що упродовж 1956–1962 рр. її твори звучали практично на кожній «Варшавській осені». Щодо творчих принципів вона багато в чому була схожа з Лятошинським. Невипадково між цими непересічними особистостями ще з бельгійського конкурсу виникла щира приязнь, котра тривала до кінця їх земного існування. Приводом для знайомства став твір, за який вона отримала відзнаку як композитор. Лятошинському імпонувала її манера викладу у Струнному квартеті № 5, що своїм образним наративом перегукується з його інструментальною творчістю: інтонаційні тематичні секундові згустки, загострені стрибки на септимі, нашарування пластів створюють відчуття тривоги, хисткості. Схожу образність знаходимо і в камерній виражальності українського композитора — у повільних частинах його Скрипкової сонати (1926), струнних квартетах № 3, 4 та інших камерно-інструментальних творах, особливо у 1920-х. До 1950-х Г. Бацевич пройшла значний шлях трансформації свого виражального потенціалу. Стартуючи на початку своєї композиторської кар'єри від неоромантичних і фольклорних тем у полі скрипкових жанрів (вона була переможницею Першого міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського у 1935 році), у пізніх творах вона постає митцем з глибокою експресіоністичною забарвленістю авторського висловлення.

Про цей компонент і пише С. Кіселевський, актуалізуючи враження від її творів, котрі звучали на «Варшавській осені»: «Шкода, що всебічно не було презентовано творчість Гражини Бацевич. Струнний концерт і IV Квартет надзвичайно характерні для її стилю і позначені цікавими думками <...> “нової Бацевичівни”. Її “Польська” увертюра і Партита для скрипки і фортепіано є передвісниками нового цікавого стилю нашої одиначки [мається на увазі, що Бацевич чи не єдина жінка-композитор, твори якої були представлені на форумі. — І. С.], котра ще подарує польській музиці не одну милу несподіванку» [478]. Творчість Бацевич вже у другій половині 1950-х сприймалася як така, що відображає загальний пульс композиторської творчості, виокремлюється із «загального сучасного еклектизму [доробку польських композиторів. — І. С.], опертого, хоч і на дуже солідну, проте дещо схематичну технічну базу» [478]. Про значну роль у розвитку польської композиторської школи і творів Бацевич, котрі звучали вже на Другій «Варшавській осені», писав З. Мицельський у підсумковому постфестивальному огляді, зазначаючи, що в концертних програмах твори Лютославського, Спісака, Бацевичівни, Турського та інших визначних на той час постатей засвідчують кращі досягнення сучасної польської музики [489].

Проте цей позитивний запал змінюється пропорційно до ідейних та форматних трансформацій фестивалю. Вже йшлося, що на початку 1960-х він перетворюється на трибуну експериментальної творчості і стає практично єдиним композиторським форумом такого штибу у соціалістичному таборі. Через цю спрямованість його вороже сприймають провідні ідеологи радянської музичної культури, та й самі організатори не дуже приховують свого зацікавлення аж зовсім не провідними експериментальними тенденціями часу.

Подібні настрої простежуються у розмірковуваннях С. Кіселевського, ліберального за своїми поглядами політика й гостро-

го на вислови музичного критика, щодо концертів Третього фестивалю. Дописувач пише про сильне позитивне враження, яке справила на нього «Гармонія світу» П. Гіндеміта, та сумний осад від почутої певної традиційності виражальних компонентів і компілятивності образного наративу Третьої симфонії К. Шимановського: «Справжні то сутінки легенди <...> симфонія здалася якоюсь претензійною кантатою, зіпленою з різних стилів — від Шехерезади Корсакова до Булеза .., говорить про речі, до жахливого усім добре відомі» [480]. Кіселевський окреслює й тогочасну місію у музичному мистецтві Польщі 1960-х Г. Бацевич, визначаючи її стиль як «модерністичний і традиціоналістичний», інакше кажучи, такий, що не збігатиметься з ідейними настановами «Варшавської осені» наступного десятиліття. Називаючи композиторку «феноменальною бабою», він позитивно характеризує почутий новий, спеціально написаний для фестивалю її твір — «Музику для струнних, сурми та перкусії», що «є подальшим етапом обраного композиторкою напрямку вдосконалення, котрий здавна нею культивується <...> то є жива музика, що органічно пливе вперед <...> з досконало виваженими пропорціями динамічної й оповідальної напруги дії. Навіть якщо когось із молодих чи старших не цікавить застосований нею стилістичний напрям, то сама недооцінка цього творчого вогнища, яке роками все сильніше розпалюється у цій надзвичайно талановитій жінці, доводить відсутність об'єктивної культури та шанування кожного польського творіння в нашому музичному середовищі» [480]. Ця ж дискусія вторинності неокласицистів у тогочасному музичному дискурсі, до когорті яких долучають «зрілу» творчість Бацевич, постає у матеріалі Б. Пилярського. Музика і Т. Берда (одного з родоначальників фестивалю), і Г. Бацевич «має певну небезпеку, небезпеку застою, що в епоху швидких коливань призводить до естетичного анахронізму <...> “Музика для струнних, сурми та перкусії” є типовим <...> прикладом вторинного мистецтва <...> Вторинний характер цієї музики простежуємо

у схематичному маніпулюванні мертвою неокласичною формулою. Народжений з почуттям гумору, неокласицизм був тим напрямом, який свого часу зумів захопити якусь частину нашої перекрученої епохи, однак він швидко постарів» [494].

Питання традиції як усталених стильових дискурсів середини ХХ століття і новаторства як експериментальних пошуків ще активніше порушуються у постфестивальних публікаціях відомого критика Б. Поця на шпальтах «Ruchu Muzycznego» упродовж 1960–1961 рр. З неприхованим пієтетом до авангардних течій дописувач зазначає, що «є група (і їх небагато) композиторів-авангардистів (Шабельський, Лютославський, Гурецький, Пендерецький, Шеффер, Шальонек, Котонський, Сороцький), радикальна, експериментальна, а поряд із цим ціле величезне тло більш-менш консервативних тенденцій — від неокласичних компромісів Бацевичівни чи Спісака до компромісної додекафонії Берда і Регамея. Бацевичівна і Спісак заслуговують захоплення як вірні правилам, прийнятим багато років тому. Я ціную вірність ідеям як “вірність собі”, проте мене набагато більше цікавлять художники, які “зраджують собі” знову і знову. Ми живемо в епоху, коли вірність перестає бути чеснотою, і гірше того — часто вона є синонімом художнього окостеніння» [497].

Від початку 1960-х тренди фестивалю почала задавати краківсько-катовицька авангардна композиторська група, куди увійшли Гурецький, Пендерецький і Шеффер, «безкомпромісні інноваційні пошуки яких відбувалися за двома основними, дещо протилежними напрямками: нова організація звукового простору та створення нових звукових значень “в собі”. Це пошуки, спрямовані або “на”, або “в” звуко-макрокосмічні та мікрокосмічні світи» [496]. До того ж послабився вплив на формування ідейних форматів фестивалю групи композиторів варшавської групи більш традиційного спрямування, до когорти яких входила і Г. Бацевич. У прихильників авангардної концепції подальшого розвитку фестивалю «основ-

ним критерієм його функціонування є його вагомий внесок у розширення світоглядних впливів нової музики. Натомість вирішення суперечки про “абсолютні цінності” слід залишити майбутнім історикам та “нормативній естетиці”» [496].

Досить прохолодно з точки зору вписування Г. Бацевич у новаційний процес композиторської творчості був сприйнятий її Шостий квартет (1960). Про його стилістику писали, що пошуки нової виражальності в ньому «не утворюють синтетичного сплаву. Найцікавіша за звучанням перша частина, поєднуючись із чітким обрисом решти частин, створює (пейоративне) враження формальної аморфії .., не очищеної від неокласичних традицій» [496]. У 1960–ті роки творчість Г. Бацевич, котра ще десятиліття тому відображала пульс нової польської музики, свідченням чого були вже згадувані композиторські перемоги у Бельгії, стала для спільноти наче не цікавою, сприймалася надто критично, композиторський стиль якої з дрібною рудимента і вже не на часі: «Квартет Бацевич та надзвичайно сучасний Гурецький породжують зіткнення двох полюсів нової польської музики, продемонстровані на фестивалі (тут слід враховувати й те, що не вся написана сучасна музика не є або вже не є музикою новою)» [496].

У фестивальному огляді 1961 року «Ruchu Muzycznego» З. Мицельський намагається дати оцінку творчості Г. Гацевич, характеризуючи її поряд з Бердом і Лютославським як митців поміркованого спрямування, «вірних своїй такій “логічній” та характерній лінії розвитку, незважаючи на сильний вплив, який на них справив розвиток музики останніх кільканадцяти років» [490]. Ці розтиражовані опінії, де авангардні пошуки Г. Бацевич лишилися на межі своїх світів, стилістику яких Б. Поцей у 1960-му вже окреслював як «елементи “старого”, котрі явно не збігаються з “новим”» [496], спричинили випадіння творів композиторки з ідейних форматів «Варшавської осені». Від 1963 року вони практично не виконуються на цих форумах. Останні рецензії на них датовані

П'ятим фестивалем і стосуються її твору *Pensieri notturni* (1961), де вона «не уникає “формальної музичної послідовності”, не розпилює матеріал, не втрачає ритму, — вона лише збагачує тембр 24 струнних інструментів, техніку яких вона так добре знає» [490]. Т. Качинський при цьому опонує: «Неможливо обговорити усі твори, проте маю згадати принаймні чотири композиції: *Pensieri Notturmi* Гражини Бацевич, Концертну музику Вітольда Рудзінського, Тріо для флейти, гітари та ударних інструментів Влодзімежа Котоньського та хорову працю Анджея Кошевського *Fa-re-mi-do-si* <...> кожен польський твір на цьому фестивалі не був слабким, що слід вважати радісним симптомом нинішньої ситуації нашої музики» [474]. Проте загалом Гражина Бацевич залишилася в історії фестивалю як єдина жінка-композитор, котра творила новітню музичну історію Польщі. С. Кіселевський, критик та зятий футбольний уболівальник, іронічно розглянув картину «виграшів» «Варшавської осені» 1962 року з пункту бачення футбольного чемпіонату, який того року відбувався у Белграді. Там у «категорії жінок» була присутня лише «Бацевичівна (інші учасниці змагання не досягли визначеного мінімуму)» [477].

Пропонований аналітичний зріз творчих пошуків польської композиторки, здійснений через критичні нариси фестивалю, розкриває деталі про її мистецькі та соціокультурні ролі у контексті новітніх тенденцій тогочасної композиторської творчості. Це у свою чергу дозволяє простежити цілі комунікаційні поля значень, пов'язані з тим фактом, що про всі свої творчі досягнення Гражина сповіщала Б. Лятошинського. У їх листуванні часто зустрічаємо рефлексії про ті чи інші компоненти авторської виражальності, їх доцільності, а також про тогочасну діяльність відомих представників польського руху музичного. Не дивно, що український композитор був добре поінформований про умови написання й виконання музики своєї польської колеги, а його думка про її творчі пошуки в системі новітньої творчості була важливою для

Г. Бацевич. Завдячуючи тому, що Лятошинський багаторазово відвідував «Варшавську осінь» у складі офіційних делегацій і приватно, а також через Г. Бацевич добре знав про т. зв. внутрішні процеси польської нової музики у рамках фестивалю, здійснилася одна з перших комунікаційних взаємодій новітньої композиторської творчості в Україні.

Відомо, що у його класі вивчалися нотні партитури та слухалися записи сучасної музики, привезені вчителем з фестивалю, а по тому велися дискусії про важливість і значеннєву сутність тих чи інших новацій, чим своєрідно переглядалися ролі композиторської творчості на переломному етапі змін у європейському соціокультурному середовищі, що припали саме на 1950–1960-ті роки. Є. Станкович, учень Лятошинського, згадував, що «слухали — Другу симфонію Лютославського, Третю Гурецького <...> чистий авангард — Ксенакіса, Штокгаузена <...> Практично завдяки йому [Лятошинському. — *І. С.*] ми зрозуміли, що таке “Варшавська осінь” і що там відбувається. Ну хто ще це робив? Ніхто. Він один <...> після слухання чергового авангардного твору висловлювалися найрізноманітніші думки. Лятошинський брав участь у дискусії <...> це була рівна суперечка, без зверхності і повчального тону» [110, с. 49]. Така аура демократизму у відносинах між учителем і учнями сприяла пошуку індивідуальності кожного його вихованця у просторі сучасної творчості і вилилася в яскраве явище української культури — «музичне шістдесятництво».

Наостанок додамо, що і Бацевич, і Лятошинський — творці практично одного покоління, котре зростало на ідейних програмах європейської культури, породжених зламом ХІХ–ХХ століть. Вони намагалися зрозуміти й аплікувати у своїх пошуках виражальний потенціал нових засобів, включаючи їх до палітри авторського висловлення. Проте глибока художня спрямованість авторського задуму як домінуюча ознака творчого методу кожного з цих митців створила своєрідну розмежувальну лінію у їх сприйнятті нової

творчості. Художність Лятошинського, котра своїм корінням живиться в культурі «великих особистостей», пов'язана зі світоглядними настановами, базованими на філософському сприйнятті часу як екзистенційного модусу буття, з яким ми народжуємося і помираємо. Схоже, що цей вагомий компонент унеможливив їх більш розлогі експерименти у площині нових виражальних технік того часу. Адже, на думку Б. Лятошинського, висловлену О. Дмитрієву після повернення з «Варшавської осені–1967», «авангардисти усі неймовірно подібні один до одного, ба, навіть ця характеристика вже на дев'яносто відсотків понижує їхні досягнення. Складається враження, що музика натрапила на перешкоду, яку не здатна обійти» [307, с. 93–94].

З позиції сучасності польські дослідники вважають творчість Г. Бацевич площиною, котра стала перехідним містком між експериментом і новаторством — з одного боку і неокласичним стилем — з іншого. У своїх композиціях, представлених у форматах «Варшавської осені», авторка «намагалася пристосувати нові засоби до власних естетичних уподобань» [508, с. 41]. Успіх її Шостого квартету на фестивалі 1960-го та сам період, в якому вона експериментувала із серіалізмом, були нетривалими, бо для неї як «прихильниці наступності музики пунктуальність є досить дивною» [508, с. 41]. Ближчими до її світоглядних настанов виявилися експерименти із сонорністю. Для неї колір, його «тембр, спектри — теплота, холодність тощо, про що вона пише в листі до Б. Лятошинського, дають поштовх до творчості» [251]. Ці сонорні пошуки втілилися у композиції *Pensieri notturni*, прем'єра якої відбулася на «Варшавській осені» 1961-го. Зрештою, до кінця життя Г. Бацевич, по суті, творить у неокласичних стильових дискурсах, поєднуючи певне активне рухово-ритмічне начало із сонористичною урізноманітненістю.

ПОЛЬСЬКИЙ АВАНГАРД 1950–1960-Х У ФЕСТИВАЛЬНИХ ЛОКАЦІЯХ СОНОРИСТИКИ, ДОДЕКАФОНІЇ ТА СЕРІАЛІЗМУ

З-поміж стильових дискурсів, з якими польські композитори і слухачі познайомилися практично вперше у концертних програмах Першої «Варшавської осені», стала додекафонія завдяки розлогій презентації творчості митців Другої віденської школи — А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна. Зауважимо, що у міжвоєнний час у фаворі варшавських меломанів були К. Шимановський та постаті французького неокласицизму. Навіть сам польський композитор закликав молоде композиторське покоління їхати пізнавати музичну культуру до Франції. І лише Ю. Коффлер, котрий у міжвоєнні роки працював у Львові у Польській консерваторії, був чи не єдиним серед польських композиторів, котрий творив у додекафонній техніці. Про тісний зв'язок Б. Лятошинського з цим композитором, убитим нацистами в гетто у Вілечці, будемо розмірковувати в наступному розділі праці. Проте ця творча та дружня приязнь свідчить про глибоку вкоріненість творчих потенцій Лятошинського як у площини сучасних композиторських технік того часу, так і загалом у передовий дискурс польської музичної культури міжвоєння. Навіть у 1950-х додекафонія для соцреалістичних концепцій польської музики була ворожою. Її, як в СРСР у перші повоєнні роки, так і в Польщі, називали «клінічним випадком формалізму» [508]. Відмінність лише в тому, що польські митці, котрі працювали в таких техніках, практично не потерпали від соціальних санкцій панівної ідеології, а в українській музиці, навпаки, боротьба з формалізмом була не лише жорстокою, а й подекуди кровожерливою.

Фестивалі «Варшавська осінь» 1950-х — початку 1960-х проходилися під умовним гаслом домінації серіалізму. С. Кіселевський відзначає серйозний прорив, здійснений у цьому напрямі музикознавцем, критиком і композитором Б. Шеффером. Свої розмірко-

вування про це явище він виклав у дослідженні «Нова музика. Проблеми в сучасній композиційній техніці» [502], що побачило світ у 1958 році, перевидання відбулося у 1969-му. До слова, з першою версією праці Шеффера був добре ознайомлений і Лятошинський, адже ця книжка є в Меморіальному кабінеті-музеї композитора. У передових мистецьких колах серіальна техніка, похідна від додекафонного 12-ступеневого принципу, була чи не найпопулярнішою у тодішнього молодого польського композиторського покоління, тому видання було сприйняте із захватом. З цього приводу С. Кіселевський пише, що автор «один з небагатьох і, можливо, єдиний справжній Колумб у нашій музиці <...> про додекафонію, серію, електрони [має на увазі електронну та конкретну музику. — І. С.] та інше дізнається усе з його Нової музики» [479]. Засновники фестивалю — Т. Берд і К. Сероцький та інші відомі польські композитори також мали «додекафонні» періоди у творчій біографії. Серед них були Г. Гурецький, «Epitafium» котрого став справжнім вибухом на Другій «Варшавській осені», В. Котонський, А. Добровольський та інші відомі діячі польського музичного руху. Навіть представники старшого покоління намагалися якось долучитися до такої техніки — на Третньому фестивалі у 1959-му увагу привернули серіальні композиції Б. Шабельського, котрому на той момент виповнилося 65 років.

Не всі з однаковим завзяттям сприйняли такі можливості для композиторської творчості. З. Мицельський на шпальтах «Ruch Muzyczny» у 1958 році розпочав дискусію про естетичну вартість новацій від додекафонії і серіалізму, де зазначав: «Дивацтво та рідкісна ідея мають сенс, доки її повторення приносить щось нове, що ми можемо виявити. Однак ті продовження, котрі цитують Антона Веберна, видаються мені цілковитою помилкою. Це призводить до тупості й одноманітності, до шаблону <...> зношених формул, що недавно ми спостерігали при копіюванні принципів музики ХІХ століття» [489]. З. Мицельський звертає увагу на складність цієї техніки для вирішення певного художнього завдан-

ня (щодо художньо-виражальних можливостей додекафонної музики схожої думки дотримувався і Б. Лятошинський). Критик конотує, що «серія, яка виникає у дрібних чи великих тривалостях, розкиданих на кілька октав, створює враження цілковитої одноманітності, стаючи виразно рівномірною безбарвністю. Ця система полегшує писання нотаток, проте збагатити її можна лише тоді, коли вона знаходиться в руках справжнього майстра, котрий має що сказати» [489].

Інакше вважав С. Кіселевський, котрий виступив повністю на боці нових технік, намагаючись дати естетичну характеристику новому строкатому явищу, вважаючи його «абсолютно новою організацією музичного твору шляхом його “атомізації”, що поєднується із використанням “серіалу”, котрий обробляється та перевертається по-різному, не лише як у Шенберга по горизонтальній лінії твору, а й по її вертикальних його конструктах, а також за ритмікою, динамікою, інструментуванням. Тоді зникає “як золотий сон” [як щось ефемерне — див. «Три поеми. У Швейцарії» Ю. Словацького. — *І. С.*] не тільки ключ і акорд; зникає протилежність між поліфонією та гомофонією, зникає поняття теми чи мелодії, і оркестр старого типу зникає. Нова техніка обумовлює новий соло-камерний оркестр, нову текстуру та кольори, нову обробку старих інструментів (фортепіано, ударні) та новий ритм. Усе це відбувається «поза добром і злом», поза сваркою тоналістів з атоналістами у традиційному розумінні цього слова, десь в іншій площині. Крім того, дехто вважає, що ця техніка створює новий, специфічний і навіть глибокий тип емоційного настрою. То хіба це лише композиційна техніка, а не специфічний музичний стиль узагалі?» [480].

Ця дискусія стала частиною загальноєвропейського комунікаційного дискурсу про ідейно-виражальний контент серійної музики. Кіселевський активно долучається до таких дискусій, котрі означували площини *emotio* та *ratio* у розумінні і сприйнятті новітньої композиторської творчості, що її дарувала польським поціно-

вувачам «Варшавська осінь». Ця внутрішня комунікація значеннєвих сегментів серійного твору, на думку критика, пов'язана з умінням саме слухача розпізнати ємність авторського задуму. Саме на нього Кіселевський покладає відповідальність щодо розкриття внутрішньої його значеннєвої єдності, «коли твір має ключ до його внутрішньої єдності, навіть якщо він є прикладом зовсім нового принципу організації, проте якщо це цілісне явище і побудоване за певною схемою, то розшифрувати цю закономірність теоретично повинен слухач. Технічно-формальна досконалість твору, котра є результатом успішного вирішення композитором поставленої ідеї, може дійти до слухача не через мозок, а через вухо: формальне вдосконалення твору, безумовно, знайде собі еквівалент у рецепієнта, проте воно повинно відбуватися поза умоглядною свідомістю, спонтанно. Інакше ми прийшли б до парадоксального висновку, що музика призначена лише для музикантів, що ребуси дозволяється вирішувати лише тим, хто їх складав» [480].

Показово, що упродовж 1961–1962 рр. молоді студенти-композитори, підопічні Б. Лятошинського, теж створюють низку композицій з використанням серійності. Цей своєрідний комунікаційний відгомін фестивальних програм «Варшавської осені», як уже зазначалося, відбувся завдяки інформативно-комунікативному полю, створеному вчителем у взаємодії з представниками польського руху музичного. Постфестивальні дискусії зі студентами класу, прослуховування вінілових плит та вивчення музичних партитур, привезених з «Варшавської осені», своєрідно, на ідейному рівні уможливили процес створення композицій молодого покоління, митців котрих згодом називатимуть «шістдесятниками».

На початку 1960-х, опосередковано пов'язаних із польським фестивальним рухом, відбулися інтеграційні процеси входження нового покоління українських композиторів у поле сучасної тогочасної творчості через самотужки утворені спільноти з вивчення книг, слухання привезених з-за кордону платівок та магнітофонних записів. Про ще одне таке київське осердя з вивчення сучасних

композиторських технік, левову частку якого складали студенти Київської консерваторії класу композиції Лятошинського, згадує його учасник, відомий диригент І. Блажков: «На початку 1960-х ми організували гурток з вивчення нової музики. Туди входили Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, моя перша дружина Галина Мокрієва і я. Я отримав від професора Віденської академії музики Ганса Елінека, учня Шенберга, його посібник з 12-тонової композиції з нотними прикладами. Леонід Грабовський, котрий добре знав німецьку, переклав працю, і ми почали її вивчати. Незабаром наші композитори, що студіювали посібник, почали писати свої твори — після проходження другого, третього та інших розділів книжки. Нас усіх тоді вразив Валентин Сильвестров, котрий написав П'ять п'єс для фортепіано, нині добре відомих. Для нього додекафонна система виявилася неймовірно природною — не якимсь прокрустовим ложе, а справжнім творчим заломленням його авторської системи, базованої на його власних інтересах. Ось те, що було важливо й цікаво для Києва» [133].

Б. Лятошинський мав у своїй бібліотеці перше видання монографії «Нової музики» Б. Шеффера [502], присвяченої найпотужнішим представникам цього музичного напрямку — Альбану Бергу, Арнольду Шенбергу, Антону Веберну та їхнім наступникам, а також його «Альманах сучасних польських композиторів» [501]. Про те, що книжки були офіційно даровані українському композиторові, дізнаємося з листа Т. Охлевського [288], директора РWM, де у 1956-му та, відповідно, 1958-му й було реалізовано книговидавничі проекти Б. Шеффера. Відомо також, що Лятошинський щедро ділився новинками зі своєї книгозбірні зі своїми підопічними. Ймовірно, ці видання також обговорювалися на засіданні київського молодіжного клубу поціновувачів авангардної музики.

І. Блажков так само, як і Є. Станкович відзначає, що знайомство їх покоління з новаціями Європи частіше за все відбувалося через прослуховування записів, привезених чи надісланих з-за кордону: «Прислали із Заходу пластинки й магнітофонні плівки

із записами сучасної музики, передусім класичної, тобто Барток, Гіндеміт, Стравинський, а також Булез і Штокгаузен. Ці твори уважно вивчалися» [133]. Проте, якщо польський фестиваль рік від року набирал нових обертів у презентації та осмисленні неоднозначних, у чомусь провокаційних, проте загалом закономірних процесів розвитку музичної культури, то в Києві шістдесятих усе відбувалося за звичним сценарієм: «У Міністерстві культури дізналися, що збирається якийсь гурток, де вивчають сучасну західну класику, і, природно, нас розігнали. А оскільки я працював тоді диригентом Державного симфонічного оркестру України, то мене з моєї посади звільнили» [133].

Появі таких композиторських експериментів сприяли самі іманентні риси цієї техніки, зокрема її спрямованість на камерно-сольну текстуру висловлення, отримання особливих інструментальних кольорів та звучання. Для молодих композиторів у їх підсвідомому прагненні до оновлення одвічних «пут» мистецтва важливим був як сам експериментальний принцип кардинально нової доктрини фіксування задуму через графіку такої серійної партитури, так і відповідно отриманий звуко-тембровий комплекс у контексті кодувань авторського задуму. З іншого боку, український авангардний музичний простір, його тогочасні ідейні настанови «вбирають найрізноманітніші духовні імпульси, відкидаючи етико-естетичну різницю між світоглядом середньовічного світу і східної цивілізації, доісторичних часів і найсучаснішою ситуацією науково-технічного прогресу, мотивуючи їх зближення структурною схожістю <...> Л. Грабовський звертається до числової символіки, творчість <...> С. Крутикова пов'язана з настановами східних релігій (дзен-буддизму)» [81, с. 91].

З позиції нашого часу символічно сприймаються «Три замальовки для фортепіано» (1962) В. Губи, присвячені легендарній Галіні Мокрієвій (1938–1968), де щедро застосовані принципи серійності. Залучена автором програмність — «Мотив», «Арабеска», «Портрет» — спрямована не на програмність у звичлому розумін-

ні, а на саму семантичну багатозначність, отриману від застосування такої техніки. Програмність назви усього циклу провокує «до зображальних можливостей тембру звучання, акустичних особливостей інструмента, регістрової будови, смислової визначеності кожного регістру, що створює перегук на відстані різних семантичних елементів, сприяє об'ємності, стереофонічності звучання. Акцент на глибинному вслуховуванні в мотиви, акорди, їх призвуки й луну як відповідь на реальні процеси звуковидобування сприяють розтягуванню моментів музичного становлення, надають їм ознак медитативного стану» [81, с. 164–165]. Застосування серії створює ефект стереофонічності звучань, де кожен компонент має свою комбінаторику розвитку в контексті художньої запрограмованості авторського задуму. Сама серія використана з метою реалізації різних виражально-художніх контекстів: її повторюваність — задля активізації розвитку («Мотив»), повторюваність мотивів сприяє своєрідному розчиненню й умиротворенню задуму («Портрет»), чим досягається певна формотворча завершеність циклу.

Іншим прикладом взаємодії серіальності та потужних концепційних програм є *Jhana* («Сходини») для трьох флейт (1961) С. Крутикова. Як уже зазначалося, така програмність стала проявом, спробою поєднання авангардних музичних течій, де тематизм тричастинної композиції спирається на додекафонну звуковисотну організацію і східне світосприйняття, що відображає захоплення композитора медитативними техніками пізнання людської сутності. Присутні також у творі відгомони стилів минулих епох через принцип концертності, зокрема *concerto grosso*, що «створює особливий стереофонічний ефект <...> численність прикрас <...>, використання техніки алеаторики <...> дозволяє виконавцеві поринути у стихію імпровізації» [81, с. 164–165].

Характерне для духу часу звернення до принципів додекафонії ілюструють Інвенції для фортепіано Л. Грабовського, ще одного учня Б. Лятошинського, написані у 1962 році, де їх звукови-

сотна організація спирається на три модифікації однієї серії через суворі й вільні зони втілення додекафонних принципів.

Та, мабуть, найрадикальнішим авангардним проявом, базованим на серійності, стали «Ритми» для фортепіано В. Загорцева (щоправда, твір написаний у 1967-му, коли Б. Лятошинський востаннє побував на «Варшавській осені»), де серійність застосовується на найважливіших стиках композиційної форми, а сама хвилеподібність розгортання музичної тканини втілена за допомогою метроритмічних, реєстрових, тембральних компонентів, а також засобів артикуляції фортепіано і темпових згущень. Драматургію «Ритмів» вибудовує авангардний підхід — принцип звучачої структури у стереофонічності часопростору композиції, який організують горизонталь і вертикаль, їх метроритмічна наснаженість, а також темп і звуковисотність.

Опосередкована комунікативна специфіка польсько-українських взаємодій у рамках «Варшавської осені» може видатися надто скупою з точки зору кількісних взаємодій між учасниками в рамках утвердження нових музичних систем. Проте твори молодих українських митців, споводовані ідеями польського фестивалю, стали етапними в розвитку національної музичної культури, склавши її авангардний пласт.

ЕКСПЕРИМЕНТИ НОВОЇ ТВОРЧОСТІ. ЕЛЕКТРОННА ТА КОНКРЕТНА МУЗИКА

Важлива комунікаційна площина «Варшавської осені» 1950–1960-х рр. була створена завдяки експериментальності виявів електронної та конкретної музики, її впливу як на деконструкцію установлених консервативних поглядів, так і на її футурологічну місію у близькому та далекому майбутті. У середині 1950-х вже існують патентовані експерименти у П'єра Шеффера і Club d'Essay, перейменовані згодом на Groupe de Recherches Musicales (GRM) Фран-

цузького радіо. Як відомо, у цих експериментах конкретна музика поставала із записаних і технічно перетворюваних звучань, узятих з природи. Важливим етапом розвитку цього напрямку стала німецька студія *Elektronische Musik* у Кельні, яку очолював композитор і музикознавець Герберт Аймерт. З цим осередком пов'язані перші кроки Карла Штокгаузена, котрий у своїх електронних етюдах реалізував техніку тотальної серіалізації. За рік до Першої «Варшавської осені» Лучано Беріо почав свої електротехнічні експерименти у Студії музичної фонології RAI в Мілані. У Польщі такі експерименти було презентовано під час Другої «Варшавської осені» у 1958 році. У її рамках відбулися також дискусії про діяльність Експериментальної студії Польського Радіо, групи молодих митців та інженерів, яку згуртував навколо себе Юзеф Патковський, музикознавець, згодом автор музики до фільмів. Також до електронної музики зверталися у своїй творчості Влодімеж Котонський, Анджей Добровольський, Анджей Марковський, Збігнев Вишневський та інші польські композитори. Родоначальним польським твором у цьому напрямі вважають Етюд Котонського (1958), який був створений на цій студії і базувався на конкретному ударі в тарілку з відповідними урізноманітненими електронними трансформаціями цього звучання подібно до методу обробки, запропонованого Карлом Штокгаузенем.

Додамо, що часто такі композиції використовувалися як звуковий ряд фільмів, що значно поглиблювало сенс авторського задуму, його значимість. У цьому комунікативному міжвидовому дискурсі показовими стали електронні композиції Марковського і Котонського аж до нині знакових експериментальних анімаційних стрічок Валеріана Боровчика та Яна Лениці «Одного разу був» та «Дім». На початку 1960-х у співпраці було створено ще кілька фільмів, які уможливили виокремлення такої техніки подання поряд з ліричною формою візуального ряду, яку інтерпретували як нову мову сюрреалізму.

Б. Шеффер після першої «Варшавської осені» конотує про значимість новопосталої електронної музики і передовсім важливість представлення електронних композицій як символу нового у програмах наступного, другого, фестивалю: «Наступний фестиваль повинен: 1) включати програму, яка більш повно ілюструє сучасний стан сучасної європейської музики (це означає, що повинна бути електронна музика!) і насамперед її провідних представників» [503]. Схожі інтенції висловлює М. Спісак, коментуючи загальну традиціоналістську спрямованість Першого фестивалю: «Наша аудиторія та музична молодь хотіли б почути конкретну, електронну музику і навіть “старий” додекафонізм» [506]. Експериментами зі звуком і його електронною обробкою на «Варшавській осені» початку 1960-х позначена одна з головних тем дискусій навколо фестивалю, що було пов’язано з комунікаційними процесами вписування сучасного польського мистецтва у європейський контекст. З одного боку, усіх вражали його новизна, незвичність та провокаційність, з іншого, — сама художньо-виражальна площина з її можливостями електронної та конкретної музики.

С. Кіселевський, актуалізуючи комунікаційні можливості сприйняття музичного мистецтва у площині інформативного поля між твором як втіленням художньо довершеної авторської ідеї і полями експериментальних практик, зауважує, що «сьогодні Стравинський і Барток — правдиві класики, а Прокоф’єв щось на кшталт Генделя. На світовій музичній арені функції авангарду в даний час виконує революція в самому звуковому матеріалі, революція, деякі прояви якої називають електронною музикою, або конкретною музикою» [479]. При цьому багато хто пише про шоківі відчуття після ознайомлення з композиціями К. Штокгаузена, зокрема його опусу *Gesang der Jünglinge* (1955–1956), побудованого на електронних звукових трансформаціях і їх сплетіннях у перформативних практиках. Однак такі процеси сприяли розширенню поля можливостей композиторської творчості на рівні як засобів і підходів, так і утворення нових міжжанрових та міжвидових пре-

цедентів: «Gesang der Jünglinge — це біблійна справа. Штокухаузен показав нам страхітливих азбестових людей, які вимовляють склади на und і Mund наче з космосу. Застосовувані тут звуки свідчать про організацію і вибір звукової палітри необмеженої за можливостями обробки, і це справляє потрясаюче враження» [489].

Міжвидові можливості електронної музики обговорюють на Другій «Варшавській осені». Особливо вражали в ній спроби поєднання звука та візуального ряду. Презентовані в рамках фестивалю, ці нові звуково-кольорові можливості отримали перше практичне впровадження. Також були апробовані перші електронно-механічні пристрої для роботи зі звуком. На думку Зигмунда Мицельського, представлена на Другому фестивалі 1958-го «конкретна та електронна музика створила нам щонайменше новий світ, котрий ще не знайшов своєї організації. Цю пропозицію можна порівняти поки що з палітрою з кількох краплин фарб, хаотично розкиданих. Ця палітра надто вабить, її вже можна використовувати для ілюстрацій фільмів, задля театральних ефектів. Цей створений стереосвіт захоплює» [489]. Як відомо, Експериментальна студія Польського радіо зі звуком активно працювала у 1970-х. Часто її експериментальною площиною було озвучення кіно- і відео рядів, а також театральних експериментів.

Перспективи розвитку електронної музики окреслює й інший учасник і критик Другої «Варшавської осені» Єжи Вальдорф, котрий зазначав, що «Штокгаузен виклав нам ідеологічні принципи електронної музики, переконання, що їй належить майбутнє світу <...> такі експерименти з електронікою можуть дати цікаві результати в майбутньому» [509]. Причому, у здійсненні цих перспектив нового сприйняття електронної музики важливу роль з середини 1960-х відіграватиме Б. Шеффер, коли розпочне співпрацю з уже згадуваною Експериментальною студією Польського радіо у Варшаві. На «Варшавській осені» 1959-го він представив свої перші спроби у конкретній музиці, які показували «наявність свідомої ідеї, що надавало значної новизни експериментам Шеффера. Кон-

кретна музика, вихідною точкою якої було щось інше, зараз наближається до електронної музики. Виступ Шеффера, який збурих велику кількість зацікавлених сторін, був одним із найцікавіших пунктів фестивалю» [494].

Дискусії навколо електронно сформованого звука, його якості, подання та ролі у процесі композиторської творчості, формуванні її світоглядних настанов знаходять своє вираження через синтез жанрових і стилеутворювальних аспектів фестивальних програм 1968 року. В. Малиновський зазначає, що «все очевиднішим стає те, що важливо, який звук отримує композитор, а не якими засобами. Поле звукової уяви починає інтегруватися під впливом процесу обміну звуковим досвідом між двома, донедавна герметично ізольованими світами звуків — електронним та інструментальним. Ці статичні оркестрові твори все частіше входять у царину “електронної” уяви, ніби намагаються заперечити власну природу, змушуючи виглядати як музика. І навпаки, музика, створена у студії, намагається за будь-яку ціну продемонструвати свою духовну, естетичну єдність зі світом інструментальної уяви» [485].

З другої половини 1960-х рр. у дискурсивних темах фестивалю починаються дискусії про соціокультурну місію нової творчості та відповідно сформовані нею нові комунікаційні моделі її сприйняття, значеннєвий сенс яких спрямований у майбутнє. Цим формам «за порівняно короткий час вдалося виробити власні, психологічно та соціально окремі механізми сприйняття. Вони функціонують насамперед як своєрідний пусковий механізм індивідуальних реакцій кожного з присутніх і є подіями, сенс яких значною мірою окреслюється у колективній участі як реакція на створені фестивалем динамічні мистецькі форми вияву творчості <...>. З цієї точки зору Варшавська осінь створює динамічні наслідки функціонування сучасного мистецтва і поряд з цим є результатом форм його споживання» [485].

Проте найдаліше пішов у своїх передбаченнях, спираючись на комунікаційні передбачення ролей у композиторських практи-

ках майбутнього, молодий критик Ентоні Проснак у «*Ruchu Muzycznym*», зазначаючи, що «електронна музика по-своєму готує ситуацію, в якій музика буде надбанням кожного, де відпадає різниця між художником і реципієнтом мистецтва, в якій професія композитора помре у традиційному розумінні і народиться багатомільйонний композитор. Чернишевський, Лотреамон, Томас Манн передбачили такий стан справ, а досвід вчить, що художній інтуїції треба вірити» [цит. за: 476]. Нині така творчість є прийнятною, коли кожен може долучитися через різні набори семплів до створення чи відтворення своєї звукової матриці світу. Саунд-дизайн (*sound designer*) як один з потужних практичних напрямів творчості сьогодення, в основу якого покладено комунікаційні процеси звуко-відео-просторової обробки медійного контенту на основі апробованих ще у 1950-х міжвидових практик сприйняття мистецтв особистістю і їх практичного втілення у площині електронної і конкретної музики, є трансформацією тогочасних новаційних процесів і безпосереднім підтвердженням майже футуристичних концепцій молодого покоління митців повоєнного часу.

У 1966 році С. Кіселевський, актуалізуючи процеси десятилітньої історії «Варшавської осені», намагається створити певний інформативно-комунікативний маніфест польського авангардного руху, що базується на його досягненнях у презентації нового світового контенту музичної творчості, а також на тому потужному комунікаційному прориві, що здійснила сучасна польська музична культура упродовж першого десятиліття існування фестивалю. Іманентну сутність авангарду критик вбачає у багатьох процесуальних речах: «Авангардизм має місце тоді, коли алеаторизм (імпровізаційна свобода) твору сягає так далеко, що звукові події через свою змінність стають довільними, щораз утворюючи нові значеннєві конфігурації; коли композитор є творцем не музики у звичному розумінні, а певної інтелектуальної концепції-пропозиції; коли творцями музики можуть бути виконавці, котрі, зневажаючи свою наявну віртуозність, існуючу у рамках конвенціональних по-

треб, знаходять вихід в “аудіовізуальному досягненні” чи в “подіях хеппенінга”; коли витвір стає демонстрацією протесту проти до виключно механічного призначення інструменту (Lament Johnstona); коли твір стає своєрідним протестом проти традиції закритого горизонтального часопросторового перебігу як реалізація алеаторної головоломки будь-коли і незалежно від фактору його публічного сприйняття; коли твір запрошує до співіснування звукової матерії різних площин, жестів і концепцій (Underworld Salvatore Martirano); коли твір, оснащений потужними динамічними апаратами, закінчується як афоризм через кілька секунд після початку (Ali the Way Around and Back Ivesa); коли твір є неначе “скам’янілою іронією” над традиційним диригентством і його інструментальністю (Kotogous); коли твір — це не твір, а своєрідна атомізована музична кухня, що демонструє штучні компоненти <...> аналітичність вказує на межі музики і навіть розкриває нікчемність музики (Allotropie Роланда Кайна); коли твір не є твором ані навіть його натяком на твір <...> — і так далі і далі» [476]. Цей наратив умовної художності, нової виражальності і широкої свободи в діях щодо розширення просторів музичного мистецтва другої половини ХХ ст. в роздумах та дискусіях безпосередньо створював комунікаційні площини подальших трансформаційних процесів сучасного мистецтва. Не стиснутий лещатами радянських культурницьких доктрин з їх утопічними стереотипами і традиційними ролями усіх без виключення мистецтв, він розкривав можливості вільного творчого висловлення особистості, а також збурював схожі процеси в сусідній Україні.

Схожі авангардні паростки в українських реаліях. Першим твором конкретної музики вважається «4 Scherzi domestiki» (1964–65) В. Годзяцького, створений на трансформаціях шумів побутових предметів. Мабуть, найцікавішим явищем 1960-х рр. українського авангарду є комбінаторна система алгоритмічної композиції Л. Грабовського, результатом якої стала поява низки творів, зокрема циклу «Гомеоморфії I–III» для фортепіано (1968–69), другий номер

якого в інтерпретації відомого британського піаніста Джона Тілбері став першим українським твором, виконаним у рамках «Варшавської осені» 1970-го. Це стало справжньою перемогою десятиліття розвитку української авангардної музичної культури всупереч значній традиціоналістській спрямованості окремих членів і загалом керівництва Спілки композиторів УРСР. Закономірно, що ця комунікація відбулася завдяки певній зацікавленості польської сторони саме в авангардних пошуках на теренах Радянської імперії, а також через налагодження безпосередніх контактів з польською стороною самим Л. Грабовським: «Контакти серед польських композиторів включали насамперед В. Лютославського <...> Можливо, я надіслав їй [партитуру «Гомеоморфії I–III». — І. С.] безпосередньо Лютославському як членові комітету фестивалю» [343]. Композитор також в інтерв'ю зізнався, що до кінця не знав про подробиці виконання цього твору, адже не був присутній на імпрезі. Молодим українським композиторам важко було пробитися на цей фестиваль з багатьох причин. Зокрема, повторимося, керівництво Спілки композиторів України практично не докладало зусиль до просування творів молодих митців на цей відомий композиторський форум. Та й сам фестиваль з його відверто інноваційним «начинням» не міг бути сприйнятий композиторами-керівниками, які часто працювали у сфері традиційної музики, керуючись принципами радянської ідеології. Щодо останнього Л. Грабовський додає, що по його участі «вийшов циркуляр Спілки СРСР, де містилася пряма погроза виключення зі Спілки за несанкціоноване надсилання партитур за кордон. Після того у 1970–1980-х роках я більше не надсилав нот на Захід» [343]. По суті, те, що твір українського автора прозвучав у програмі фестивалю 1970-го року, став щасливим збігом обставин. Проте, коли поглянути на процеси, які передували його появі на польському фестивалі, то ця випадковість читається з позиції нашого часу як запрограмована закономірність, де в діях учня простежуються відповідні комунікаційні кроки вчителя, апробовані ним через повернення у площину тодішньої польської музичної культури.

З огляду на таку широку панораму комунікаційних можливостей постає низка дискурсивних питань навколо того, чому твори Бориса Лятошинського, які упродовж 1958–1967 рр. відносно часто звучать у польських концертних залах, на радіо і телебаченні, жодного разу так і не були представлені у проектах «Варшавської осені»? На поставлене запитання однозначної відповіді насправді не існує. Однак постають парадокси у вигляді дискурсивних значень «за» і «проти», котрі дозволяють розглянути важливу для українсько-польських культурних взаємодій проблему на перетині смислових стратегій комунікаційного, соціокультурного та ідеаційного полів. Останній компонент має відношення до певної семіотичної картини творчості митця, її ідейних спрямувань та соціокультурних фабул часу як процес споглядання самої сутності питання аж до відчуження від індуктивних та дедуктивних процедур.

Неодноразово наголошувалося, що упродовж 1956–1967 рр. Борис Лятошинський регулярно відвідує Польщу. Часто його відвідування відбуваються на запрошення офіційних організацій, проте митець мав чимало поїздок і на запрошення приватних осіб, зокрема Г. Бацевич і О. Страшинського. Мета відвідин найчастіше була пов'язана як із виконанням його симфонічних полотен, так і з відвідинами (офіційними і неофіційним) фестивалю «Варшавська осінь». Остання подорож до Польщі, про яку згадує у рукописних спогадах О. Страшинський, польський диригент і просвітник, друг і соратник Бориса Лятошинського, відбулася за півроку до кончини митця і була безпосередньо пов'язана з участю у складі радянської делегації в роботі «Варшавська осінь — 1967». Відомо, що український композитор брав участь у дискусіях з фестивальною і постфестивальною проблематики, де «обговорювалися успіхи й досягнення цієї антрепризи <...> висновки і побажання на майбутній рік було зібрано та ретельно записано» [412, арк. 1]. Дописувач додає, що Лятошинського цікавила практично кожна фестивальна подія. І не випадково, адже «Варшавська осінь» була упродовж 1960–

1990 рр. чи не найактуальнішим майданчиком для презентації тогочасної авангардної музичної культури в таборі соціалізму.

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

Стосовно «Варшавської осені», то її ідейно-просвітницькі формати від 1956 до 1960-го щороку зазнають змін. Почавшись із «напівсучасного» формату фестивалю 1956 року, коли запрошені колективи виконували довільну програму з обов'язковою умовою півгодинної інтерпретації польської музики ХХ століття, у 1960-му фестиваль постає як неординарне явище з презентації та осмислення нової музичної культури. До того ж, якщо брати до уваги широке коло польських митців, з якими комунікував український митець і котрі тим чи іншим чином були дотичні до процесу створення фестивалю та брали у ньому активну участь, приходимо до висновку, що на перших двох фестивалях твір Б. Лятошинського гіпотетично міг бути виконаний, проте далі, зі зміною форматів фестивалю, орієнтацією «Варшавської осені» на ультрасучасний авангард з його експериментальними техніками, творами-провокаціями тощо творчість Лятошинського реалізовувалась у форматах загалом пізнього романтизму з певними вкрапленнями експресіоністичних тенденцій і була вже поза форматами цього зібрання. Проте український композитор став відомим для поляків, коли творчість його почала сприйматися як частина польського мистецького дискурсу через відповідні промоції його творів на польську тематику, і сталося це лише після 1960-х.

У цьому контексті, що ідейна спрямованість творчості Бориса Лятошинського, особливо її експериментальний формат, зреалізувалася у кінці 1910-х — 1920-х роках. Митець створив свою систему виражальності, котра базувалася як для того часу на сміливих полях експериментального пошуку, модифікації і апробації сучасних елементів авторської мови, новаційних прийомів у створенні свого жанрово-стильового поля, з рисами символізму, пізнього романтизму та елементами експресіонізму. На жаль, поява «Варшавської осені» у творчій біографії артиста відбулася на пізньому етапі життєтворчості, коли кожен митець, котрий працював у виважених жанрово-стильових площинах стилів першої половини ХХ століття, у великих традиційних симфонічних просторах великої форми не міг бути виконаним на цьому фестивалі. І, якщо на перших фестивалях 1950-х така можливість гіпотетично й існувала, то після чергових модифікацій ідейних платформ «Варшавської осені» у бік відверто авангардних спрямувань, що відбулися на початку 1960-х, така можливість повністю відпала.

Прикладом можуть слугувати експерименти у полі неокласицизму Г. Бацевич, котрі в якийсь момент стали наче не цікавими для критики та поціновувачів «чистих» експериментів у рамках «Варшавської осені». Проте до певного часу її твори регулярно виконувалися, адже фестиваль організовувався для вписування тогочасної польської культури у європейський контекст. Саме тому формати заходів включали різні за новаційністю твори польських митців задля створення широкої панорами сучасної творчості, проте такий підхід практично не застосовувався до композиторських шкіл інших національних просторів. З іншого боку, завдяки цілому пласту виконуваних творів авангардного спрямування європейських та американських композиторів та залучених відомих виконавців із Західної Європи та Америки значно виріс сам потенціал польської композиторської школи, його авангардний компонент. Такий відверто прозахідний підхід теж не сприяв виконанню музики Лятошинського на фестивалі.

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ У ПОЛЬСЬКИХ АРТИСТИЧНИХ КОМУНІКАЦІЯХ

Подальші творчі взаємини Бориса Лятошинського з музичною елітою Польщі були реалізовані у 1950–1960-х роках. До слова, в середині 1950-х рр. Лятошинський — визнаний митець Радянської України: відомий композитор, професор кафедри композиції Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, член журі престижних міжнародних музичних конкурсів. Його епістолярна спадщина цього періоду досить багата й різноманітна, і в ній щедро представлений польський компонент. Зокрема, викликає інтерес листування між Борисом Лятошинським і відомою польською композиторкою Гражиною Бацевич. У Кабінеті-музеї Б. Лятошинського, окрім листів, адресованих Б. Лятошинському, є й епістоли самого композитора до Г. Бацевич, які люб'язно подарувала родина композиторки. Відомо, що після зустрічі в бельгійському місті Льєж на Міжнародному конкурсі квартетів, де Б. Лятошинський був членом журі від СРСР, а Г. Бацевич отримала премію за композиторський твір, почалося їх інтенсивне листування, яке скінчилося лише після смерті Бориса Миколайовича.

Якщо оглянути творчість Б. Лятошинського відповідно до життєвих фаз (періодів творчості), то зазначимо, що польський компонент найбільш опукло представлений саме на ранньому та пізньому її етапах. І це не випадково, адже у зрілому та пізньому періодах творчості перевага надається усьому, що пройшло випробування часом. Рефлексивний погляд творця переважно концент-

рується на власному минулому, на витоках: хто я, якого роду? За словами Т. Адорно, «пізня творчість сягає <...> самих меж мистецтва, зближуючись з документом, <...> де рідко буває відсутній на тязь на біографію, особисту долю композитора» [1, с. 110]. Так само і у творчих проектах Б. Лятошинського спостерігаємо поступове «повернення» в лоно польського тематизму. У 1953-му композитор пише Дві мазурки на польські народні теми ор. 55, а в 1955-му — Два романси на слова А. Міцкевича. Далі митець створив цілий корпус симфонічних полотен на польську тематику: поеми «Гражина» (1955) та «На берегах Вісли» (1958), «Польська сюїта» для симфонічного оркестру (1961). Також «букет» польського тематизму звучить у його симфоніях та «Слов'янському концерті» для фортепіано з оркестром.

Закономірно, що роком повернення до своїх витоків став 1953-й — рік смерті Сталіна, коли почалося поступове культурне відродження СРСР. Згодом цей процес отримав назву «хрущовської відлиги». Натомість у 1930–1940-х роках — періоді сталінського терору композитор у Країні Рад не повинен був мати національної приналежності, тим більше такої компрометуючої, як польське походження. З масиву епістол польських культурних діячів до Б. Лятошинського 1950–1960-х рр. дізнаємося про польські прем'єрні виконання його симфонії в Катовіцах та Познані, які, «завдячуючи» В. Довженкові, отримали відповідні негативістські ярлики та звинувачення у формалізмі. Серед імен-дописувачів — відомі польські митці та культурні діячі Г. Бацевич, С. Скровачевський, К. Сікорський, Б. Водічко, Я. Кренц, Є. Млоджієвський, Т. Охлевський, П. Перковський, В. Ревіцький, З. Сливинський, директор Поморської філармонії А. Швальбе та інші представники польського музичного руху.

Комунікації культурницьких ініціатив Лятошинського у лоні польської культури унормовуються передовсім за типом відносин між учасниками процесу. Відповідно важливу роль у просуванні ініціатив з боку українського композитора відігравали міжособис-

тісний (тісний, індивідуальний), публічний (колективний) і масовий (комунікація зі ЗМІ) параметри. Зазначимо, що саме ці особливості характеризують полікультурну модель мистецької взаємодії Лятошинського з польською культурою через включеність композитора у публічну площину, де важливим компонентом стала «поява» творчості українського композитора в активному полі зору польських ЗМІ упродовж 1950–1960-х рр.

Авторові вдалося знайти низку газетно-журнальних публікацій, що свідчать передусім про те, що в цей період твори Б. Лятошинського часто звучали на концертних майданчиках Польщі. Крім того, є програми передач радіо і телебачення, в рамках яких транслювалися твори Лятошинського. Зрештою, він став одним з найбільш виконуваних радянських композиторів на теренах Польщі. Зокрема, критик *«Życia Warszawy»* називає його композитором, чиї симфонічні твори на польську тематику «є свідченням щирої симпатії, яку композитор живить для нашої [польської. — І. С.] культури і народу» [491]. Інший додає, що «до польської тематики Лятошинський звертається часто, підтвердженням чого, між іншим, є його “Слов’янський концерт” з польськими мотивами у фіналі, симфонічна поема “Гражина” (на тексти Міцкевича) і “На берегах Вісли”, Мазурки для віолончелі та фортепіано, пісні на тексти творця “Пана Тадеуша”» [470].

Показово, що польські музикознавці та пересічні поціновувачі творчості Лятошинського чекали від нього все нових польських композицій. Щодо анонсу «Польської сюїти» музичний критик у *«Życie i myśl»* писав, що: «відомий у Польщі композитор Борис Лятошинський, автор симфонічних поем “Гражина” і “На берегах Вісли”, закінчив новий симфонічний твір “Польська сюїта”, в основу якого покладено польські народні мелодії зі збірки професора Адольфа Хибинського “Від Татр до Балтійського моря”» [510]. Крім того, зазначимо, що його симфонічні полотна на польську тематику часто звучать на польському радіо і телебаченні. Вдалося знайти колективний лист краківських музикознавців, у якому вони

висловлюють жаль з приводу того, що через погані атмосферні умови не змогли послухати трансляції з Варшави його симфонічної поеми «Гражина», конотуючи, що радіостанція Варшава-2, на якій звучала музика Б. Лятошинського, погано ретранслявала сигнал на малопольський регіон. Вони шлють найщиріші вітання і вираження сердечної дружби. Серед тих, хто підписав цей лист, — Б. Рутковський, С. Вехович, З. Єжевський, М. Дзевульська, Т. Махл, А. Фрончкевич, К. Пендерецький та інші на той час досить відомі постаті польської культури [268].

ЕПІСТОЛЯРНА КОМУНІКАЦІЯ БАЦЕВИЧ — ЛЯТОШИНСЬКИЙ

Широчінь уявлень про концертно-виконавську діяльність Бориса Лятошинського у Польщі 1950–1960-х дає можливість сформуванню епістолярій польських митців, колег і друзів українського композитора. Найбільш розлого ці комунікаційні інтеграції простежуємо через його листування з Гражиною Бацевич¹, що дозволяє виявити такі особливості комунікаційних полів, як:

- комунікаційні процеси, пов'язані з виконанням тих чи інших творів композитора у Польщі та Україні, з відповідними супроцесами при підготовці та промоції творчості композитора на прабатьківщині;

- розмірковування про комунікаційні формати нового мистецтва і його опозиції до усталених мистецьких виявів;

- комунікаційний наратив пізнього періоду життєтворчості як індикатор емоційно-психічного стану творця упродовж 1956–1968 рр.

Налагоджена творча комунікація з Г. Бацевич дала значний поштовх до повернення Лятошинського у соціокультурне поле прабатьківщини. Відбувався цей процес через взаємну підтримку

¹ Листи Г. Бацевич написані польською і французькою мовами. Листи Лятошинського написані російською, є також поштові відправлення польською.

та промоцію їх творчості через польські державні мистецькі агенції, серед диригентів та директорів філармоній в контексті промоції його творів та успішності їх сценічного буття. Як зазначає М. Копиця, «вони виступали <...> продюсерами одне одного, по можливості переконуючи диригентів, виконавців, директорів симфонічних оркестрів та філармоній у важливості виконання тих чи інших творів» [147, с. 118].

Упродовж цього епістолярного наративу головними «фігурантами» стали його Друга і Третя симфонії, а також низка симфонічних поем, образно-інтонаційний дискурс яких апелює до польської тематики. Вже у першому листі до польської колеги український композитор описує передчуття, пов'язані з київською прем'єрою Третьої симфонії. Перше виконання з великим успіхом відбулося в кінці листопада 1955 року у Великому залі Ленінградської філармонії під орудою Євгена Мравінського. Його позитивний розголос нівелював усі ті, по суті, безпідставні нападки критиків, які мали місце у Києві. З листів до Р. Глієра дізнаємося про трагічні переживання митця за долю твору: «Симфонія лежить у шухляді, мені навіть неприємно дивитися на цю нещасливу партитуру, до того ж усе це несправедливо і бридко з нею вийшло <...> і це, беззаперечно, кращий мій твір» [317, с. 419]. Проте, як відомо, симфонія після успіху в Ленінграді була достойно прийнята публікою і в Києві від орудою її автора.

Загалом ці епістолярії можна розподілити на три періоди. Перший (1956–1960) був пов'язаний із подальшим їх знайомством, пізнанням естетичних сутностей одне одного. Наступний (1960–1964) — найбільш плідний, пов'язаний з процесами виконання музики Лятошинського у Польщі, його активною просвітницькою діяльністю, відносно частими відвідинами Польщі та участю у її знакових мистецьких форумах, зокрема у «Варшавській осені». Заклучний період їх листування (1966–1968) був менш активним, і передовсім через пережиту трагедію втрати чоловіка Гражиною Бацевич. Трагічними мотивами сповнені і рефлексії Лятошинсько-

го, висловлені у цих прикінцевих листах до польської товаришки. Їх листування обірвалося 5 січня 1968 року за кілька місяців до смерті українського композитора. Це єдиний лист, що закінчується побажанням виключно здоров'я. Складається враження, що Борис Миколайович вже після відвідин восени 1967 року «Варшавської осені» був поінформований, що у Гражини було діагностовано онкологічне захворювання. За рік у січні 1969 року і її серце перестане битися.

Повернімося у кінець 1950-х. Листи 1956–1957 року сповнені нервових передчуттів щодо виконання в Катовіцах Другої симфонії Лятошинського. Це чи не найтрагічніший твір української музики XX століття, котрий навіть у своїй концертно-виконавській практиці відобразив протистояння митця долі під натиском культурницьких доктрин СРСР. Її передпрем'єрний показ, що відбувся поряд з Другим концертом Л. Ревуцького на генеральній репетиції Державного симфонічного оркестру СРСР до майбутнього концерту українських композиторів, запланованого на 21 лютого 1937 року, зазнав цілковитого фіаско. Твори було знято з програми, як такі, що не відповідають канонам радянського мистецтва.

Ідеолог «від музики» Д. Житомирський у запалі й ворожнечі до усього інноваційного, що випадало з естетичних норм композиторської практики 1930-х, писав після генеральної репетиції і т. зв. обговорення твору його виконавцями: «Друга симфонія Б. Лятошинського при всій своїй зовнішній складності й імпозантності звучання залишає враження вкрай порожнього, надуманого твору <...> Відносною рельєфністю і яскравістю вирізняється друга, лірична, частина. Решта надзвичайно нецікаві, сухі за матеріалом, кострубаті за формою; їх невиразні теми тонуть у нескінченному монотонному русі. У постійних злетах та спадах в багатозначних речитативах і громоподібних кульмінаціях, у щедрому інструментуванні — в усьому відчувається претензія автора на глибокодумність, на великі філософські масштаби. Але все це, не підкріплене живою емоцією, ясною думкою, не виправдане музичним матеріа-

лом, сприймається як гола жестикуляція» [101, с. 7]. Житомирський пише в каноні часу, тож не забуває нагадати Лятошинському про його авангардні експерименти 1920-х, характеризуючи їх як «занепадницьке декадентство». Пройшовся ідеолог у цій статті і по Белзі, ставлячи під сумнів його професійну критичну діяльність: «Журнал “Радянська музика”» на початку 1935 року стверджував, що Б. Лятошинський у процесі глибокої ідейної перебудови подолав уже чужі буржуазно-формалістичні впливи (стаття І. Белзи. «С. М.» № 1). Друга симфонія, написана у 1936 році, говорить про інше. Очевидно, що над дійсним наближенням своєї творчості до нашого життя — яскравого і хвилюючого радянського життя, над подоланням важкого вантажу формалізму Б. Лятошинському належить ще чимало попрацювати» [101, с. 7]. Нещасливим збігом обставин для прем'єри цього полотна стали похоронні дні, пов'язані зі смертю одного з провідних більшовицьких діячів — С. Орденікідзе 18 лютого 1937 року.

Перед московським провалом Симфонію у виконанні київського оркестру під орудою Германа Адлера¹ мав транслювати київський Радіокомітет. Проте її передпрем'єрне обговорення, що супроводжувалося з боку деяких оркестрантів негативними відгуками, спричинило відміну прямої радіотрансляції твору. Натомість було написано лист до Центрального радіокомітету, і одним з перших, хто ознайомився з цим пасквілем у Москві, був рампівець Д. Житомирський. У листі з Москви до дружини від 21 березня 1937 року Лятошинський здогадується, що до написання цього злополучного листа долучилися київські «колеги» О. Губерман² та голова Радіокомітету в Києві Долгих [231].

¹ Адлер Герман Бертольдович — німецький диригент, педагог. Головний диригент симфонічного оркестру в Харкові (Укрфіл), оркестру Українського радіо в Києві. У 1936 році був першим виконавцем Другої симфонії Бориса Лятошинського та Другого фортепіано концерту Льва Ревуцького.

² Губерман Овсій Маркович — композитор, музикознавець. Упродовж 1935–1958 рр. — доцент Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

Вперше, у вже новій редакції Другу симфонію було виконано Державним симфонічним оркестром УРСР під орудою Л. Брагінського¹ 24 листопада 1940-го року у Києві на відкритті Декади радянської музики. З цього приводу М. Гозенпуд писав, що «Друга симфонія Б. Лятошинського стала кращою після внесення низки авторських виправлень. Колорит симфонії суворий, інколи героїчний, ніде немає зневіри або туги. У цій музиці, написаній рукою майстра, немає млявої елегійності або солодкозвуччя; гармонії твору складні, а форма їх втілення проста, що робить симфонію неважкою для сприйняття. Колористичні знахідки автора досить яскраві, і він досконало вільно досягає потрібних йому звукових ефектів. Оркестр під орудою диригента Л. Брагінського звучав насичено і тембрально багато»².

Проте повоєнна доля твору була досить непростю. Саме за Другу симфонію Б. Лятошинський отримав ярлик формаліста. Показовим з точки зору несприйняття Симфонії культурними ідеологами стала стаття О. Полторацького³ «Ми хочемо милозвучності (нотатки слухача)», надрукованої у «Радянському мистецтві» 11 лютого 1948 року. Він, наче «немузичний» оглядач, пише: «Спеціаліст, очевидно, міг би значно досконаліше за рядового слухача проаналізувати те, що знецінює деякі твори наших композиторів. Радянська музична громадськість зробить це краще і повніше. Але ми не помилились, коли скажемо, що деякі твори <...> Б. Лятошинського мають виразні й значні вияви формалізму <...> Дивно, як автор <...> лауреат Сталінської премії, перу якого належить бага-

¹ Брагінський Лев Мойсейович — диригент, педагог. Вперше на київській сцені поставив балет «Червоний мак» Р. Глієра (1928) та оперу «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Від 1940-го — професор, головний диригент Оперної студії Київської державної консерваторії.

² Вирізка із невстановленої центральної газети. Орієнтовно листопад або грудень 1940-го.

³ Полторацький Олексій Іванович — письменник. У свій час редактор Одеської студії художніх фільмів, головний редактор журналу іноземної літератури «Всесвіт». Відомо, що був штатним працівником НКВС СРСР. Доклав зусиль до арешту й ув'язнення Остапа Вишні.

то майстерних творів, може пропагувати свою Другу симфонію, що, безперечно, тяжіє до формалізму <...> вплив його формалістичного мислення і досі позначається на творчості деяких його учнів і послідовників. Яскравим прикладом цього є Симфонія Г. Таранова — твір, наскрізь формалістичний, безідейний і далекий від нашої сучасності. Зовсім неправильно роблять наші концертні організації, які популяризують всякі твори, аби вони були написані сучасними українськими композиторами, тулять їх до концертних програм тільки тому, що вони з'явилися в наші дні, а не думають, чи відповідає музика основній вимозі — ідейності, партійності, народності нашого мистецтва» [359, с. 2].

Реабілітація Симфонії відбулася вже по смерті Сталіна, і значну роль у цьому процесі відіграли польські прем'єри твору. Про перші спроби промоції Другої симфонії у Польщі дізнаємося з листа від 19 листопада 1956 року: «Часто розмовляємо про Вас із Сікорським і маємо задум щодо виконання у нас Вашої Симфонії» [252]. Вони були пов'язані з Богданом Водічком, на той час директором Національної філармонії у Варшаві. Проте партитура цього твору була надіслана і Пьотру Перковському, директору Велико-го симфонічного оркестру Польського радіо. Причому, друга комунікація завершилася сценічним виконанням і записом цієї симфонії від орудою Міхала Барановського у 1958 році, що стало першою значною презентацією симфонічної творчості Лятошинського у Польщі. З цього приводу Г. Бацевич пише: «Я дуже зраділа тому, що в Катовіцах оркестр Польського радіо збирається виконати Вашу симфонію. Це наш найкращий оркестр, дуже честолюбний, і тому я упевнена, що Ваша симфонія буде добре виконана» [246].

Показовими з точки зору комунікаційних стратегій популяризації на польських теренах музики Б. Лятошинського є листи директора польського оркестру та Яна Кренца, диригента цього творчого колективу до Лятошинського, наскрізною лінією яких була саме підготовка до прем'єрного виконання в Катовіцах Другої симфонії Б. Лятошинського. З цих листів дізнаємося про глибоке

зацікавлення польської сторони симфонічною творчістю українського композитора. Зокрема, у листі від 20 липня 1957 року Перковський просить Лятошинського відповідно до домовленості «надіслати свої коментарі щодо поправок у партитурі. Це дозволить почати розписувати голоси, щоб ми могли виконати симфонію у майбутньому сезоні» [277]. З наступного — про розробку проекту звукозапису Другої симфонії [276]. І нарешті, в листі до українського митця Ян Кренц сповіщає, що «маємо честь повідомити Вам, що Ваша симфонія буде записана нашим оркестром 7–15 липня 1958 року під керівництвом Міхала Барановського <...> Прийміть найкращі побажання» [293].

Достеменно відомо, що Лятошинський не був присутнім на польській прем'єрі своєї стражденної Другої Симфонії, проте зумів послухати запис на польському радіо, котрий транслювався через діапазон далеких хвиль: «Вдячний Вам за передане Здиславом Сливинським повідомлення, що симфонія моя буде виконана в червні у Катовіцах і передана по радіо <...> Повідомте мене, будь ласка, на якій довжині хвиль працює Радіо-Катовіци <...> наперед вдячний, оскільки хочу хоч би по радіо почути цей концерт» [185]. Лятошинський був критичним і вимогливим як до себе, так і до якості виконання його полотен. І тут «інонаціональний компонент» його далеко не стримував. У листі до Г. Бацевич він пише, що «запис симфонії, яку зробив М. Барановський у Катовіцах, мені не подобається. Є навіть фальшиві ноти, ритмічні і темпові дивацтва, а навіть пропуски кількох нот у декотрих інструментів. Видно, що цей запис зроблений поспішно, а не спокійно і поступально. Проте є і хороші місця» [206].

Наступним значним комунікаційним проривом творчості Бориса Лятошинського у польському соціокультурному середовищі стало виконання симфонічної поеми «На берегах Вісли» під орудою С. Скровачевського 7-го і 9-го жовтня 1958 року в Національній філармонії у Варшаві, про яке вже згадувалося у зв'язку

з виконанням Струнного концерту Г. Бацевич у Київській філармонії. У єдиному вцілому листі польського диригента до Б. Лятошинського від 22 листопада 1958 року детально описаний сам процес підготовки до цієї варшавської прем'єри твору українського митця. Передовсім довірливий стиль і тон викладу листа дає можливість припустити, що між митцями було досить тісне спілкування, а поза тим диригент висловлює захват від самого твору, а також дискутує з приводу купюр в інтерпретації коди цього симфонічного полотна: «Хотів би сказати Вам, що завжди був проти “пустот /пропусків/ купюр” без дозволу композитора, я завше боровся проти цього. Мене переконали у Товаристві польсько-радянської дружби, чиїм лауреатом ви є, що ви обов'язково відвідаєте генеральну репетицію. Це була фальшива новина — Вас не було у Варшаві! Тож в останню хвилину я прийняв рішення, причому серце моє калатало, але звучання розмірів, які я опустил, було настільки змішаним, а я ж так прагнув вразити нашу публіку блиском виконання! Повірте, це сталося не через поверховість, не через злу волю чи брак пошани <...> Я би дуже хотів намовити вас на виконання ще якогось із ваших творів» [278].

Композитор не був присутній на польській прем'єрі, проте зміг прослухати твір у прямій радіотрансляції, хоч «було дуже погано і слабо чути через атмосферні розряди» [216]. Композиторові не сподобалася інтерпретація свого твору через купюри в коді, з ним неузгоджені. Він писав до Г. Бацевич, що диригент «скоротив мою поему на тридцять тактів, викинувши з неї першу половину коди, яка, на мій погляд, набагато цікавіше за другу половину. Взагалі вийшло просто абсолютно незрозуміле і несподіване закінчення твору, без справжньої підготовки цього закінчення. Ви як композитор, очевидно, добре розумієте це, але як не відчув цього Ст. Скоровачевський, котрий є також і композитором? Це скорочення дуже зіпсувало поему. Дуже!» [216]. Лятошинський був принциповим щодо творчості й одразу офіційно надіслав телегра-

му нещодавно призначеному новому директорові філармонії, у якій зазначив, «Мені прикро, що скорочення завдало великої шкоди твору і краще було тоді взагалі його не виконувати, чим грати з купюрами» [216]. Звичайно, такий невроз у поведінці був викликаний і фактором звучання його симфонічного полотна на центральній польській концертній сцені, і вибагливістю варшавської публіки, котра здавна славилася своїм непередбачуваним норовом. Згадаймо лишень протистояння у міжвоєнний час між смаками поціновувачів та ще одним польським митцем, вихідцем з України — Каролем Шимановським.

Проте ще одразу по прем'єрі Г. Бацевич пише листа, в якому висловлює свій захват від творчості українського композитора: «Скоровачевський вклав багато праці і доброї волі у виконання Вашого твору, і тому публіка слухала з великим зацікавленням це виконання. Хоча Ви мене сповіщали, що Ви не приїдете, проте хтось на Радіо розпустив слух, що таки Ви у Варшаві. Усі ми дуже здрадили, що зможемо побачитися, проте це була неправдива інформація» [262]. Також знаходимо пояснення щодо купюр тексту, здійснених польським диригентом. Г. Бацевич пише, що згодна з тим, що «купюри, особливо без згоди автора, абсолютно неприпустимі. Тому для мене цілком зрозумілим є Ваш нервовий настрій. Упевнена все-таки, що пан Скоровачевський так вчинив не через погане ставлення до Вашого твору, а тому, що /як перемовлялися в кулуарах/ у цьому місці в оркестрі щось не виходило і диригент вирішив зробити купюру, гадаючи, що так буде краще для твору. Особисто завжди дивуюся, коли диригенти так поспішно нівечать твори» [254].

Однак, можливо, саме скорочений варіант Фіналу симфонічної поеми спричинив прохолодне сприйняття твору самою критикою. Отже, передбачаючи це, Лятошинський мав рацію. Як згадував композитор, «газетні відгуки критиків були дуже стриманими, а З. Мицельський [У 1958-му — критик і редактор «Ruchu Muzyczne-

го»] у своїй великій оглядовій статті дуже “тепло” висловився про “Віслу”. Самі по собі ці висловлювання мене не лякають, оскільки це не уперше, але шкода, якщо вони можуть негативно вплинути на подальше виконання поеми <...> розумію, що у порівнянні зі стилем музики, який зараз домінує у Вас у Польщі, мій твір написаний занадто звичною мовою, проте написаний з любов’ю і до ідеї його, і до тих польських тем, які я там використав» [199]. Зрештою, можливо, цей прикрий виконавський інцидент теж вплинув на можливість участі українського композитора у ранніх фестивалях «Варшавської осені». З. Мицельський, як відомо, був безкомпромісним і мав певний вплив на формування програм фестивалю.

Також відомо, що 26–27 вересня, за місяць до варшавської прем’єри поеми «На берегах Вісли» у Познані відбулося прем’єрне виконання Третьої симфонії під орудою Здислава Шостака. На концертах був присутній сам композитор. Твір був тепло сприйнятий публікою. Відомо, що в кулуарах також було озвучено домовленості щодо виконання симфонічної поеми «На берегах Вісли». Проте цей твір так і не був виконаний Познанським оркестром. Винним у цій ситуації, на думку композитора, стало те саме купюрне виконання симфонічної поеми у Варшавській філармонії під керуванням С. Скрябінського: «Коли я був у Познані на виконанні моєї симфонії, то розповів про цю поему диригентам Е. Катаєвичу і З. Шостаку і зацікавив їх. Не знаю, як вони тепер поставляться до питання виконання “Вісли” у Познані? <...> Дуже засмучує мене ще те, що тепер ця знаменита купюра відмічена олівцями в усіх оркестрових партитурах» [199].

Інший вектор комунікації творчості Лятошинського, котрий допомагав авторові вижити, не самознищитися в досить реакційному та ортодоксальному колі українських композиторів епохи 1950-х рр., був спрямований на центр. І це закономірно, бо успіх у Москві тих чи інших творів дарував композиторові своєрідну «індульгенцію» від різного роду і рівня нападок з боку як колег по це-

ху, так і чиновників. Проте і це також важливо в контексті тодішніх соціальних та соціокультурних комунікаційних форм. Вже кілька років промайнуло, як життя Країни Рад почало потроху повертатися у сферу поваги до гуманістичних цінностей. З листів до Г. Бацевич дізнаємося про доленосне третє виконання Третьої симфонії у Великому залі Московської державної консерваторії у програмі гастролей Державного симфонічного оркестру УРСР під орудою уславленого Костянтина Симеонова. Як згадував композитор у листі до Г. Бацевич, «у день відкриття гастролей виконувалася моя III Симфонія. Пройшла дуже добре і мала успіх і у публіки, і у композиторів. А в останньому концерті 12/III [1957. — *І. С.*] виконувалася “Гражина”. Успіх був ще більшим» [190]. Також блискучим, на думку автора, стало третє київське виконання Третьої симфонії під орудою самого композитора. Як відомо, перше виконання з відповідною нищівною критикою з боку радянських ідеологів відбулося 25 жовтня 1951 року у рамках VI пленуму Спілки радянських композиторів України, диригував Натан Рахлін. Друге — успішне, із внесеними до партитури змінами відкрило сезон 1956–1957 рр. у Київській філармонії. Диригував оркестром К. Симеонов. І ось «25-го січня [1958. — *І. С.*] я сам диригував тут у філармонії мою III Симфонію. Концерт відбувся з великим успіхом, оркестр грав прекрасно. Із задоволенням згадую цей вечір» [208].

У листопаді 1959 року на бельгійському конкурсі струнних квартетів Б. Лятошинський знайомиться з Вітольдом Лютославським, котрий був тоді членом журі від Польщі. У цьому контексті показовими є спомини А. Грабовського учня композитора, котрий задля участі у фестивалі «Варшавська осінь» використовував саме комунікацію з Лютославським, і посередницькою ланкою міг бути Б. Лятошинський.

Окреме місце в епістолярній комунікації Б. Лятошинського і Г. Бацевич посідає знакова симфонічна поема «Гражина», присвячена польській композиторці. Про цей доленосний твір Борис Ля-

тошинський писав: «Я особливо люблю цю свою міцкевичівську “Гражину”, навіть більше, ніж свою III Симфонію» [214]. Посвяту Гражині Бацевич має і симфонічне полотно «Польська сюїта». У листі до неї Борис Лятошинський відзначав інтонаційний контекст твору: «Влітку я написав у клавірі сюїту з шести частин на польські народні теми. Узяв я їх зі збірок А. Хибинського і М. Собеського. Настав час її оркеструвати <...> Сподіваюся, вона сподобається Вам» [215]. 17 березня у Київській філармонії відбулася її прем'єра під орудою самого композитора. Автор сподівається, що твір буде виконано на прабатьківщині, і просить польську колегу по можливості сприяти цьому процесові: «Один раз виконував мою “Польську сюїту”, вніс у неї деякі корективи, але ось тільки нещодавно нарешті перевірів екземпляр, переписаний для посилки у Вашу країну. Може, хто-небудь коли-небудь і де-небудь її виконає. Партитура друкується у нас і, мабуть, через декілька місяців вийде, але поки я пришлю рукопис» [204]. За півроку до Польщі було надіслано й типографський інваріант твору: «Днями Московський Союз композиторів вишле Вам рукопис моєї “Сюїти польської”. Сюїта вже знаходиться в друку й, очевидно, в кінці літа я матиму можливість надіслати Вам уже друкарський примірник, проте я хочу, щоб мою “Сюїту” Ви побачили до 5-го травня [до дня народження. — І. С.]» [209]. Вже у наступному листі український композитор ще раз підкреслює «польськість» цього полотна: «Сподіваюся, Ви отримали вже з Москви рукопис моєї “Польської сюїти”. Як Вам мій подарунок до дня народження? Сподіваюся також, що Ви дасте мені дозвіл присвятити її Вам на знак моїх щирих дружніх почуттів? Може, це й не симфонія, проте писав Сюїту з любов'ю і намагався, щоб прекрасні польські пісні, узяті мною зі збірок А. Хибинського і М. Собеського отримали гідне симфонічне оформлення та розвиток» [203]. Із джерел дізнаємося, що «Польську сюїту» заплановано було виконати у Варшавській філармонії в сезоні 1965–1966 рр.: «Тадеуш Йосипович [Тадеуш Охлевський. —

І. С.] повідомив мене вже досить давно, що моя “Польська сюїта” буде виконана в наступному сезоні і у Варшаві, і у Кракові. Крім того, Тад. Йосипович такий добрий і уважний, що, коли я пришлю йому партитуру моєї [Третьої. — І. С.] симфонії, збирається також вжити заходів щодо її виконання» [253].

Багаторічний директор Польського музичного видавництва Т. Охлевський також активно сприяв виконанню у Польщі Четвертої симфонії Лятошинського. В усякому разі партитуру було надіслано до Кракова ще восени 1965 року, до того ж із великим успіхом відбулося прем'єрне виконання цього полотна: 16 листопада 1964 року симфонія під керуванням Н. Рахліна звучала у Ленінградській філармонії, київська прем'єра відбулася 9 січня 1965 року в рамках авторського концерту з нагоди 70-річчя від дня народження композитора; 12 лютого того ж року у Великому залі консерваторії прозвучала московська прем'єра в інтерпретації Великого симфонічного оркестру Всесоюзного радіо і телебачення під орудою Г. Рождественського. У пам'ятному авторському концерті з нагоди 70-ліття вперше під орудою композитора було виконано П'яту «Слов'янську» симфонію. Загалом потужний інформаційно-біографічний контент епістолярного наративу між Г. Бацевич та Б. Лятошинським уможливив здійснення загальної (покрокової) подієвої реконструкції діяльності українського мистця на польських теренах.

РОЛЬ АНДЖЕЯ ШВАЛЬБЕ В ПРОМОЦІЇ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО У ЗАХІДНІЙ ПОЛЬЩІ

Завдяки діяльності А. Швальбе активну промоцію українське музичне мистецтво отримує на теренах західного регіону Польщі. Передовсім ці процеси пов'язані з фестивалями та конгресами МАЕО, проте ще задовго до першого форуму старовинної музики саме творчість Бориса Лятошинського стала чи не першим

паростком українсько-польських культурних ініціатив у Куявсько-Поморському регіоні. Нам пощастило знайти також чотири листи Анджея Швальбе до Бориса Лятошинського. Перший датований 5-м квітня 1960 року, останній — 20-м лютого 1961 року. На жаль, пошуки відповідей Б. Лятошинського директорів Поморської філармонії в головному архіві міста Бидгощ не дали позитивного результату. Поморсько-Куявський регіон з адміністративними центрами Бидгощ і Торунь мають давні артистичні традиції, пов'язані з роллю професіоналізації музичної творчості і науки. Розуміння А. Швальбе цих визначальних координат для розвитку й популяризації мистецтва простежується на прикладі уміння налагоджувати глибокі, плідні і тривалі в часі міжнародні контакти. Про це свідчать численні архівні матеріали Поморської філармонії, зібрані у Державному архіві м. Бидгоща.

У контексті нашого дослідження інтерес викликають комунікаційні дифузії А. Швальбе і культурних фундацій Бидгоща з артистичними осередками Європи, зокрема з російськими та українськими митцями та колективами кінця 1950-х — початку 1960-х рр. Саме у цей період, на думку С. Блажеєвського, починають активно встановлюватися «перші самостійні закордонні контакти А. Швальбе, вже директора Поморської філармонії, та інтенсивно збагачуватися на переломі 1959 і 1960 років. У наступних десятиріччях ці контакти систематично розширювалися. Про це свідчить численна кореспонденція між А. Швальбе і багатьма артистами й артистичними фундаціями» [460, с. 165]. Комунікаційна діяльність А. Швальбе, часто базована на особистих контактах, була зумовлена новими викликами часу, що постали перед польським просвітником і регіональними культурними осередками Польщі і спиралися на полікультурні особливості. У той час формується загальноєвропейський тренд культурних взаємин у європейському культурному середовищі, коли якість культурного продукту оцінюється за багатьма культурно-соціальними параметра-

ми, де відомість і популярність (пізнаваність) митців постає чи не головним чинником їх реалізації. Такий принцип діяльності своєрідно регламентує роль особистості у крос-культурних мистецьких процесах. Зрештою схожі комунікаційні принципи і форми, теж вибудовані на особистісних контактах, реалізовував і Борис Лятошинський у своїй спрямованості на прабатьківську культуру повоєнного часу.

Передовсім ці комунікаційні форми досягнення польської та європейської культур в інтерпретації А. Швальбе, їх естетичні норми складаються, на думку А. Новак, завдяки «піфагорійському розумінню просвітником мудрості, відповідної логіки, шляхетності, всебічності у погляді, спрямованому в часі» [492, с. 19]. І Швальбе, і Лятошинський у своїх комунікаційних дифузях керувалися усвідомленням важливості ролі мистецтва в розвитку особистості, ширше — спільноти.

А. Швальбе наприкінці свого життя зазначав, що «гуманістичні цінності особистості формуються через створення умов буття зі значним напруженням і відповідним тонусом, що сприяє пошуку, аналізу, створенню, визначенню, окресленню для себе гуманістичних вартостей: створення інституцій для утвердження гуманістичних цінностей через мистецтво і науку, музеї і галереї, колекції мистецтв, консерваторію» [507]. Схожої світоглядної позиції дотримувався і Борис Лятошинський. Підставою для його просвітницької та комунікаційної діяльності слугували «допитливий, самобутній розум, багатобічні життєві інтереси, виключна художня сприйнятливість, здатність до активної внутрішньої асиміляції найрізноманітніших художніх вражень як широке тло творчого процесу Майстра» [56, с. 87].

Повертаючись до особливостей комунікаційної діяльності А. Швальбе, зазначимо, що спрямування її в русло безпосередніх особистих контактів упродовж 1950–1960-х рр. було нетиповим методом роботи керівника філармонічного осередку. Проте ці но-

вації уможливили відшліфовування продуктивних форм і методів крос-культурних комунікативних взаємин просвітника, спрямованих на розширення ареалів творчості митців та художніх колективів Бидгоща по цілій Європі, а також якісно вплинули на професійний рівень артистів, котрі виступали у Філармонії імені І. Я. Падеревського. У повоєнний час саме при А. Швальбе почали з концертами тут виступати найвидатніші світові імена. Прикладом такої діяльності, спрямованої, з одного боку, на популяризацію польської культури та розширення географії культурних обмінів, а з іншого, — на розширення панорами творчості для слухачів філармонії, стала низка проектів, здійснених упродовж 1960–1962 рр.

У цьому контексті продуктивним став його перший візит до Москви й Ленінграда у 1960-му році, який сприяв укладанню низки домовленостей щодо презентації симфонічної творчості радянських митців у Бидгощській філармонії. Наслідком такої комунікації стала численна кількість їх виступів у Бидгощі. На той час особливо теплі стосунки зав'язалися у А. Швальбе з диригентом Ленінградської філармонії Арвідом Янссонсом, московської — Миколою Аносовим та учнем Б. Лятошинського, на той час уже добре знаним ученим і просвітником Ігорем Белзою. Водночас така домовленість сприяла популяризації польської культури на теренах СРСР через виступи митців та колективів із Бидгоща. Про це свідчать листи А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко, архівні документи Поморської філармонії, листи А. Швальбе до Бюро культурного співробітництва із закордоном, чи не перші, підтверджені документами, а також закордонний візит Симфонічного оркестру Поморської філармонії ім. І. Я. Падеревського до Черкас у рамках двосторонніх обмінів між зазначеними регіонами Польщі та України.

Кореспонденція між І. Белзою та А. Швальбе підтверджує, що радянський вчений зініціював цілий концертний напрямок у філармоніях Бидгоща й Торуня, пов'язаний з популяризацією творчості радянських композиторів. Відповідно творчість польських

митців, зокрема відомого диригента й багатолітнього художнього керівника Збігнева Хведчука, прозвучала у провідних залах СРСР. Польський дослідник С. Блажеєвський наголошує, що «виконання у Бидгощі сучасних творів радянських композиторів було також нагодою до зав'язування з цими митцями особистих контактів» [460, с. 166]. Саме про цей комунікаційний ефект дізнаємося з епістола Ігоря Белзи, адресованих польському колезі з нагоди виконання його Другої Симфонії у лютому 1962 року. Завдячуючи цій комунікації і виконанню симфонічного полотна «Гражина» українського композитора у Бидгощі й Торуні 28 і 29 квітня 1962 року дружні контакти організувалися також між А. Швальбе та Б. Лятошинським.

Загалом у віднайдених епістолах порушується низка важливих питань. Насамперед польський культурний діяч висловлює щире захоплення творчістю Б. Лятошинського. Серед партитур симфонічних полотен, надісланих йому автором (Симфонія № 3, симфонічні поеми «Гражина» та «На берегах Вісли»), найбільше зацікавила «Гражина», яку планувалося виконати за півроку у листопаді 1960 року. У листі від 5-го квітня А. Швальбе запрошує українського композитора на прем'єру його «Гражини», шанобливо додаючи, що «усі партитури мають дуже милу присвяту польською мовою від автора для Поморської філармонії» [172].

Ми дізнаємося і про географію прем'єр симфонічних творів Б. Лятошинського у Куявсько-Поморському регіоні Польщі. У листах повідомляється, що А. Швальбе сприяв виконанню симфонічної поеми «Гражина» і в Торуні. У листі від 05 серпня 1960 року читаємо, що «18-го листопада симфонічна поема “Гражина” буде виконана в Бидгощі, а 19-го — у Торуні <...> Солістом концерту буде дуже цікавий піаніст — Анжей Вонсовський. Концерти відбудуться <...> у Бидгощі в концертному залі Поморської філармонії, у Торуні — в залі Kolegium Maximum» [172]. А. Швальбе додає, що «присутність пана професора на наших концертах стане видимим доказом поглиблення співпраці українських і польських культурних громад» [172].

У віднайдених листах ідеться про організаційні заходи, пов'язані, з одного боку, з прем'єрним виконанням «Гражини», з іншого, — з відвідинами подружжям Лятошинських Бидгоща. Щодо цієї подорожі зауважимо, що Борис Миколайович і Маргарита Олександрівна відвідали польське місто лише під час другого виконання у Поморській філармонії симфонічної поеми «Гражина» у квітні-травні 1961 року. Паперова тяганина, спричинена перевітками державних органів безпеки СРСР, унеможливила відвідини Бидгоща під час першої прем'єри. Зі слів І. Царевич відомо, що Бориса Миколайовича захопила загальна атмосфера, яка панувала у Бидгощі тих незабутніх днів. Він говорив, що «Гражину» сприймали тепло, мабуть, через її відверто польський інтонаційний і літературний контекст.

ТАДЕУШ ОХЛЕВСЬКИЙ І ЄЖИ МЛОДЖІЄВСЬКИЙ
У ТВОРЧИХ СТРАТЕГІЯХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Починаючи від 1961 року, Б. Лятошинський активно листується з уже неодноразово згадуваним Т. Охлевським. Через цей комунікативний діалог дізнаємося про започаткування та реалізацію низки проєктів, у центрі яких була творчість Б. Лятошинського або його комунікаційна місія. Один з них, пов'язаний з виконанням у Кракові й Варшаві «Польської сюїти» українського композитора, ймовірно, був реалізований у сезонах 1964–1965 рр. і здійснювався через безпосередню участь директора Польського музичного видавництва. Відомо, що партитури отримали диригент З. Сливинський у Національній філармонії та Ф. Кудук, керівник департаменту культури у раді Краківської філармонії. Т. Охлевський сприяв також виконанню Четвертої симфонії Б. Лятошинського: «Знаю, Ви написали новий твір — Симфонію № 4. Якнайшвидше, будь ласка, надішліть мені копії партитури того твору. Якщо Вам буде важко технічно це зробити, то надішліть мені партитуру тво-

ру убезпеченою посилкою. У Польському музичному видавництві її переписуть у кількох примірниках, самовіддано, тобто без жодних витрат для Вас. Правильно сказати, якщо я висловлюся інакше, РWM зробить це в інтересах наших культурних відносин між Києвом та Краковом на знак нашої дружби. Обіцяю вам особисто виконати цю Симфонію № 4 у Варшаві та Кракові» [287]. Відомо, що партитура Симфонії зберігається у бібліотеці Національної філармонії у Варшаві і була передана Т. Охлевським особисто. Також він передав партитуру диригентові Краківської філармонії Г. Чижу.

У 1960-х Т. Охлевський виконує функцію промоутера творчості українського композитора. Він пише: «Мені було б добре мати в руках кілька Ваших творів [партитур. — І. С.], аби визначити порядок їх виконання, вибір для концертів. Ви легко зрозумієте, що ми особливо зацікавлені нині у Вашій творчості. І те, що ви пишете про Симфонію № 4, має важливе значення. Хотів би, щоб моя пропозиція була прийнята Вами» [287].

Зворушливими є також листи до Бориса Лятошинського відомого науковця, культурно-просвітницького діяча та диригента з Познані Єжи Мłodziejewського. Насичену інформаційну складову цих розгорнутих епістол можна розподілити на кілька значеннєвих пластів. Передовсім теплотою і щирістю думок вражають емоційні рефлексії дописувача, пов'язані зі спільним походженням, згадками про відомі історичні події, ролі та імена визначних польських митців, діяльність яких мала відчутний вплив на культурний розвиток Житомира. Символічно сприймаються спомини Є. Мłodziejewського про милі його серцю краєвиди, емоційно-щемливі спогади про місце його народження — поселення Лухинки поблизу Овруча: «Коли виконую Ваші композиції, думаю про Вас. Виникає враження, що переді мною мій “дядько”, добрий, любий “дядько”... Котрий до того ж, народився в Житомирі, звідки і моя бабуся, і мама мого батька, і я в 1915–1917 роках тут зростаю. Пам'ятаю так багато високих старих дерев на польському католицькому цвинта-

рі... Там мешкав і працював Крашевський, там народився наш відомий композитор і піаніст Зарембський, котрий так рано пішов з життя... Там народився Ріхтер... Там і Ви вперше побачили небо...» [267]. Польський митець висловлює захоплення композиторським талантом Б. Лятошинського.

Зі слів дописувача дізнаємося, що у своїй колекції він має практично усі грампластинки з композиціями Лятошинського, а також усі надруковані партитури його творів; багато щирих слів сказано ним про «Слов'янський концерт». Зокрема, він пише: «Завше слухаю записи Вашої Другої симфонії, «Гражини», Концерту, «На берегах Вісли»... Перечитую слова у штаббусі, написані Вами у Варшаві... Завжди згадую свій візит до Києва у 1964, Вашу сердечність та доброту... Приємно знати, що в мене є такі друзі! Від усвідомлення цього легше на світі жити! Часто дирижую Ваш «Степ» із «Шевченка»... Чи не відмовили б Ви мені, аби я диригував познанською прем'єрою Вашого «Слов'янського концерту»?» [266].

Остання складова розкриває конструктивні особливості музики Б. Лятошинського, проблеми оркестрового виконавства, інструментування; з іншого боку, дізнаємося про концерти у польських містах Познані та Ольштині, де виконувалися симфонічні полотна українського композитора. До цієї групи відноситься й останній лист, адресований Б. Лятошинському за два місяці до смерті.

ОЛЬГЕРД СТРАШИНСЬКИЙ ПРО БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО. СПРОБА ЖИТТЄТВОРЧОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

Окрему комплексну оцінку комунікаційних характеристик життєтворчості Б. Лятошинського, його ролі у крос-культурних процесах між Україною та Польщею спостерігаємо у джерелах Ольгерда Страшинського, відомого польського диригента та просвітника. Вагомість цих джерел важко переоцінити, адже творчість митця оцінюється представником польського музичного руху і з позицій саме комунікаційних очікувань. Розлогість суджень Страшинського дає можливість комплексно оцінити різні творчі етапи українського митця і найбільш опукло — її ранній та пізній етапи.

Особливо активними з точки зору інформативності та просвітницької місії стали спогади О. Страшинського. Написані кілька місяців по смерті митця, вони були першою актуалізацією для широкої польської громадськості життєвого наративу Б. Лятошинського. Підготовлені для польського мистецького часопису «Ruch muzyczny» [505], ці спогади виявилися першим посмертним узагальненням ролі Б. Лятошинського у крос-культурних процесах для польської мистецької громади. Подібна аналітика, що часто базується на текстах особового походження¹, уможлиблює «відбір

¹ Термін належить Г. Кабці. Дослідник наголошує, що «особовий текст мемуарного характеру в авторському розумінні є письмовим культурно-історичним джерелом, що відображає особове сприйняття подій, які відбулися чи мають відбутися, і фіксують їх на документально-суб'єктивному рівні у різних формах художньо-образних, художньо-документальних узагальнень з урахуванням до-

подій, епізодів життя; встановлення зв'язку між ними; характеристики комунікацій, міжособистісного оточення навколо основного персонажа» [143, с. 80], загалом оновлює життєтворчі стратегії митця у соціокультурному та автокомунікаційному контекстах. Джерела, зібрані для написання розвідки, — чотири варіанти Спогадів про Бориса Лятошинського Ольгерда Страшинського та їх листування, датоване 1967–1968 рр., розкривають польський компонент у біографії композитора.

Нам пощастило віднайти такі варіанти спогадів:

– два чорнові автографи різних версій цих спогадів, написані рукою О. Страшинського, при цьому один з них містить правки дружини композитора М. Царевич [від 1963 року М. Лятошинської. — І. С.] (Страшинский Ольгерд. «Мои воспоминания о Борисе Николаевиче Лятошинском». Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 21 арк. [412]; Страшинский Ольгерд. «Русский перевод статьи Ольгерда Страшинского под заглавием “Воспоминания о Борисе Лятошинском”» [з правками М. Лятошинської]. Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 10 арк. [413]);

– переписаний та відредагований рукою М. Лятошинської (Страшинський Ольгерд. [Спогади про Б. М. Лятошинського в редакції М. Лятошинської]. Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. Арк. 12. [411]);

– четвертий варіант у досить скороченому вигляді, що побачив світ у червневому номері 1968 року польського часопису «Ruch Muzyczny» [505, с. 13–14].

Заявлена наукова проблематика є важливою з точки зору осмислення загальної картини розвитку українського музичного

свіду і соціально-комунікаційних зв'язків автора. Він існує у дискурсивному полі схожих текстів, а породжені ними міжтекстові полісемантичні зв'язки виявляють закономірності розвитку культури. Постійно видозмінюючись з появою кожного нового текстового інваріанта, значеннєвий компонент ніколи не буває сталим, комунікаційно завершеним» [120, с. 12].

мистецтва ХХ століття в аспекті як українсько-польської міжкультурної взаємодії, так і в аналітиці про його історичні, жанрово-стильові та комунікаційні особливості. З іншого боку, важливою є реконструкція постаті митця, адже питання життєпису Б. Лятошинського є дискусійним у сучасному українському музикознавстві. До музикознавчого річища уперше введено також листи О. Страшинського до Б. Лятошинського та зворотні епістоли, які значно розширюють наші уявлення про Б. Лятошинського як про людину-просвітника та суспільно-культурного діяча.

З розпорошених свідчень О. Страшинського складаємо творчий портрет українського композитора на різних життєвих етапах. На відміну від дослідника-біографа, який означає життєпис того чи іншого митця у подієво-часовому наративі, О. Страшинський у спогадах намагається окреслити особистісну спрямованість Б. Лятошинського у проекції на задум, світогляд, загалом — на своє існування. У його рефлексіях Борис Миколайович постає на різних етапах свого буття: опукло — у 1910-х роках, мало і дещо схематично — упродовж 1920–1953 рр., досить розлого — по смерті Сталіна. Останній лист польського митця до Бориса Миколайовича датовано лютим 1968 року, за півтора місяці до кончини останнього.

КИЇВСЬКО-ВОРЗЕЛІВСЬКІ ДІАЛОГИ 1910-Х

Спогади польського митця досить яскраво описують «київсько-ворзелівське» життя Бориса Лятошинського, починаючи від 1913 року — року початку навчання у Р. Глієра і закінчуючи 1920-м, коли, за нашим припущенням, О. Страшинський разом з польською армією повернувся на історичну батьківщину. Непрямим підтвердженням того факту, що значна кількість мирного польського населення повернулася разом із рейдом армії Юзефа Пілсудського до Польщі, свідчить красномовний спогад Маргарити Царевич, дружини композитора: «У Ворзелі мешкало багато поляків,

з якими ми жили пліч-о-пліч багато років. Проте одного ранку тут майже не лишилося жодної польської родини»¹. Тож О. Страшинський дещо лукавить, коли пише, що, «завдячуючи Великій Жовтневій революції ми стали вільними й вирішили поїхати до Польщі подивитися, як виглядає наша прабатьківщина» [412, арк.13]. За правління Ю. Пілсудського Польща, що перемогла ленінську диктатуру, наслідком чого стало підписання Ризького договору 1921 року, змогла об'єднатися і стати у міжвоєнні двадцять років чи не ворогом № 1 для сталінської імперії.

Повернімося до спогадів, які є чи не єдиним джерелом, що передає творчу атмосферу, яка панувала в родині Царевичів. О. Страшинський згадує, що в цьому домі «усі грали на музичних інструментах, усі вправлялися і любили музику, яка для них була хлібом насущним. Олександр Кузьмович (військовий лікар) завжди знаходив час, щоб сісти за рояль, й одразу брався за серйозний репертуар. Юлія Іванівна, попри те, що виховувала численну родину і займалася господарством і в Києві, і у Ворзелі, брала уроки з фортепіано. Пам'ятаю, як вечорами разом зі своїм чоловіком вони не тільки виконували сольні номери, а й полюбляли грати в чотири руки. Обдаровані здатністю читання нот “з листа”, вони часто грали за інструментом у чотири руки цілими годинами. Завдячуючи цьому я почув у чотириручному викладенні симфонії Бетховена, Чайковського, Гайдна, Мендельсона, цілі сюїти, балети та інші шедеври» [412, арк. 4–5].

Автор додає, що «часто був присутній на таких концертах з матусею Анжелікою Вітольдівною Александрович-Страшинською. Мама <...> теж була чудовою співачкою і обдарованою піаністкою. Траплялося, що лікар Олександр Кузьмович Царевич був зайнятий або мав виклик до хворого, тоді дружина Юлія Іванівна грала в чотири руки з моєю матір'ю. Коли ж Юлія Іванівна готувала вечерю для всіх запрошених, то в цьому разі моя матінка сідала

¹ З інтерв'ю Гі Царевич, племінниці М. Царевич, дружини композитора.

за рояль з Олександром Кузьмовичем і вправно виконувала будь-які партії» [412, арк. 5–6]. В іншому варіанті споминів О. Страшинський описує саму форму творчих зустрічей у маєтку Царевичів: «Часто це було так. Спершу тесть Бориса Миколайовича (лікар-терапевт) сідали разом з тещею за рояль і грали в чотири руки симфонії віденських класиків або шедеври російської музичної літератури. Потім Маргарита Олександрівна виконувала вокальні твори і завдяки її чудовому голосу ці концерти були на високому рівні. Часто і сам композитор [Б. Лятошинський. — *І. С.*] наважувався в оточенні друзів чи близьких виконати щойно написаний твір чи уривки із симфонії (або опери)» [413, арк. 3].

18-річного Бориса охарактеризовано як надзвичайно обдаровану творчу особистість. Зі «Спогадів» дізнаємося, що на званих вечорах у маєтку Царевичів «усе частіше почав з'являтися Борис Миколайович. Він і акомпанував, і часто вперше виконував свої ранні твори: як він казав, це була “перевірка перед своїми”. Проте не тільки пристрасть до музики манила його до будинка популярної у Ворзелі сім'ї Царевичів — він закохався у Маргариту. Одруження [вінчання. — *І. С.*] відбулося у 1917-му влітку (перед самою революцією), і потроху він влився у нову свою сім'ю. Він любив і цінував усіх, і нова родина його обожнювала як нового обдарованого її члена» [412, арк. 6].

Польський біограф відзначає працьовитість юнака, його наполегливість у пізнанні композиторського ремесла: «Рідко зустрічаються такі працьовиті люди! Педант у своїх пошуках — як ювелір. Не раз був свідком, як він важко і старанно працював, обдумував кожен варіант, вибирав на свою думку найкращий інваріант втілення того чи іншого задуму. <...> Він був майстром гармонії і контрапункту. Дбав і про форму твору, завше детально розробляв усі свої теми. Чудово пам'ятаю, як він любив аналізувати доробок знаних майстрів, захоплюючись виваженістю класичної форми, бездоганно робив гармонічні та поліфонічні завдання <...> Якось в останні роки свого навчання [у консерваторії. — *І. С.*] Борис

Миколайович, сидячи біля рояля, годинами програвав Увертюру до “Тангейзера” Р. Вагнера. Кільканадцять разів вдаряв кожен акорд на фортепіано та уважно вслухався у кожне співзвуччя. Особливо йому подобалося співзвуччя дерев’яних інструментів у хорі пілігримів» [412, арк. 7].

В іншому варіанті спогадів знаходимо допис, імовірно, зроблений рукою Маргарити Царевич: «Борис Миколайович грав не тільки свої твори <...> у ті роки він активно вдосконалював фортепіанну майстерність: чудово виконував Баладу № 2 Ф. Шопена, багато творів Р. Шумана, якого він обожнював, а також деякі твори С. Рахманінова, О. Скрябіна» [411, арк. 3]. Свідчення високого рівня фортепіанної майстерності знаходимо в одному з листів композитора до Маргарити, датованого 1914 роком, у якому митець зазначає, що готується виконати в домашньому концерті Ноктюрн та Прелюдію Ф. Шопена і Романс *Fis-dur* Р. Шумана [239, арк. 2 зв.].

О. Страшинський також подає портрет молодії Маргарити Царевич, майбутньої дружини композитора: «На музичних вечорах у родині Царевичів виступала їхня донька-красуня Маргарита Олександрівна — і як піаністка, і як співачка (колоратурне сопрано). Борис Миколайович ще до першої європейської війни познайомився з нею і, слухаючи її чудовий голос, писав свої перші ромansi» [412, арк. 5]. Під «першими романсами» митець має на увазі камерно-вокальні твори раннього періоду (усього 18 романсів), вперше актуалізовані лише у 2017 році [77]. О. Страшинський знайомий був з цими вокальними мініатюрами ще від моменту їх створення, а також знав причини, що спонукали автора до вибору тих чи інших образно-значеннєвих сфер ранньої вокальної творчості. Про вплив закоханості на цей пласт творчості Бориса Миколайовича пише Т. Гомон, зазначаючи, що він відчувається «у більшості романсів і виявляється через різні ситуативно-буттєві стани: це страждання, любовна туга, розлука, що унеможлиблює життя без коханої людини» [77, с. 173]. О. Страшинський, захоплений голо-сом та манерою співу Маргарити Царевич, згадує також, що вона

«виступала і на учнівських вечорах, іспитах в консерваторії і в опері на екзаменаційних спектаклях оперного класу, а згодом — у філармонії. Добре пам'ятаю, як чудово звучав її Гімн Сонцю із “Золотого півника” М. А. Римського-Корсакова. Згодом вона брала участь в опері “Золотий півник”» [412, арк. 5].

ПОЛЬСЬКИЙ ГЕНЕАЛОГІЧНИЙ КОМПОНЕНТ

Ольгерд Страшинський одним з перших описує польське коріння Бориса Лятошинського і його дружини Маргарити. Він зазначає, що Борис Миколайович «був справжнім другом — відданим приятелем Польщі. Навіть його прізвище має польське коріння. Не всі знають, що дід його був поляком, який одружився з росіянкою. Його власна сім'я теж мала деякі зв'язки із Польщею. Його дружина Маргарита Олександрівна Царевич (співачка і піаністка) народилася в родині, польській за походженням. Матуся її мала прізвище Рачинська, а прабабуся — Бернадська» [413, арк. 3]. Народившись у польському середовищі, навчаючись у польських музикантів, Борис Миколайович у повоєнному періоді ніби повертається до своїх витоків. Поновлюються його листування й зустрічі з приятелями від дореволюційного часу, які повернулися на етнічну батьківщину.

Власне, генеалогією, польським походженням О. Страшинський пояснює активне включення Б. Лятошинського в польську тематику у постсталінський час. Це стосується передовсім «польських» творів і відносно частого їх виконання на теренах Польщі та на Польському радіо і телебаченні, участі у «Варшавській осені» у складі офіційних делегацій. Згадуючи «Варшавську осінь — 1967», він пише, що, «незважаючи на свою хворобу, на чолі радянської делегації з пристрасстю брав участь в усіх засіданнях фестивалю, з ентузіазмом ходив на концерти, усім цікавився! Він був не

тільки гостем Польщі. Він вважав себе щирим другом польських музикантів і всієї польської музичної культури» [413, арк. 2].

У Кабінеті-музеї збереглася програмка одного з домашніх концертів у маєтку Царевичів під назвою «Вечір смутку й осені» [57], написана рукою самого Б. Лятошинського. Цей творчий захід, що завдяки яскравому виконанню запам'ятався й авторові спогадів, відбувся у маєтку Царевичів 5 жовтня 1914 року. Виступ молодого піаніста і композитора продемонстрував музичні смаки 19-річного Бориса Лятошинського, який власноруч виконав усю запропоновану публіці фортепіанну програму. Дата проведення концерту в домі Царевичів «5 жовтня 1914 року» збігається з часом написання нещодавно віднайденої фортепіанної п'єси «Осіння фантазія» [312]. У її чорновому автографі перед репризою з примітки дізнаємося, що частину твору написано «4 жовтня, 4 години ночі». Іншу половину дописано, про що свідчить припис, зроблений рукою композитора: «5 жовтня 1914 року». Того ж дня відбувся і творчий вечір у Ворзелі, де автор вперше виконав цей твір. Цілком можливо припустити, що й твори інших композиторів з програмки званого вечора виконував сам Лятошинський. Додамо лише, що їх технічно-виражальна складність засвідчила значний рівень його фортепіанної підготовки.

Звернімося до самої п'єси «Осіння фантазія» з метою окреслення стильового портрету композитора раннього періоду. Загалом у ній використано ритмо-формули та інтонації салонної культури на догоду уподобанням та смакам тогочасної публіки перед початком Першої світової війни з їх естетизованими песимістичними настроями. П'єса є чи не найяскравішою мініатюрою раннього періоду творчості митця¹ і представлена в архіві Кабінету-музею чорновим автографом. Додамо, що це чи не останній твір з масиву

¹ Нині достеменно відомо, що до фортепіанного доробку Б. Лятошинського 1910-х років належать три мазурки, два вальси, Скерцо, Прелюдія *gis-moll* та «Осіння фантазія».

ранньої творчості композитора, на титульному аркуші якого рукою автора написано «Борис Якса Лятошинський». Зі спогадів І. Царевич дізнаємося, що в родині Миколи Лятошинського, батька композитора, етнічного поляка, свого часу відомого історика і педагога, у пошані була польська література.

Загальний холодний настрій і дещо трагічне образно-значеннєве насичення «Осінньої фантазії» зумовлене світоглядною парадигмою композитора, яка з огляду на тематичні зрізи романсів цього ж 1914 року є експресивно загостреною з інтенціями смутку. До цього варто додати страх і невизначеність, зумовлені війною, що панували у настроях київської інтелігенції у передвоєнний та воєнний часи Першої світової. На рівні жанрово-стильового підходу такі поетичні характеристики «Осінньої фантазії» відтворено через передовсім інтонаційну та ритмічну остинатність як один з колористичних принципів, що часто використовує композитор у цей період. Відчуття смутку загострюють малосекундові поспівки-підголоски, а також застосування змінного розміру, уникнення квадратності як уособлення чогось постійного тощо, адже «образність цього твору обертається навколо ефемерного та неосяжного: наче глибока душевна тривога шукає виходу через гармонії, ритмічну остинатність, яка імітує падаюче листя або краплини дощу» [77, с. 141].

РЕЙНГОЛЬД ГЛІЕР У СТРАТЕГІЯХ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Польський біограф — чи не перший по смерті Лятошинського, хто характеризує його навчання у класі Р. Глієра у доконсерваторський і консерваторський періоди. Зокрема, він зазначає, що «спершу Борис Миколайович брав уроки у Рейнгольда Моріцовича приватно. Добре пам'ятаю, як він старанно займався музикою, писав численні вправи з гармонії; складні завдання з контрапункту та написання фуги; також мені довелося почути його перші фортепіанні твори та романси. Коли він був студентом по класу композиції

і теорії музики у того ж таки проф. Глієра в Київській консерваторії, ми вже були добре знайомі» [412, арк. 3–4]. Зі спогадів дізнаємося, що навчання у класі Р. Глієра було напруженим і нелегким. Він постає вимогливим та відкритим до композиторських пошуків і новацій викладачем, проте «Рейнгольд Моріцович не шкодував ніколи часу для своїх учнів, а тим більше для свого улюбленця <...> Вони все життя серцем були разом! Дихали просто разом і неодноразово один одному допомагали у нескінченних межах справжнього мистецтва і музики!» [412, арк. 8].

Дописувач зазначав, що його вражала їхня дружба, яка тривала упродовж усього життя Б. Лятошинського до кончини вчителя у червні 1956 року. У 2002 році завдяки копіткій праці І. Царевич та М. Копиці було відкрито для широкого загалу пласт листування між Глієром та Лятошинським [317]. Таке спілкування двох непересічних особистостей відобразило складну історію становлення українського мистецтва ХХ століття, реалізовану через епістолярний жанр. У стислій формі про цей феномен пише й сам О. Страшинський ще за тридцять років до появи монументального видання. Борис Миколайович згадував, як «під час своїх відряджень до Москви зі своїм вчителем і другом вів довгі розмови про мистецтво і творчість. Часто гостював у родині Глієрів разом зі своєю дружиною. Такі ж дискусії велися, коли Рейнгольд Моріцович приїздив до Києва. Коли очі вчителя закрилися назавжди, Борис Миколайович страждав не менше, ніж по смерті своєї матері! У відчаї плакав, як дитина! Символічно, що в робочому кабінеті над його письмовим столом висить портрет Глієра» [412, арк. 9]. Як явище культурної та мистецької комунікації потребують свого ретельного вивчення аудіозаписи розмов Б. Лятошинського та М. Царевич із Р. Глієром під час приїзду останнього до Києва у 1951 році, що зберігаються у Кабінеті-музеї композитора.

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ У ПОЛЬСЬКО-РАДЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Наступний пласт спогадів О. Страшинського пов'язаний з пізнім періодом творчості Б. Лятошинського. Тут подекуди спостерігаємо активне включення українського композитора шляхом різних комунікаційних форматів у співпрацю з польськими митцями, його друзями юності, вихідцями з Центральної України, зв'язок з якими було втрачено ще на початку 1920-х. З огляду на сталінську ідеологію творчі контакти упродовж 1920–1953 рр. між радянськими та польськими митцями було зведено практично нанівець. Активне повернення до сфери польської тематики відбулося вже по смерті радянського диктатора. Починаючи від 1953 року, Б. Лятошинський кільканадцять разів бував у Польщі, його твори відносно часто виконувалися на теренах прабатьківщини, про нього писали польські критики. Певною мірою зрозумілим є й те, що період 1920–1950-х рр. практично не висвітлюється у «Спогадах» О. Страшинського.

Поверненню Б. Лятошинського у лоно польської тематики сприяло багато чинників. Передовсім це був генеалогічний компонент: народження у польському осередку, навчання у польських педагогів, ідея польської державності, яку сповідував батько — Микола Лятошинський. Проте відновлення польсько-радянських зв'язків потребував сам дискурс повоєнної радянської ідеології у сфері культури. Після розподілу Європи Польща «опинилася» у зоні впливу СРСР. Останній почав докладати чималих зусиль, аби вмонтувати польський компонент у загальну канву т. зв. культурної ідеології братніх народів соціалістичного табору. Завдяки повоєнній інтенсифікації економічних зв'язків між СРСР та ПНР паралельно утверджувалися також різноманітні форми культурної співпраці, наприклад польсько-радянські товариства дружби. У Києві теж було культурно-просвітницьке об'єднання, функціонував консульський відділ Посольства ПНР. Крім того, поступово поча-

ли відроджуватися як родинні, так і товариські дореволюційні зв'язки, розірвані приходом більшовиків до влади.

Остання подорож, про яку згадує Ольгерд Страшинський, була присвячена участі українського композитора у складі радянської делегації в роботі одного з найвідоміших у той час світових форумів сучасної музики — фестивалю «Варшавська осінь — 1967». Борис Миколайович виступав у дискусіях з фестивальної і постфестивальної проблематики, де «обговорювали успіхи й досягнення цієї антрепризи <...> висновки і побажання на майбутній рік зібрано, ретельно записано <...> Гості з різних країн світу, супроводжувані польськими композиторами і виконавцями, почали потроху роз'їжджатися по домівках» [412, арк. 1]. Дописувач додає, що Лятошинського цікавила практично кожна фестивальна подія. І не випадково, адже «Варшавська осінь» була упродовж 1960–1990 рр. чи не найактуальнішим майданчиком для презентації надсучасної як для того часу музичної культури в таборі соціалізму.

Зі спогадів дізнаємося, що увага Б. Лятошинського часто була скерована на пізнання найсучасніших композиторських технік, які звучали на «Варшавській осені». З кожного польського відрядження він привозив партитури, які й донині зберігаються у Кабінеті-музеї композитора. Серед їх авторів знаходимо видання творів М. Карловича, К. Шимановського, Г. Бацевич, В. Лютославського, Р. Статковського, Л. Ружицького з відомої серії «Biblioteka małych partytur», яку упродовж 1950–1960-х рр. продукувало PWM. Також у Кабінеті-музеї композитора є «Балада про загублений черевичок» А. Солтиса, «Токата з фугою для фортепіано з оркестром» А. Малявського, «Концерт для малих рук», Сонатина, Етюд для малих рук Ф. Рибіцького, Соната для кларнета і фортепіано Е. Майєра, Соната для віолончелі та фортепіано В. Шальонека та ін. (усього понад півсотні партитур музичних творів польських авторів)¹.

¹ Символічно, що для останнього музичного фестивалю Галіція-культ (Харків, 2016) Меморіальний кабінет-музей Б. М. Лятошинського люб'язно надав для виконання досить рідкісну партитуру Струнного квартету Ю. Коффлера, яку

Окремо у «Спогадах» О. Страшинський зупиняється на взаєминах Бориса Лятошинського зі своїми учнями та послідовниками. Дописувач зазначає, що «його численні учні з повагою згадують щасливі години праці, які провели під його керівництвом. Скажу тільки, що Борис Миколайович у своїх підопічних розвивав любов до мистецтва, смак і вказував їм справжній шлях, який мав бути обраний, щоб набути добре мистецьке ім'я. У його класі утворилася велика музична сім'я, для учнів він став символом чесної і надзвичайно професійної роботи» [412, арк. 10]. Його спомини у цій площині складаються з калейдоскопу відомостей, почерпнутих в особистих розмовах із композитором, та листування, яке активно тривало від середини 1950-х.

Про пасіонарність особистості Лятошинського красномовно свідчить і такий факт: навіть прикутий до ліжка в останні місяці життя Борис Миколайович «уважно вивчав дипломну роботу випускника, його оперу і схвалював його задуми. Як педагог він є тим справжнім героєм, який до останньої хвилини свого земного буття був відданий музиці» [412, арк. 10]. Для студентів і колег, як згадує Страшинський, маестро купував багато партитур із сучасної йому музичної творчості, бо «він розумів, чого потребує сучасне композиторське навчання і не хотів витратити час марно» [412, арк. 11]. Цим митець долав штучно утворений вакуум щодо сучасної творчості, урізноманітнював художні завдання та завжди з цікавістю спостерігав за народженням нових ідей у творчості своїх підопічних.

О. Страшинський наголошує, що Борис Миколайович завжди намагався прийти на допомогу, особливо у творчих питаннях. Якось, перебуваючи в міланській «Teatro alla Scala», О. Страшинський від свого та імені іменитої трупи попросив допомоги у Бориса Миколайовича в пошуках партитури і клавіру опери М. Рим-

польський композитор подарував Б. Лятошинському у 1940 році. Це рідкісне видання, незважаючи на складні умови виживання у Києві під час німецької окупації 1941–1943 рр., у відмінному стані збереглося в колекції партитур польських композиторів Кабінету-музею.

ського-Корсакова «Казка про царя Салтана». У 1950-х ці видання були справжньою букіністичною рідкістю. Заради виконання цього прохання Б. Лятошинський поїхав до Москви і завдяки своїм знайомствам знайшов ці партитури, після чого за власний кошт терміново вислав їх до Мілана. З цього приводу у листі до О. Страшинського він писав: «Радий, що допоміг своєму товаришеві, та пишаюся тим, що завдяки пошукам у столиці йому вдалося докласти власних зусиль до пропаганди слов'янської творчості за кордоном» [412, арк. 11].

У цей часовий проміжок культурні взаємини між Б. Лятошинським і представниками польського мистецького руху відбуваються на паритетній основі. На прикладі джерелознавчої спадщини Б. Лятошинського і споминів О. Страшинського, зокрема, можемо простежити загальноєвропейський тренд культурних взаємин України і Польщі означеного часу, де якість культурного продукту оцінюється за багатьма культурно-соціальними параметрами: відомість і популярність (пізнаваність) митця, виконуваність його творів, участь у міжнародних фестивалях і форумах — як польських, так і українських (радянських), а також культурно-просвітницька діяльність.

У цьому контексті знаковим у життєтворчості українського митця є повернення до свого польського етнічного коріння. Як зазначалося вище, по смерті Сталіна активізувалися культурні зв'язки не тільки між центром та країнами соціалістичного табору, а й між митцями «з провінції» та їх закордонними колегами. Політична відлига сприяла відновленню зруйнованих більшовицькою революцією та сталінським терором родинних і товариських контактів поляків, яким вдалося втекти від більшовицької навали, з родинами, котрі залишилися в СРСР. Яскравим прикладом відновлення таких контактів є пропоноване спілкування між Б. Лятошинськими і О. Страшинським.

Завдячуючи О. Страшинському в Ольштині у 1960 році відбулося виконання його оркестрової сюїти «Ромео і Джульєтта».

Ось як описує цю подію сам диригент польської прем'єри О. Страшинський: «Борис Миколайович не зміг приїхати як почесний гість. Проте він вислав мені з Києва телеграму, де подякував мені як диригентові, котрий приготував з оркестром його важкий, але, на мою думку, чудовий оркестровий твір. Він елегантно подякував і мені, й оркестрові, як це прийнято в дипломатії, у міжнародних відносинах, — офіційним листом подяки французькою» [412, арк. 16]. Висловлюємо припущення, що О. Страшинський міг диригувати польськими прем'єрами симфонічної поеми «Гражина» у листопаді 1960 року в Бидгощі й Торуні або принаймні рекомендував це симфонічне полотно до виконання директорів Поморської філармонії А. Швальбе. Зазначимо, що творча доля О. Страшинського пов'язана з Поморським та Поморсько-Куявським воєводствами Польщі, адже у 1949 році митець працював як диригент Поморської філармонії в Бидгощі, а упродовж 1957–1960 рр. обіймав посади артистичного директора та диригента філармонії в м. Ольштині.

Активне листування між О. Страшинським і Б. Лятошинським потребує окремого дослідження. Проте загалом з цієї кореспонденції ми дізнаємося, що польський диригент був завше поінформований щодо останніх виконань та видань творів свого друга. Він згадує, що «Борис Миколайович майже завжди мені писав, коли відбудеться концерт, де він сам виконуватиме з оркестром свої твори як диригент. Здебільшого бували радіопередачі, де звучали його твори, які я слухав, сидячи біля свого радіоприймача, у Варшаві. Слухаючи, часто писав цілі звіти з концерту, де висловлював свою думку про новий доробок, робив детальні зауваження і надсилав їх Борисові Миколайовичу. Про свої концерти в різних регіонах Польщі я теж намагався повідомляти. Знаю, що Борис Миколайович уважно слухав програми у моєму виконанні. Про закінчення нового твору завжди повідомлялося ним у листі, і я радів цьому. Ноти, які виходили друком, Б. М. негайно надсилав з автографом на титулі. Таким чином вдалося зібрати цілу бібліотеку з його творів на польській землі» [412, арк. 17].

ДІАЛОГИ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

Із джерел Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського дізнаємося, що композитор активно виношував плани стосовно Шостої симфонії. З цього приводу О. Страшинський зазначає: «Під час останнього перебування Бориса Миколайовича у Варшаві влітку 1967 року за кілька місяців до кончини ми провели незабутні зустрічі в розмовах про мистецтво. Під час цих бесід Борис Миколайович часто робив аналіз своєї П'ятої симфонії за екземпляром, цілком підготовленим до друку. Було за щастя упізнатися, як народжувалися теми цього епічного полотна. Композитор детально аналізував також “Слов'янську сюїту”» [412, арк. 18]. Далі польський біограф пише, що Б. Лятошинський скаржився «з приводу майбутніх термінів закінчення і друку давно замовлених державою творів, завдяки чому йому катастрофічно не вистачає часу, щоб записати свою Шосту симфонію. І не тільки її ескізи, а усю цілком, фрагменти якої він знав напам'ять. Йому не вистачало часу не тільки для створення повної партитури, а навіть її клавірного варіанта — на 4-х системах, як це він зазвичай звик робити» [412, арк. 18]. На жаль, цей твір так і залишився геніальним проектом, який не встиг зреалізувати уславлений митець. Відомо лише, що «це щось зовсім нове, симфонічне, явище, яке досі не зустрічалось, новітнє досягнення, зовсім не схоже на попередні симфонії!» [412, арк. 19].

У спогадах дописувач згадує також про неперевершене виконання його П'ятої симфонії у Москві під орудою Геннадія Рождественського та в Ленінграді 8 грудня 1967 року, коли диригував Ігор Блажков. В архіві композитора вдалося знайти ленінградський лист від 6.12.1967, адресований О. Страшинському, де Борис Миколайович повідомляє: «Сиджу перед вікном у чудовому номері “Європейського” готелю (у Варшаві теж є “Європейський”). Перед моїм вікном філармонія, де післязавтра, тобто 8-го грудня, буде

виконуватися моя нова V Симфонія. Диригент Ігор Блажков ще молодий, але дуже хороший. Сьогодні вже була одна репетиція. Оркестр чудовий, швидко схоплює. Сподіваюся, що все пройде добре» [243]. Зі спогадів дізнаємося, що в останніх листах до Страшинського Лятошинський сповіщав про свої останні вдалі концерти у Львові та Києві, про перше виконання «Слов'янської сюїти» у січні та лютому 1968 року.

Як пише Ольгерд Страшинський, в останній рік свого життя Б. Лятошинський почував себе не дуже добре. Під час останнього перебування у Варшаві восени 1967 року він навіть погодився піти на прийом до відомого на той час хірурга Стефана Весоловського (кілька років до того, у 1964-му сам Страшинський оперувався у нього). Була укладена попередня домовленість про те, що через кілька місяців Борис Миколайович ляже в клініку цього знаного у Варшаві хірурга. Проте в останньому листі до О. Страшинського (кінець лютого 1968 року) Б. Лятошинський з прикрістю сповіщає «що, на жаль, він не може взятися за нотування своєї Шостої симфонії через погане самопочуття. Останні концертні подорожі з приводу вдалих прем'єр П'ятої симфонії його дуже ослабили» [412, арк. 20]. Отже, композитор не зміг скористатися запрошенням на операцію до Варшави, бо був «не в силах виїхати так далеко з дому <...> Він вирішив негайно лягти до Київської лікарні і просить відомого київського хірурга Блотного терміново провести відому операцію» [242].

Нотами трагічних передчуттів закінчується останній лист Лятошинського до свого польського товариша, про який Страшинський пише у своїх споминах: «Борис Миколайович ще раз нагадував, щоб я йому надіслав усі дані, необхідні для нового виклику мене і моєї дружини до Києва. Просив мене, щоб я дуже часто про нього думав, був думками при ньому, бо від того йому буде легше все пережити. А скінчив писати простими пророчими словами: “А мені пора — вже — пора! Завтра їду в лікарню”» [412, арк. 21]. Із джерел дізнаємося, що фатальне хірургічне втручання не врахувало того факту, що Борис Миколайович мав прихований цукровий

діабет. Про це ми дізнаємося із записок, які він передавав рідним з лікарні. Після проведеної операції стан хворого почав катастрофічно погіршуватися, і упродовж трьох днів видатного композитора не стало. Його серце перестало битися 15 квітня 1968 року.

Восени 1967 року Борис Лятошинський востаннє зустрічався з Ольгердом Страшинським, беручи участь у роботі фестивалю «Варшавська осінь». Відомо, що творча поїздка була насичена новими враженнями. Символічним, за спогадами О. Страшинського, було їхнє прощання на летовищі у Варшаві: «Коли нарешті в мегафон оголосили, що всі пасажери, які відлітають до Москви, повинні зайняти свої місця, Борис Миколайович сказав на прощання: “Ми все-таки ще в цьому році повинні неодмінно зустрітися! Хоча б під час канікул. Як тільки отримаєте відпустку, приїжджайте до нас негайно до Києва, а в серпні місяці поїдемо до нашого улюбленого, дорогого Ворзеля”. Ми обнялися гаряче, і наш рідний друг пішов до літака. Кілька разів повернув до нас голову, посміхнувся, махнув рукою, подивився сумно і зник біля входу в літак <...> За декілька хвилин реактивна машина розігналася по злітній смузі і рвонула вгору. За лічені секунди могутній літак зник у хмарах. У ньому повертався додому Наш Дорогий, Рідний Друг Борис Миколайович! Серце сумно стиснулося, і, хоч я не оракул, проте щось підказувало, що розмовляв я з Борисом Миколайовичем востаннє. За півроку його не стало» [412, арк. 2–3].

Завдяки залученню до наукової дискусії віднайдених спогадів О. Страшинського деталізувався сам процес біографічної реконструкції різних етапів життєпису Б. Лятошинського. Інформативна насиченість цього джерела сприяла висвітленню й уточненню низки прогалин у біографії митця, які мали вплив на формування його творчої особистості, передовсім раннього і пізнього періодів. Їх жанрова класифікація — літературний портрет, досить поширена форма сучасної мемуаристики. Написані кілька місяців по смерті митця, вони, по суті, стали першою актуалізацією для широкої громадськості життєвого наративу Б. Лятошинського. Створені для польського мистецького часопису «Ruch muzyczny»

спогади О. Страшинського стали першою посмертною репрезентацією творчих інтересів Б. Лятошинського для польської мистецької громади. Остання певною мірою була поінформована з «польською частиною» творчості композитора пізнього етапу. Адже він відносно часто «звучав» у польських концертних залах та на польському радіо і телебаченні.

Спогади стали однією з перших спроб включення Б. Лятошинського у польсько-український (на той час — польсько-радянський) мистецький діалог. Реалізований через жанр літературного портрету, цей діалог культур, на думку О. Страшинського, був пов'язаний з формуванням його як митця у польському середовищі та трансформацією польського дискурсу упродовж цілого творчого життя. Постійне вивчення, особливо в пізній період творчості, польської (прабатьківської), а також своєї культури за принципом конвергенції (синтезу) багатьох слов'янських культур зумовило появу у творчості українського митця так званої панслов'янської тематики пізнього етапу.

Наостанок зазначимо, що це одне з небагатьох мемуарних джерел, де Б. Лятошинський представлений надзвичайно олюднено, емоційно широко, подекуди навіть щемливо. Позбавлені офіціозу та завдяки залученню широкої панорами достовірних фактів, спогади опукло малюють психологічний портрет українського композитора: так, у ранній період Б. Лятошинський зосереджений, скрупульозний у пізнанні музичних законів, щирий, емоційний, закоханий; у пізній — відзначені Страшинським психологічні риси юності-молодості теж простежуються, проте набувають глибоко трагічного забарвлення. На жаль, із цих спогадів повністю (і зрозуміло, з яких причин) виключений міжвоєнний час, що міг би чимало прояснити у польській природі творчості Б. Лятошинського. Адже очевидно, що такі діалоги між митцями, безумовно, велися, бо Страшинський часто гостював у Лятошинського в Києві та Ворзелі у другій половині 1950–1960 рр. Однак автор спогадів не міг на той момент їх оприлюднити, бо за Юзефа Пілсудського теми Польщі для радянської ідеології не існувало.



Розглядаючи українсько-польські культурні дифузії 1950–1960-х рр., детермінованих пасіонарною і творчою діяльністю Бориса Лятошинського, виокремлюється питання комунікаційного іміджу, іншими словами, комунікаційної привабливості української культури та її носіїв у полі іншого етносу. Феномен, частиною якого є комунікативний стиль як специфічний патерн ідентифікації, спосіб взаємодії у межах соціокультурних полів, сформованих на лаштованістю культури (а водночас і її митців) до діалогу, виявляє себе як універсальний організаційно-регулятивний механізм крос-культурних комунікативних процесів, які активно утверджуються на прикладі залучених до аналітики наукових та мистецьких докторів української культури означеного часу.

Тим самим створений комунікаційний образ взаємин української та польської культур, реалізований у площині інтегративних запитів і пропозицій. Він відображає передовсім динаміку ментальних уявлень і особливості соціокультурних трансформацій повоєнного часу у Східній Європі і спирається на нові комунікаційні формати культурних проектів, пошук спільних ідейних платформ для дослідження обопільної історичної спадщини. У рамках цієї взаємодії, спрямованої на пізнання європейської спільності, формуються ключові комунікативні стратегії, в основі яких — механізми розуміння індивідуальної і колективної ідентичності, базовані на діалозі між спільнотами та окремими особистостями новопопсталоного крос-культурного діалогу.

Розглядаючи на прикладі творчої та просвітницької діяльності Бориса Лятошинського комунікативні перетини української та польської культур, зауважимо, що в рамках цих взаємин комунікаційний стиль як поле пізнавального і творчого діалогу в куль-

турі є дієвим фактором, завдяки якому реконструювалися установлені й народжувалися нові площини спільної культурної історії, де «стиль утворює поле комунікації, а творчі особистості втілюють свою духовну єдність, передаючи одне одному технологічні прийоми творення, розуміння один одного в рамках багатоскладового розуміння твору і творчості» [82]. Це інтегративне прочитання спільної українсько-польської культурної історії на початках у Лятошинського прочитується через особистісний фактор повоєнного «відкриття себе» польській культурі, що характеризується високою активністю та відкритістю митця при відносно нижчому рівні зворотної зацікавленості поляків українською культурою. Проте за кілька років комунікаційний стиль вже насажено максимальною відкритістю, що супроводжується активними зворотними зв'язками. Наслідком чого стали виступи польських артистів у Києві 1960-х, плідне спілкування митця з провідними діячами польської культури у вирішенні творчих проектів, комунікативне включення студентів його класу композиції у процеси сучасної композиторської творчості, зумовлене впливами фестивалю «Варшавська осінь» тощо.

Пропоновані два досить «відчутні» для означеного періоду комунікативні приклади становлення українських студій з вивчення старовинної музичної культури показують якість та статусність наукових стратегій у комунікаціях України з її західною та східною історичною минувиною в оцінці та комплексному вивченні історичної пам'яті. І, якщо очікувані результати від комунікації з польською стороною було спрямовано в русло комплексної аналітики розумінням спільної європейської історії, глибоко індивідуального коріння кожного національного компоненту, що певним чином сприяло консолідації та вираженості в науково-історичних оцінках та прогнозах (що сповна засвідчили комунікації МАЕО, особливо часу 1960-х), то, навпаки, наукова комунікація з боку московського центру виявляла асимілятивний характер у наукових

взаємодіях. При цьому сама комунікаційна стилістика російських вчених цілковито увібрала імперські погляди на ролі українського компоненту у становленні радянської науки з домінуванням російського імперського погляду.

Наступний дискурсивний компонент безпосередньо пов'язаний імагологічними стратегіями крос-культурних взаємодій. Це предметне поле, окреслене осмисленням культурних образів «інших», «чужих» культурних осередків та їх відображеннями у сприйнятті реципієнтами своєї культури, простежується у комунікативній ролі «Варшавської осені» і безпосередніх активних та визначальних впливах цього фестивального руху на становлення українського авангарду 1960-х. Тут образ «іншого» культурно насиченого новаціями простору постає через нівелювання кордонів та заборон як стійке, емоційно насичене прагнення долучитися до актуальних процесів творчості, як відображення живого пульсу часопростору. Імагологічність комунікативних стратегій «не тільки розкриває образ “іншого”, а також, у зв'язку з процесами рецепції й оцінки, характеризує і сам сприймаючий суб'єкт, тобто відображає національну самосвідомість і власну систему цінностей» [352].

Формування концепцій музичного шістдесятництва відбулося, як уже зазначалося, під впливом новаційних процесів повоєнної європейської культури, у тому числі польського, найбільш опукло простеженого компоненту. Важливим у цьому є комунікаційні ролі Бориса Лятошинського, творча позиція якого завше перебувала на відстоюванні нового і прогресивного досвіду композиторської творчості. Імагологічні впливи польської культури у пошуку молодих українських авангардистів постають не як художні відображення «польського образу», а як спосіб порівняння своїх і пропонувані можливості творення, окреслених у дискурсивних платформах «Варшавської осені» та трансльованих через Б. Лятошинського. У цьому контексті показовими є комунікаційні «проникнення» нових експериментальних композиторських технік в україн-

ський простір, і відповідно спричинене ними входження української композиторської спільноти в експериментальне європейське поле, перший етап якого утвердився виконанням «Гомеоморфії» Л. Грабовського британським піаністом Джоном Тілбері на «Варшавській осені» 1970-го.

У цій комунікаційній закономірності вбачаємо важливу роль Бориса Лятошинського у здоланні відставання української композиторської школи від європейських (в т. ч. і російських) трендів часу та зумовлених ними традиційною виражальною обмеженістю технік та стильових міксів. Проте саме світоглядні і творчі наративи Лятошинського з їх автокомунікативними парадоксами творчості у пошуках нових виражальних змістів з середини 1950-х стали визначальними у стильовому обличчі київської композиторської школи. Важливу роль у цьому відіграли також і стратегії презентації та популяризації творчості для польських культурних спільнот у повоєнний період.

Структурно вписування українського митця у польський культурний простір повоєння можна розглядати як певну трирівневу систему комунікативної інтеграції. Спочатку комунікація Лятошинського з польським рухом музичним постає як закономірна складова способу буття творчої особистості. Відновлення втрачених контактів, зруйнованих воєнними та революційними зривами початку століття, а поза тим налагодження нових із бажанням відкрити «себе світові і світ собі» є закономірним результатом таких комунікативних процесів для композитора, вихідця з польського середовища. І чи не найяскравішим прикладом таких процесів є соціокультурний і творчий контекст взаємин між Борисом Лятошинським та Гражиною Бацевич. Цей «романтичний контекст» комунікації як динамічний феномен зумовлений творчим посилом і постає як акт творчої взаємодії комунікантів, яку А. Потєбня влучно характеризує так: «Щоб думати, потрібно створити зміст своєї думки, і, таким чином, при розумінні думка того, хто говорить не

передається, проте, той хто слухає, розуміючи її, створює свою думку» [362, с. 120].

Поряд з цим важливу роль відіграють сформовані Лятошинським меседжі як акти комунікації, зумовлені новими стратегіями композиторської творчості та ролі інонаціональних спільнот у цій діяльності. Внаслідок цього активно встановлювалися творчі і стратегічні взаємовідносини українського композитора з представниками творчих мистецьких еліт, де важливу роль відігравали також психосоціальні фактори — контактність, довірливість, переконливість тощо. І останній компонент комунікаційної діяльності митця реалізовано на своєрідному мікрорівні автокомунікативних контекстів творчості через саму польську тематику творчих концепцій, активно реалізованих митцем від 1953 року по смерті радянського диктатора. Зрештою, створений композитором комунікативний простір перехрещення дискурсів української та польської культур реалізує основний своєрідний тезаурус крос-культурних перетинів — діалог-взаємодію тих, хто творить, що постає як перехрещення індивідуальних когнітивних просторів творчих особистостей та формує стратегічні процеси культури, їх когнітивну специфіку та монокультурні й полікультурні характеристики, котрі спробуємо детальніше оглянути у наступному розділі.

ІІІ
КУЛЬТУРНІ ПАТЕРНИ
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО:
ЗАДУМ, СВІТОГЛЯД, ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР

КОЛАБОРАЦІЇ ЖИТТЄТВОРЧОГО ПРОСТОРУ

МИТЕЦЬ І СЕРЕДОВИЩЕ: ПСИХОСОЦІАЛЬНИЙ ЗРІЗ

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО.
ВІД ЗАДУМУ ДО СПРИЙНЯТТЯ

ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ

ПАРАДОКСИ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО.
МІЖ СВІТОГЛЯДОМ ТА ЗАДУМОМ

КОЛАБОРАЦІЇ ЖИТТЄТВОРЧОГО ПРОСТОРУ

Інформаційна наснаженість соціокультурного простору, в рамках якого формується творча особистість, часто постає у дослідницьких студіях через увагу до життєтворчості митця. Явище і його термінологічна наснаженість означена у попередній частині дослідження. За інтенсивністю комунікаційних процесів можемо виокремити як ближнє, так і далеке середовища соціокультурної діяльності майстра, які впливають на формування етапних кроків життєтворчості і базуються на комунікаційних процесах. За цим принципом до ближнього належать безпосередні контакти — у Б. Лятошинського це сім'я, її комунікативна активність з різними інтенціями — на соціальний статус, творчі та наукові дискурси, генеалогічний (польський, російський та український) наратив; комунікація вчитель-учень зі стратифікацією на аматорський, академічний і професійний періоди. З цього приводу Т. Гомон зазначає, що соціокультурна комунікація у ранньому періоді творчості композитора уможливила «вибір мистецької моделі професійного зростання Б. Лятошинського <...> родина Лятошинських віддавала перевагу відверто мистецьким компонентам у вихованні дітей <...> обранню Б. Лятошинським композиції як майбутньої сфери професійної діяльності сприяв загальний соціокультурний статус родини Лятошинських, що забезпечив відповідний високий освітянський рівень музичного навчання майбутнього композитора» [77, с. 102].

Соціокультурний, вужче, культуротворчий простір українського композитора 1910-х рр. включав польський компонент у різ-

ноплощинних варіантах. Передовсім генеалогічна складова сприяла появі відповідних образно-змістових сфер творчості цього важливого відтинка у формуванні паттернів творчості, її стильових детермінант та авторського почерку — від польського коріння в родоводі через звернення до героїко-патріотичної польської історичної прози (завдячуючи батькові Миколі Леонтійовичу) аж до обрання польських жанрових моделей його прощопенівської фортепіанної творчості цього періоду (мазурки, вальси, скерцо) та польської тематики у багатьох зрілих композиціях симфонічної та камерно-інструментальної музики. Відповідно цей художній компонент комунікації закріпив його на композиторській мапі, адже «неможливо дати однозначної відповіді на запитання, чи знав би мистецький світ композитора Бориса Лятошинського, якби той виховувався в іншій родині, розвивав свої здібності в іншому соціальному середовищі і формувався на інших гуманістичних цінностях та ідеалах» [77, с. 102–103].

У цьому річищі показовими є життєтворчі етапні трансформації Олександра Лятошинського, рідного брата Миколи Лятошинського, батька композитора. Про важливу роль освіти, науки, а також мистецтва у формуванні культуротворчих стратегій родини Лятошинських свідчить життєпис цього відомого військового моряка, історика та музиканта. Стосовно нього зазначимо, що в архіві Кабінету-музею Б. Лятошинського існує автограф Мазурки для фортепіано з підписом «*Par A. Lyatochinski*» (орієнтовний час створення твору — 1860-ті), автором якої є О. Лятошинський, що «ілюструє своєрідний архетипний образ родини Лятошинських, у лоні якої щедро культивувалася любов до музичного мистецтва» [77, арк. 129]. Відзначений військовими нагородами за доблесну службу у складі Російського імператорського флоту [див. 153, с. 10–11], у 1918 році О. Лятошинський брав безпосередню участь у формуванні українського флоту, де наказом Офіційного представника УНР у Севастополі В. Клочковського був зарахований до Морського відомства України як генерал-майор. Йому дивом вдалося вижити у страхітливих умовах більшовицької машини смерті:

кількість жертв більшовицьких репресій вересня 1920-го року у захопленому ними Криму за деякими відомостями сягає понад 150 тис. осіб. У міжвоєнний час О. Лятошинський мешкав у Талліні в Естонії і за деякими даними спочив на історичній батьківщині на початку 1950-х у Гданську. Обдарований від природи, з блискучою освітою — ці якості дали йому можливість наче збоку осмислити хиткі процеси міжвоєнного часу, пов'язані з неминучим військовим протистоянням між Сходом і Заходом Європи. Розуміючи усю невідворотність трагедії, коли від середини 1930-х над Європою постав привид війни, О. Лятошинський у 1939 році пише історико-соціологічну наукову студію «Аристоандрія як засіб виходу з нинішнього глухого кута (Проект основ світової конституції)» [305]. У праці він постає вдумливим вченим-істориком, правознавцем та соціологом, де наріжним каменем простежується онтологічна віра автора у можливість успішного виходу Європи з посталої критичної ситуації через міждержавні законодавчі домовленості — своєрідну конституцію націй. Ці наукові переконання базувалися передовсім на комунікативних факторах, культивованих у лоні сім'ї на етапі його зростання як віра у силу розуму й освіти, логічності дій людини освіченої та логіки конструкцій державоустрою.

Оглядаючи соціальну історію самого Бориса Лятошинського, зауважимо, що ці родинні зв'язки не були вистежені службами безпеки: на щастя, композитора не було запідозрено у шпигунстві з відповідним ярликами антидержавного шкідника з подальшим знищенням. Проте, зі слів І. Цаевич, племінниці дружини композитора дізнаємося, що біографія родини була надто чутливою до процесів сталінського терору 1937–1938 рр. До того ж саме активне «повернення» у лоно польських тематів творчості активно відбулося лише по смерті Сталіна. Тут соціокультурний простір постає як віддзеркалення стратегій творчості та світоглядних наративів майстра, де соціокультурна комунікація творчості реалізується через «відображення сутностей у вигляді інформаційних повідомлень про <...> феномен природи, суспільства і культури»

[408, с. 108]. Під таким кутом зору наші уявлення про життєтворчість Лятошинського як митця формує широка панорама культуротворчих комунікаційних взаємодій, де інтертекстуальна природа їх прочитання уможливорює розуміння польського компонента саме через соціокультурний, світоглядний і творчий наратив митця.

Для прикладу візьмімо мобільні форми соціокультурного включення Лятошинського у польський культуротворчий дискурс. Визначально характерний для пізнього періоду творчості композитора і його соціокультурної діяльності, міжкультурний аспект комунікації Лятошинський — Європа реалізований через комунікаційні форми і прояви, такі як відомість і популярність (пізнаваність) митця, виконуваність його творів, участь у міжнародних фестивалях і форумах — як польських, так і українських (радянських), регламентованих активною культурно-просвітницькою діяльністю митця. З іншого боку, як справжньому модерністові Лятошинському було притаманне прагнення до світоглядних характеристик, як творчість без кордонів, споводованих інтуїтивним світоглядним бажанням відкриттів нового через креативні процеси мислення, реалізованих вже у творчості як оновлення її виражальної палітри. Цей компонент певною мірою ідентифікується через уже згадувані комунікативні стратегії, що плекалися в родині композитора і фіксувалися психікою митця на етапі зростання.

Важливим у розумінні соціокультурних фавул простору, в якому встановлювалися процеси життєтворчості Лятошинського, є і фактор часу. Мова йде про екзистенційні параметри буття митця. Композитор народився на зламі XIX–XX століть, коли соціально-економічні показники життя громадян Російської імперії перебували на злеті. У свою чергу така налаштованість кріпила віру у позитивістську спрямованість буттєвих доктрин, коли знання і логіка формують уявлення про світ, який пізнається через *ratio*. Схожі підходи, що лягли в основу відчуття спільності європейського простору, закладені у дитинстві та підлітковому віці на рівні відчуттів, сповна реалізувалися композитором лише у пізньому пері-

оді творчості через численні офіційні та приватні подорожі країнами старої Європи та ініційований митцем українсько-польський крос-культурний діалог.

Закодована на генетичному рівні прабатьківська польська культура розлого реалізувалася у творчості Б. Лятошинського через сформовані міжкультурним діалогом такі структурні особливості, як «творча особистість як суб'єкт взаємодії; суспільство як сукупність взаємодіючих індивідів з його соціокультурними відносинами і процесами; культура як сукупність значень, цінностей і норм <...> та сукупність носіїв, котрі об'єктивують, соціалізують і розкривають ці значення. Усі компоненти цієї структури взаємопов'язані і не можуть існувати окремо один від одного» [120, с. 14]. Такі інтеграційні аспекти функціонують завдяки процесам взаємобміну, де відповідно до інтересів учасників комунікації формується конкретне соціально-культурне середовище, яке К. Черрі характеризує як спільність однодумців у стані комунікації [443]. У цьому контексті для глибшого розуміння здійснених Б. Лятошинським комунікаційних ролей важливим є інформаційний контент середовища, де формувалася система авторського висловлення композитора як обмін відомостями та повідомленнями у полі схожих творчих пошуків, регламентованих композиторською та просвітницькою діяльністю. Важливою є здатність українського митця приймати, зберігати, трансформувати нове у поглядах і, відповідно, інтерпретувати згодом його у власному доробку як своєрідний інтеракційний чинник. Цей компонент пояснює тісний комунікативний зв'язок Р. Глієра, І. Белзи, широких кіл польської творчої громадськості повоєнного часу, творчих діячів, ідейно схожих з українським композитором і просвітником. У результаті цього діалогу виникала взаємозалежність та взаємопроникність спільних дій, коли кожного суб'єкта змінювалися й до певної міри обумовлювалися діями іншого суб'єкта комунікації. Додамо також, що окреслені характеристики існують у просторі комунікативної організації та еволюції культурного середовища, де важливими є технологічні засоби, способи та канали розвитку середовища, базовані

на комунікативних діях. Розмірковуючи про природу комунікативних механізмів соціально-культурного простору, додамо, що основним компонентом у формуванні тих чи інших пріоритетів творчості є спілкування, базоване «на єдності різноманітних поглядів, завдяки чому митець постає як ініціатор відкритого комунікаційного поля, в якому відбувається творча взаємодія» [120, с. 18–19].

Важливу роль у проясненні комунікативних механізмів, ініційованих Б. Лятошинським, має залучення епістолярної спадщини митця. Її адресантна багаточисельність і тематична багатолітність дозволяють скласти уявлення про комунікаційні форми, у яких відбувався життєтворчий процес митця і які відповідно впливали на формування тих чи інших полів творчості і водночас тих чи інших дій у площині соціокультурних взаємодій за участю митця. Тут лист не є просто типом письмової комунікації іншому, а постає як реальний соціальний феномен у повному значенні цієї синтагми. Передовсім наймасштабніші епістолярні пласти пов'язані з Р. Глієром (понад п'ятдесят років листування), О. Дмитрієвим (останній лист датований 1967-м) та І. Белзою (повоєнний період, понад тисяча епістол). Ці особистісно зорієнтовані джерела як аксіальна комунікація регламентують фактологічний та емоційний контент спілкування. Найчастіше серед умовно жанрових комунікаційних різновидів листування з Р. Глієром зустрічаємо інформаційний та сповідальний контексти. Цей проміжок (1919–1953) фактично репрезентує усі етапні шаблі життєтворчості митця відповідно до форм комунікаційної взаємодії, а також основні віхи, навколо яких формувався мистецько-історичний дискурс культури України.

Дискурсивна епістолярна практика реалізується через значеннєві сфери комунікаційного діалогу листа особистості і соціокультурного простору від публічних до інтимних. Лист як певна форма текстового повідомлення регламентована просторово-часовою розпорошеністю учасників комунікації, певною конкретикою спрямованості комунікації з чітко визначеним адресантом та фіксацією у просторі на матеріальному носії, збереженому в часі. Кожен лист, що від початку «не мав виходити за рамки комунікації

з іншим, з часом набуває ознак комунікації для інших» [3]. І саме в дискурсі комунікації епістолярна поліадресованість стає її іманентною ознакою. При цьому у масиві листування Лятошинського з Глієром простежується ще одна комунікаційна особливість, що окреслює внутрішній діалог адресанта із самим собою. Лятошинський у зрілий та пізній періоди життєтворчості не вів щоденникових записів, проте саме його листам до Глієра притаманна така жанрова монологічна особливість, схожа зі сповіддю. Більшою мірою ця екзистенціальна за суттю особливість характерна для листів 1910-х рр. композитора до майбутньої дружини, де монологізм простежується навіть тоді, коли Маргарита практично не відповідала на його сповнені естетичної схвильованості листи. Монологічний контент листів дозволяє простежити за стильовими контурами тексту «образ людини-філософа, мрійника, пізніше — реаліста, але завжди з активною принциповою позицією. Людяний і щирий <...> відчував трагічність своєї долі, тяжко, але стійко переживав скрутні ситуації, пов'язані з неприйняттям його творів» [151, с. 68].

Важливим у цьому контексті є дискурсивне питання співвідношення у комунікаційних процесах, спрямованих на розвиток соціокультурного простору соціально-політичних умов, закорінених, як правило, в централізації пропагандистської діяльності, претензій з боку влади на абсолютну істину, ідеологізації усіх сторін життя, пристрасті до всіляких гасел і закликів. Комунікація у цьому контексті має загально чіткі ознаки, серед котрих — ритуальність політичної комунікації, превалювання монологу «вождів» над діалогічними формами комунікації, пропагандистський тріумфалізм, диференціація культури, а особливо представників вербального мистецтва на своїх та чужих, пропаганда простих і водночас ефективних шляхів вирішення проблем, пов'язаних із геноцидом як формою управління партократій та диктаторських політичних моделей влади. Ці явища мали вплив на формування комунікаційних особливостей польсько-українських взаємин повоєнного часу. Невипадково роком повернення Лятошинського до своїх польських витоків став 1953-й — рік смерті Сталіна, з якого поча-

лося поступове культурне відродження СРСР. Натомість у 1930–1940-х роках — періоді сталінського терору — композитор у Країні Рад не повинен був мати національної приналежності, а навіть такої компрометуючої, як у Бориса Лятошинського з його польським походженням. Для сталінської диктатури Польщі часів Юзефа Пілсудського не існувало — вірніше, в анналах сталінської пропаганди «панська Польща» була чи не ворогом номер один для червонозіркової імперії. Тож повоєнним комунікаційним процесам у площині соціокультурних українсько-польських взаємин притаманне проєвропейське оформлення — комунікація в соціокультурному полі відбувається на паритетних умовах, а парадоксальним є те, що авангардний розвиток українського музичного мистецтва був споводований активним комунікативним включенням Б. Лятошинського у польський, на той час надзвичайно прогресивний дискурс. Починаючи від середини 1950-х, його «повернення» на працьовитину відбувається під виглядом офіційних, звульгаризованих з погляду сьогодення, форм через його участь в офіційних партійно-культурних делегаціях завдяки офіційним запрошенням від різних культурно-мистецьких і політичних інституцій, спілок. При цьому досить мала кількість поїздок до Польщі припадає на умовно приватні запрошення. Хочеться також наголосити, що важливими для дискурсивного включення у той відчужений час стає уміння прочитати музично-естетичний та просвітницький потенціали джерельної спадщини митця в контексті того чи іншого його творчого проекту.

У сучасних культурологічних студіях спостерігається тенденція до усвідомлення значущості комунікаційного компонента, що відкриває нові можливості для процесу культурографії дистанційованого часу. О. Козаренко порівнює культурно-мистецький простір з текстом культури, герменевтичне розуміння якого «часто зосереджене на історичній генезі та умовах функціонування окремих знаків-особистостей в межах середовища, у творчому продукті яких феноменологічно “являється” національна культура» [141, с. 13–14]. Під таким кутом зору комунікативний аспект формує

уявлення про культурно-мистецьке середовище, автора-творця як певного культурно-історичного образу, стисненого у тексті — вербальному, музичному, візуальному. З іншого боку, в цей час українські митці, комунікативна активність котрих була часто затиснута в лещата центробіжного дискурсу, що нищив паростки новацій у локальних осередках Країни Рад, випрацювали здатність до швидкого поглинання й абсорбації нової мистецької мови через активні і з точки зору комунікаційної взаємодії інтертекстуальні моделі: «“під Скрябіна” (ранній Лятошинський, Ревуцький, частково Косенко), “під Рахманінова” (Косенко), під Вагнера” (Людкевич), “під Дебюссі” (Якименко), “під Пуччіні” (Барвінський), “під нововіденців” (Ю. Коффлер, частково Б. Лятошинський). Завдяки різноманітним стильовим орієнтаціям <...> як важливий період прискореного опанування сучасного естетичного досвіду, “вписування” самих себе в європейський музичний контекст» [141, с. 146–147]. Цим інструментом вписування можна пояснити, й те, що безпосереднє знайомство з музичними партитурами авангардних творів, привезених з фестивалю авангардної музики «Варшавської осені», багато в чому уможливило появу музичного шістдесятництва в класі композиції Лятошинського. У джерельних особистісних текстах озвучується «вшир» (семіотичний вимір) і «вглиб» (інтертекстуальний текст-контекст) через комунікаційні форми сам принцип функціонування соціокультурного середовища. Скажімо, через цей дискурс, з одного боку, ємності й відвертості, а, з іншого, — через офіціоз вульгарної соціології повоєнного часу у сучасній українській культурографії реанімуються уявлення про тогочасні макро- і мікро світи творчості та соціокультурні моделі, які уможливили її існування. Тут принцип культуротворення [164], що реалізується через екзистенційний дуалізм особистість і суспільство, особистість і особистісне “я”, стає базовим в описі культурно-мистецького середовища дистанційованого часу і через комунікаційні моделі дозволяє переосмислити сторінки спільної європейської історії.

МИТЕЦЬ І СЕРЕДОВИЩЕ. ПСИХОСОЦІАЛЬНИЙ ЗРІЗ

При розгляді комунікативних взаємодій митця і соціокультурного середовища, окрім загальних питань системного порядку (потреби і почуття, вектори й чинники, тенденції й риси, спонукання і виміри, установки тощо), важливим є виокремлення ролі митця у соціокультурному середовищі чи сукупності ролей на основі звернення до психологічної налаштованості митця і детермінуючих зовнішніх умов, які, по суті, формували психологічний клімат життєтворчості митця. Парадокс у тому, що, якби ми не намагалися зрозуміти творця у його первозданності, в іманентних тенетах авторського задуму, через психологічні зрізи — душевні переживання, поведінку, інші визначальні для комунікативних форматів вчинки, то дослідник так чи інакше повертався б до процесів зовнішньої вихолощеної обумовленості життєтворчого опису митця, який по-суті мало сприяв би процесу «оживлення» творчої постаті, відчуженої від нас у часовому плині музичної історії. Виключенням не є пропоновані спроби «прочитати» Бориса Лятошинського, який у джерелознавчих розмірковуваннях актуалізується через вплив інших людей та постає вплетеним у мережу комунікативних координат соціокультурного середовища. У музикознавчих же — основна увага приділяється когнітивним аспектам творчості митця під кутом зору символічної реальності авторського задуму.

Пропоновані комунікативні перехреснення соціокультурного середовища з його інституалізованим трактуванням та простору культури як сфери осмислення символічних, інтровертивних якос-

тей особистісної структури митця, його тонкої психічної організації склали підґрунтя для формування й самореалізації Бориса Лятошинського як композитора і культурного діяча з ідентифікацією у трьох основних вимірах — особовому, соціальному і культурному¹. Цей духовний вимір актуалізується через «духовну культуру, представлену як ідеологічний всесвіт смислів, матеріальну — як їх втілення, соціальну культуру — як дії і вчинки, в яких індивіди і групи індивідів застосовують ці смисли» [406].

Спробуймо охарактеризувати компоненти психологічного портрету Б. Лятошинського, звернувшись до аналітики основних структур внутрішньої організації особистості.

Інтелектуальний контекст. Зазначимо, що інтелектуалізм творчого методу Б. Лятошинського простежується через інтелектуально-емоційну сферу творчості, що з лихвою відображено передовсім у масиві епістолярію композитора та інших джерелах особового походження. В епістолярних діалогах із вчителем та другом Р. Глієром (а саме цей масив листів є чи не найвідвертішим і розлогим у часі та послідовним з точки зору подієвого ряду) Лятошинський постає як композитор-інтелектуал із самобутньою системою поглядів на світобудову, багатобічними життєвими прерогативами, динамічно модифікованим художнім сприйняттям, здатністю до активного засвоєння художніх інновацій, що є активним проявом інтелектуальної спрямованості його життєтворчих пріоритетів. Означені компоненти, по суті, регламентують якісні етапні видозміни у життєтворчих трансформаціях українського митця.

Як творча домінанта, інтелектуальним за драматургією і масштабним за формою висловлення є його симфонічний метод. Зокрема інтелектуалізм Лятошинського, на думку М. Копиці, реалізу-

¹ П. Сорокін розглядав особистість, культуру і суспільство як нерозривну тріаду. Особистість трактувалася як активний суб'єкт в стосунках з оточенням; суспільство — як сукупність взаємодіючих індивідів, відносини між якими забезпечують базове життєве середовище людей; культура — як сукупність значень, цінностей, норм, якими керуються взаємодіючі індивіди, підкріплюючи соціокультурний фактор на рівні символічних узагальнень.

вався через низці ідейних категорій-протилежностей, що діалектично перетворюються у його симфонічній творчості як героїка-лірика, епос-драма [152]. Його трагічні образи, про що сповна свідчить камерна творчість 1920-х, теж втілюються через інтелектуально-філософське прочитання, сповнене символістських підходів у кодуванні авторського задуму. Його інтелектуалізм пов'язаний також з інтровертивними базовими характеристиками його особистості, що безпосередньо відбилися в інтелектуальній специфіці його творчого мислення, зумовленій онтологією його творчості — спробами філософського самозаглиблення, особливою концентрацією виражального ресурсу, інтелектуалізацією висловлення, де внутрішня ємність героя творчості існує в діалогічному взаємозв'язку з інтровертивним психотипом особистості самого автора.

Синдром — або темперамент. Загалом цей підтип представляє особистість у різних динамічних спектрах: благополуччя (вдоволеність), напруження, емоційна стабільність, лабільність тощо. Тут маємо справу з одиницями, котрі характеризують домінуючий «емоційний клімат», що уможливорює особистісне творче зростання. Р. Варнава визначає темперамент Лятошинського як шизотимічний з елементами циклотимічності, що в пізній період життя набуває пікнічних рис: «шизотимічність виражена, з одного боку, в рисах <...> шляхетності, широкого розмаху думки, стійкості при несприятливих ситуаціях, твердості, чистоти і цілісності особистості <...> виразно простежуються [через. — І. С.] замкненість, хворобливу відчуженість, чуттєвість і вразливість» [56, с. 77]. На циклоїдних рисах натури Лятошинського — м'якості, душевності, співчутливості, з одного боку, активних, вольових імпульсах, а також на загостреному трагізмі в поглядах і творчості, з іншого, — наголошує також дослідниця життя і творчості композитора М. Копиця. Вона зауважує, що як викладач Б. Лятошинський був «надзвичайно м'якою, чуйною і доброзичливою людиною, котра широко переживала за долі своїх вихованців, і водночас був дуже вимогли-

вим до себе й інших у процесі творення або захищаючи створене. Стосовно останнього, пригадаймо хоча б стенограму Пленуму КРУ 1940-го року, а особливо його виступ»¹. Про внутрішню екзальтованість Лятошинського свідчить пласт його камерно-вокальних творів 1920-х, умовний герой яких як своєрідне дзеркало темпераменту майстра перебував у стані перманентного душевного конфлікту. Ця перманентність, так характерна для інтровертів і меланхоліків, характеризує загалом внутрішній світ — усе переосмислювалося наче «в собі», особливо серйозні душевні травми та невдачі та загалом негативістські впливи зовнішнього середовища. Наслідком цього його емоційний клімат творчості, особливо його сюжетно-ідейні наративи реалізуються через характеристики часто чутливі, вразливі, занурені у власні внутрішні світи, що, мабуть, сприяло виживанню митця у жорстких умовах вульгарної соціології, а також у певному сенсі є свідченням її неприйняття. З іншого боку, вражають динамічні екзальтовані виражальні межі авторського висловлення у його симфонізмі як специфічна спроба «виживання» лаконічної ідеї здорового глузду через апокаліпсис безглуздості ідейних нашарувань тоталітарних систем, де тонкий внутрішній світ з його рафінованими контекстами уможлиблює виживання особистості у вирі безглуздих ідей.

За даними психологічних досліджень індивіди з такою психічною організацією часто виражають себе саме в мистецтві. Відповідно уважне вивчення його епістолярної спадщини засвідчує, що інтровертивно-меланхолійні риси у психотипі Б. Лятошинського домінували ще з ранніх років його життя. У листах 1914–1915 рр. до Маргарити, майбутньої дружини, він уже загострено чутливий, між рядками його епістол вчуваємо певну приглушеність моторики та мовлення, тонку реакцію на щонайменші відтінки почуттів, що згодом передаватимуться у музичному мисленні через вкрай урізноманітнену палітру тембру і його знакову самоцінність. В епісто-

¹ З інтерв'ю М. Д. Копиці, наданого авторові дослідження у 2018 році.

лах до Р. Глієра композитор схильний перебільшувати труднощі, його розмірковування та глибокі емоційні переживання укріплюють наші явлення про тонку душевну організацію митця.

Неусвідомлювані мотиви. У цьому контексті показовими є теоретичні уявлення про підсвідомі психічні явища у мотиваціях творчої особистості, що спричинюють певну прогнозованість її поведінки, де переживання, комплекси, часто породжені стресами, згодом впливають на творчий процес. Зрештою описані вище шизотимічні характеристики якраз і зумовлені підсвідомими сублімаційними процесами. Тут мистецька й інтелектуальна діяльність стають для особистості опосередкованим способом і шляхом виходу з екстремальних життєвих ситуацій: це образи-стани негативного спрямування, як-от, відчуження, смерть, страх, якими наскладжена творчість Б. Лятошинського. Їх значний креативний вплив пов'язаний з певними саме сублімаційними процесами особистості.

У цьому контексті болючою і недослідженою темою, яка загострила шизотимічні характеристики Лятошинського, є психоконфлікт бездітності. Цей нереалізований біологічний механізм важливий в усвідомленні причинно-наслідкових, багато в чому підсвідомих дій митця, що як мінімум вилилися в певну сублімативну якість буття, коли творчість та пов'язані з нею культурні акти домінують у життєвих компетенціях та пріоритетах. Цей компонент не артикульований самим композитором. Існує лише поодинокі згадки, що на початку 1930-х Маргарита, його дружина, не змогла зберегти вагітність і стався викидень. Після цього сімейна пара стала бездітною. Ця драма у сімейному колі була «вирішена» кожним з подружжя по-різному. Дружина налягалася на тому, щоб виховувати як рідну дитину Ію Царевич, доньку свого брата Сергія, письменника і послідовника вчення Блавацьких, котра від 1935 року мешкала в родині Лятошинських. Проте сам Лятошинський так і не зміг до кінця примиритися з фактором бездітності, і, як видається з листів, не відчував батьківських почуттів до цієї дитини, а

згодом — дорослої дівчини. У проаналізованому масиві «московських» листів композитора до дружини другої половини 1930-х жодним чином не фігурує племінниця дружини. У листуванні між Лятошинським і Львом Четвертаковим, яке у повному обсязі зберігається у Меморіальному кабінеті-музеї композитора, на кільканадцять запитальних конструкцій дописувача про Ю, Лятошинський не відповів жодного разу. А у листах до Гражини Бацевич Ія Царевич згадується лише раз як добра людина, проте далека родичка. Він пише: «Як добре, що у Вас є Аліночка [донька Г. Бацевич. — І. С.] і сестра Ванда. Нам з дружиною гірше. Коли хтось із нас покине іншого, то той буде зовсім самотнім. З нами живе лише племінниця дружини, проте у неї своє життя, складене за її власними принципами, хоча вона й добре до нас ставиться. Все-таки це не донька» [183, арк. 2].

У моменти душевних криз та психологічних конфліктів саме сублімація давала можливість Лятошинському черпати насагу до творчості, відчувати нові її горизонти. Прикладом можуть слугувати трагічні події кінця 1910-х рр., пов'язані з воєнними катаклізмами. Гіпотетично передвоєнна боротьба з космополітизмом та післявоєнна — з формалізмом мали б цілковито вибити митця з колії творчого процесу, проте саме сублімативні механізми давали йому сили для творчості.

Соціальні установки та когнітивні схеми. Нині існують аналітичні одиниці, розроблені в рамках соціальної психології і соціології, що характеризують ставлення особистості до певних аспектів соціокультурної реальності. Аплікуючи ці форми (зокрема, концепт установки) у лоно життєтворчості Лятошинського, можна виокремити релігійні або естетичні його погляди, ліберальні або консервативні тенденції, схильність до егоцентризму. Саме соціальні установки на основі мислення та поведінки регламентують комунікаційну взаємодію митця з соціокультурними площинами.

Когнітивні схеми як продовження соціальних установок у полі більш генералізованих пізнавальних форм дозволяють трактувати «особову схему» Лятошинського, побудовану дослідником через включення різних аспектів особистісного поля як специфічний погляд стороннього: аспекти поведінки, психотипічні особливості, ймовірні реакції творчої особистості на стрес-фактори та інші соціальні подразники тощо. Його соціальна схема — прогнозовані гіпотетичні форми і методи комунікації з соціокультурним полем.

Проте особистісна схема Лятошинського є досить складним багатощаблевим явищем. Базуючись на формах саморефлексії, а по відношенню до Лятошинського, на жаль, таку когнітивну модель дослідник вибудовує на рефлексивних джерелах особистісного мемуарного або епістолярного штибу, включає уявлення самого митця про себе, про поле вже реалізованих та гіпотетично здійснених у майбутньому творчих задумів, форм і практик. За допомогою цих когнітивних практик складаємо уявлення про взаємозумовленість площин стильової в широкому сенсі картини життєтворчості митця на основі її мотиваційних і когнітивних процесів, особливостей особистісного світогляду та його формування в комунікаціях особистості із соціальними полями.

Інтереси та цінності — стилістичні та експресивні риси. На противагу неусвідомлюваним мотиваційним одиницям дослідник використовує також виміри усвідомленого світу особистості, безпосередньо сформовані у її комунікативних взаємодіях з об'єктивними реаліями зовнішнього світу. Це, зокрема, структуровані усвідомлені уявлення про концепти творчості, соціально-просвітницьких дій тощо, що формуються системою ціннісних орієнтацій. Цей контент уявлень про особистість простежується через її стилістичні та експресивні риси. До стилістичних рис відносимо прояви особистості, які ніби лежать на поверхні та формують її своєрідний стилістично-комунікаційний вигляд (ввічливість, темп мовлення, узгодженість слів і поведінки, невпевненість тощо). Проте ці на

перший погляд наче «скромні» характеристики, пов'язані з глибинними особовими шарами й одиницями. Експресивні риси посідають проміжне місце між мотиваційним і стилістичним вимірами особистості. До них прийнято відносити такі характеристики, як тенденції до домінування, екстраверсію, наполегливість, емпатію, а також соціабельність, самоконтроль, критичність, відкритість тощо. Для антропології творчості Лятошинського і його комунікаційної взаємодії з соціумом такі риси мають особливу значущість, оскільки «точково» характеризують соціокультурні аспекти його поведінки, а також корегують уявлення дослідника про митця як креативно оживлений об'єкт розгляду.

Зрозуміло, побіжно здійснений факторний аналіз корисний для верифікації особистості і є однією зі складових в уявленнях про життєтворчість митця як багатовекторну модель на підставі його психологічної налаштованості у комунікативних дифузіїх творчого та соціокультурного компонентів. Важливо, що такий підхід допомагає уточнити і зробити доступнішим емпіричній перевірці будь-який вимір особистості (інтровертні чи екстравертні світи її внутрішнього «Я», «вписування» її в соціокультурні контексти тощо), що значно розширює систему знань та уявлень про неї.

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ВІД ЗАДУМУ ДО СПРИЙНЯТТЯ

Дискурсивне питання «митець і культура» і поряд з цим визначення ролі і місця Бориса Лятошинського в європейському культурному полі XX століття одразу й неминуче апелює до різного роду полів значень — текстів і контекстів. У загальноісторичному ритмі музичної історії художній текст як самоцінне явище культури, наділений багатством смислових площин, стає, з одного боку, певним мультифункційним комунікаційним інструментом для розуміння культури й аналітики про процеси її становлення й розвитку, а з іншого, — його контекстуальною складовою як системою семіотичних просторів тексту, що відкриває нові уявлення про його автора. Комплексний підхід до вивчення феномену комунікативної зумовленості художніх практик дозволяє осмислити цей процес у рамках складної системної організації створення й поширення духовних цінностей як комунікативна взаємодія між автором художнього твору і його реципієнтом. Особливо це актуально у постіндустріальну епоху, коли комунікативні дискурсивні практики або комунікативні взаємодії (Ю. Габермас) визначають ціннісні світи людського буття. У цьому контексті художнє спілкування як безпосередній прояв художньої комунікації у соціокультурному просторі часто розглядається «як одна із сутнісних сторін мистецтва, як передання соціально накопиченого досвіду від художника до аудиторії, залучення людей за допомогою мистецтва до найважливіших суспільно-політичних і моральних цінностей, до

сфер художньої культури» [441, с. 4] Як уже вказувалося, цей процес має відгук у філософських школах XX століття, де простежується на рівні соціальних структур (теорії масової комунікації), часто в об'єктиві комунікаційних практик постає у рамках екзистенційних проблем особистості творця, а також у полі символічного трактування комунікативних процесів.

Які ж складові авторського задуму, розташовані на перехресті художності й комунікативності, уможливають функціонування його контекстуальних шарів? І, передовсім, сам задум формує в широкому контексті мову культури як певний набір визначальних буттєвих фабул із позитивним і негативним забарвленням. Його поява неначе прогнозована, якщо брати до уваги культурно антропоцентричний вимір комунікативних дифузій «як наративу повідомлень між адресантами, кожен з яких для іншого є знеособленим — “інший”, “він”, і є повідомленням, що, по суті, відправляється колективному “я” людства як самому собі. З цієї точки зору культура людства є гігантським прикладом автокомунікації» [298, с. 41–42]. Перша площина комунікативних дифузій між соціокультурним наративом і авторським задумом існує на підсвідомому рівні, як психологічна напруга, котра часто навіть не усвідомлюється митцем. Проте цей фактор простежується в тональності міркування, начерках-етюдах із загостреною інтонаційною структурою тематичних зерен як своєрідні слова-символи музичної мови, згущені метроритмічні структури тощо. Об'єднуючись із напрацьованими епізодами, ці компоненти згодом окреслюватимуть екзальтовано-напружений змістовий простір твору, первинний наратив якого був збурений саме психологічною напругою. Як моделі або компоненти авторського висловлення Б. Лятошинського, відшліфовані та згодом апробовані у творчості, представлені у нещодавно відкритому «Авторському зошиті»¹, де поряд з вербальними текстами,

¹ Автором назви блокнота з музичними начерками 1912–1919 рр., що належать перу Б. Лятошинського, є Т. Гомон.

часто пов'язаними із загостреними емоційними станами, відчуваємо цілеспрямовані пошуки композитора у різних жанрово-стильових площинах: увага до ладо-гармонічного компоненту, колористики звучань, фактурних пластів та ускладненої метроритмічної складової тощо. Усе це вже на стадії становлення композиторського професіоналізму формує наші уявлення через комунікативні зіставлення про глибоке сприйняття й осмислення митцем напруженого ритму соціокультурного буття. Зовнішнім віддзеркаленням цих процесів і є ускладнена палітра компонентів авторського виражального наративу.

За допомогою таких підходів обрисовуються контури ментального коду Бориса Лятошинського, пасіонарні характеристики митця у діалозі з епохою викривлених цінностей, у яку йому довелося творити. Завдяки цьому його музичні тексти постають специфічними ключами до трактування культурного несвідомого — цілого комплексу культурних цінностей, що інтерпретуються як ієрархія культурних пріоритетів, стратифікованих відповідно до своєї значущості в досліджуваному часі, — вони і є тими матрицями, які уможливають глибоке проникнення в задум музичного твору, що його можна прочитати як комунікативний рух від значеннєвого насичення кожного із компонентів виражального глосарія Лятошинського до перепрочитань композитором художніх явищ соціокультурних комунікацій, ідей та трендів часу, поданих в особистісному переінтонуванні. Якість розмаїто простежується за використання інтертекстуальності як художнього прийому дослідника-реципієнта. Застосовані при цьому відсилання, алюзії, цитати як способи прочитання музичного тексту в інтермедіальному ключі часто постають як взаємодія соціальних та художніх кодів дистанційованої епохи.

Відомо, що семантичний простір інтертексту музичного твору формується у комунікативній взаємодії позамузичних і музичних сенсів культури, що надає багатозначності авторському задуму

та у цілому формує або розширює уявлення про художній простір майстра і його героя. Іншими словами, художність як спосіб вписування митця в історико-стильові, ширше — епохальні контексти виникає на межі двох смислових пластів — особистості творця і дійсності, котра його наче огортає. Межею є інтертекстуальне поле взаємозв'язків, які уможливають процес його розуміння. У камерно-вокальних опусах Лятошинського 1920-х знаходимо глибоко індивідуальний характер особистісної інтерпретації культурних символів, що зумовлено умовно семіотичною характеристикою художнього мислення поряд із трансформацією психологічного, емоційно-чуттєвого та соціокультурного компонентів світовідчуття митця. Міфологеми екзистенційних станів і неврозу (ніч, місяць, смерть, сон, самотність...) тут знаходять конкретизацію і безпосереднє образне втілення через інтонаційні символи-інваріанти музичної мови композитора, підсвічуючи значеннєву багатовимірність музичного тексту алюзіями й асоціаціями. Ритмоінтонаційні комплекси як своєрідні та схожі за функціоналом до барочних риторичних фігур формують музично-семантичний простір романсів, стають засобом єдності музичної мови і платформою для прочитання авторського задуму. Ці виражальні музично-мовленнєві компоненти митця, своєрідно унормовані «міфологічним контекстом <...> у згорнутому вигляді, є результатом інтонаційного узагальнення, завдяки якому інтонаційні архетипи дістають втілення у конкретному творі» [419, с. 133].

У витворі мистецтва (народженому художнім світом автора) трансформується об'єктивна реальність завдяки особистісному фактору і, як уже відмічалось, художньому мисленню, що інтерпретує реальність під особистісним кутом його зору творця. Повертаючись до Романсів 1920-х, зазначимо, що міфо-символічна реальність художнього замислу на рівні глибинних музично-інтонаційних структур позначена сконцентрованістю впливів на реципієнта, передовсім, у формуванні, посиленні і дії слова і його му-

зичної реплікації на реципієнта. З іншого боку, цей міфопоетизм черпається з мови культури, яка у цьому камерно-вокальному пласті творчості синтезує перехресні поля значень — від індивідуально-авторського прочитання романтизму, символізму, експресіонізму та характерних тенденцій модерністської музичної культури ХХ століття, де «важливим є суб'єктивний момент, унікальна особистість творця, його оригінальне бачення світу і спосіб мислення про нього» [417, с. 76].

Означена стильова поліфонічність Б. Лятошинського реалізує сучасне розуміння парадигми стилю як існування цілих світів: від стильового простору автора до віртуально сконструйованої реальності світів його героя, виражених через комунікаційний дискурс, як певна гра соціокультурних реалій і музичних уподобань автора в контексті стильових детермінант авторського висловлення. Цей поліфонічний простір світів реалізує потенціал художності, яка детермінується, на думку Г. Клочека, «своєрідністю світобачення (світорозуміння, світосприймання) митця, що конче вимагає від дослідника включення до художнього простору митця дослідження особливостей його художнього мислення <...> Наступний крок — виявлення залежності між своєрідністю художнього світу, його домінантами та поетикальною (виражально-зображувальною) технікою» [136, с. 14]. У цьому контексті також слушними є значеннєві пласти, що реалізуються через автокомунікативну конструкцію автор-герой-твір-інтерпретатор і торкаються питань розгортання прихованих і відкритих смислів та їх інтерпретацію, окреслюючи комунікаційні особливості художнього світу Б. Лятошинського під кутом зору художньої мови митця як мови «комунікаційної культури» [326].

Естетико-художній компонент світу митця визначений передусім універсальністю екзистенції. Відомо, що багатозначність художнього світу митця як певного комунікаційного компонента культури сучасний дослідник досягає через різноманіття зв'язків

постаті творчої особистості зі світом. Зрозуміло, що і творчий процес, і твір, вужче — герой автора як результат матеріалізують здатність досліджуваного суб'єкта до відкриттів у своїй царині на основі індивідуальних авторських пошуків, де сам процес мотивований творчістю. Символічно, що зростання Б. Лятошинського як музиканта відбувалося у вирі ідей художнього простору, які продукувала слов'янська філософська думка того часу. Для зламу XIX–XX століть з неприхованим інтересом до інтровертивного буття, «втечі від світу» в зону внутрішнього глибоко особистісного комфорту зі спробою пошуку там смислів та сенсів існування, найхарактернішою стала сама спроба змалювання митцем свого відчуженого світу, свідомо протиставленого об'єктивній дегуманізованій реальності. У фокусі «одвічних питань», пов'язаних із бердяєвською самосвідомістю, пошуком шляхів звільнення особистості й шляхів цілісного її виявлення цілком закономірно опиняється художній світ творчості як одкровення, як прояв духовності, як «цілісна концептуальна картина духовного життя, що втілювала її суттєві сторони, і творчість письменників розглядалася як джерело культури (а не її результат)» [145, с. 131]. Для В. Соловйова у визначенні художнього світу автора надважливим була роль контекстів, які свою інтенційну природу черпають з культурного фону, адже творець здатен «індивідуально сприймати і втілювати <...> на підставі всезагального суттєвого сенсу світу й життя» [405, с. 401].

Досліджуючи епістолярну спадщину Б. Лятошинського, безпосередньо стикаємося з багатьма проявами соціально-комунікаційного простору як певного фізичного, художнього і символічного простору буття майстра. Неймовірна потреба Лятошинського в діалозі зі світом, інтегрування у соціально-художні площини відображається на внутрішніх законах творчості митця: майстер через свого героя шукає вихід із безвиході умов творчості, пов'язаних з соціально-політичними наративами часу. Як зазначає М. Копиця, митець «у своїх листах підносився до рівня прометеївських

злетів — такими чесними, чистими, трагічно стражденими, але волелюбними і нескореними були його думки. Написані часто кров'ю серця, ці сторінки зворушують, бентежать душу і ще раз підтверджують, яке багатство та силу впливу майстра має українське музичне мистецтво. За листами постає образ людини-філософа, мрійника, пізніше — реаліста, але завжди з активною принциповою позицією» [151, с. 68]. З іншого боку, Б. Лятошинський логічно комунікує свій художній простір з соціокультурними площинами об'єктивного існування як просвітника з пластами історії, інонаціональними культурами тощо. У цих комунікаційних взаємодіях кожен компонент знаходить своє важливе місце при пошуках нового у творчості на основі цілісного розуміння усіх проявів буття. Цьому начебто сприяє і сама багатокомпонентна культура центру України, сукупність її підсистем і зрізів, що також багато в чому детермінує творчість митця (інтонаційну природу, жанри, культурно-просвітницьку позицію) і певним чином формує його особистість — потреби, смаки, ідеали тощо.

Така цілісність творчої натури Лятошинського народжувалася з ідей, котрі вирували поряд з ним і, очевидно, впливали на його становлення. У цьому контексті показовими є філософсько-етичні настанови В. Розанова, котрі в час першої світової кризи були із завзяттям поглинуті київською інтелігенцією 1910-х. Його рецепієнти — середовище, у якому формувався і сам Борис Лятошинський, а, відповідно, і художньо-поетичний контекст його творчої особистості. В Кабінеті-музеї знаходимо листування Миколи Леонтіївича, батька композитора з О. Флоренським. Їх розмірковування про ідеї Добра і Зла, Істини й Свободи наснажують повнотою і цілісністю художні простори творчості Бориса Лятошинського.

У свою чергу, природа художньої творчості Лятошинського та багатьох інших митців його покоління у 1910–1920-х багато в чому черпалася з соціокультурного фону того часу, на основі комунікаційних та автокомунікаційних (рефлексивних) повідомлень,

що формували предметну природу творчості багатьох передових митців того часу. У 1910-х — формувався «невротичний» калейдоскоп виживання на підставі пережитих війн та революцій, а далі ці соціальні зриви у наступному десятилітті втілювалися через відчужені, трагедійні та екзальтовано-естетизовані образи творчих задумів. На основі цих комунікативних компонентів (історичне тло, соціальні групи, масова спільність та ін. об'єктивно функціонуючі форми та спільноти), формуються цілі поля творчих взаємодій з ними об'єктів творчості. Ці комунікаційні площини взаємодій уможливають появу художніх ідей та сенсів, які розкривають глибоку вартісну сутність речей, формують концепт художньої творчості митця, «навколо якого групуються усі його творіння» [378, с. 56–57].

У світі втрачених надій і сподівань ХХ століття, зруйнованих континентальними конфліктами, сучасний дослідник, намагаючись проникнути у художню природу творчості Лятошинського, часто пропонує певні неоміфологічні уявлення, відображаючи процес своєрідної комунікації, коли «світ, реалізований через мистецтво, проривається за межі художнього узагальнення, втрачає зв'язок із творчими витоками — світоглядом автора, його художнім мисленням, трансформуючись у своєрідну категорію буття» [95]. Дослідницька стратегія онтологічних шифрів [89] дає можливість простежити трансформацію соціокультурних компонентів у ціннісній структурі естетичного об'єкта як героя творчості, своєрідної тіні митця, сформованого у полі автокомунікаційних процесів. Як зазначає М. Бахтін, «естетичний об'єкт — це творіння, яке поглинає творця: в ньому останній знаходить себе і напружено відчуває свою творчу активність» [14, с. 71]. Таким чином, завдання дослідника полягає в синтетичному розумінні художності задуму через комунікативні взаємодії виражальних форм, які ідентифікують митця, як-от, форма-зміст, глибше, композиція-архітектоніка. Цей простір художньої виражальності, що перебуває у постійному діалогічному вирі комунікаційних взаємодій із соціокультурними ша-

рами, постає і як принцип дослідження, і одночасно предмет вивчення, коли дифузія змісту і форми, ширше — комунікація соціокультурних смислів та художньої форми формують і відповідно інтровертивний автокомунікаційний простір художнього світу майстра. У цьому полі формується словник авторського висловлення: найхарактерніші знаки-символи, кожен з яких — закодована іманентна інформація про автора, зумовлена, по суті, процесом відбору і вписування знаків і символів, цитат і запозичень, алюзій і наслідувань, контекстуальних проявів музично-історичної епохи до художнього простору творчості митця. Зрештою, ці філософсько-естетичні, художні комунікатори творчості формують наші уявлення про художні та світоглядні парадигми творчості Лятошинського.

Стосовно Б. Лятошинського, то усі його рефлексивні зрізи насамперед акумульовані у джерельних матеріалах Меморіального кабінету-музею композитора [далі Кабінет-музей. — *І. С.*]. Ще за життя композитора його осердя творчості стало своєрідним творчим архівом, де зберігалася значна кількість прижиттєвих артефактів: листи, фотографії, програмки концертів, запрошення, записники, листи тощо. У цьому дбайливому ставленні Лятошинського до документів, які ніби супроводжували його буття, простежується підсвідоме прагнення митця закарбувати миті свого існування, надати ключ для постмодерного дослідника заглибитися в тенета його творчого задуму. Як зазначає П. Вайдман, «особистість творця і його архів як історичне джерело — категорії, нерозривно пов'язані між собою. Навіть збереження архіву після смерті творця залежить від його особистості, способу його життя» [52, с. 6]. Оглядаючи загальнопізнавальні матеріали особових джерел Кабінету-музею пізнього періоду творчості 1950–1960-х рр., пов'язані із закордонними поїздками (завдячуючи сприянням перед відповідними державними органами його учня, а згодом друга І. Белзи) констатуємо, що Б. Лятошинський по смерті Сталіна «отримав» можливість час від часу виїжджати як член офіційних культурних делегацій як за ме-

жі СРСР, а також країн соціалістичного табору, де лєвова частка — це буклети авіаперельотів, природничі довідкові матеріали, реклами туристичних шляхів тощо. З позиції часу можна по-різному інтерпретувати такий джерелознавчий фактаж, проте прагнення до свободи творчості як головний компонент онтології Лятошинського було іманентною рисою його особистості. Додамо, що у фондах Кабінету-музею містяться матеріали про закордонні творчі відрядження митця, його участь у журі престижних конкурсів, позамузичні захоплення, а також листування з колегами, друзями, просто знайомими і шанувальниками. Цей особистісний джерельний наратив сповна характеризує форми цілеспрямованої комунікаційної діяльності Б. Лятошинського як суб'єкта музичної комунікації через діалог, управління, наслідування зі створення та збереження сенсів музичної культури. У цьому процесі увесь джерельний масив — листи, фотографії, книжки, ноти тощо — допомагають відтворити портрет митця, що реалізується на комунікаційній ситуації творчості, водночас відображає, з одного боку, соціально-психологічні і статусні стосунки, а з іншого, — критичні (поворотні) точки життєтворчості та їх компенсаторну механіку у межах тодішнього соціокультурного простору СРСР.

Феномен комунікації під впливом інформаційних полів формує соціальну пам'ять, літературно-художній (на рівні тексту) та мистецько-культурний (на рівні соціального середовища) досвід поколінь. У цьому процесі, фіксуючи особливості музичної комунікації Лятошинського, ми водночас апелюємо до його художньої свідомості. І тут важливу роль відіграє творчий архів композитора — значний пласт начерків, ескізів, білових і чорнових автографів творів, авторизованих копій, коректур, літературних джерел, що склали основу того чи іншого творчого доробку. Цей багатшаровий механізм, який формує для дослідника комунікативні повідомлення (тексти музичної культури, анали соціальної інформації, загальноінформативні джерела). І, якщо музикознавчий дис-

курс дає ствердні відповіді на підставі об'єктивних параметрів творчої біографії композитора, його стилю, мови, певних закономірностей творчого письма тощо, то комунікативний намагається відчувати сам процес творення з його риторикою на кшталт: чому це стало можливим? чому саме так? чи можна було інакше? тощо.

У такому розумінні важливими з точки зору комунікативних значень є пласти джерельної спадщини, зокрема рефлексивні спостереження про молодого Лятошинського його дружини Маргарити Царевич. Із записникових записів самого композитора, окрім романтичного наративу, дізнаємося про його копітку творчу роботу у багатьох площинах. Ці літературно-культурні сенси — ідеї, емоційні переживання, вольові імпульси творчого процесу, що свідчать про діалогічну природу творчості майстра, в основі якої лежать глибоко індивідуалізовані лабільні здатності його психіки, де сам творчий процес «з вуст митця» означається як інтуїтивний та підсвідомий. Ця настанова є важливою у сприйнятті реципієнтами, споживачами музичної культури, його творчих концепцій. Важливим є й те, що сам лист разом із безпосередньою фіксацією інформації створює культурно-історичні перегуки й уможливорює на метарівні вписування постаті митця в національну чи міжнародну культурну історію. А, з іншого боку, їх наснаженість формує уявлення про творчий метод та стиль Лятошинського, соціальні передумови витоків його творчості тощо.

Ці документи (у Кабінеті-музеї Б. Лятошинського нараховується декілька тисяч листів його самого і до нього) акумулювали багаторічні рефлексії Б. Лятошинського¹, де найпоказовіший приклад — його листування з Рейнгольдом Глієром, котре тривало пів-

¹ У Кабінеті-музеї є кілька повних інформаційних комплектів листів Б. Лятошинського та зворотних відповідей на них. Серед найповніших — вже згадуване листування з Р. Глієром, а також листування з М. Мясковським. Завдячуючи дослідниці творчості Лятошинського М. Копиці значний масив листів Лятошинського до цих непересічних постатей слов'янської культури «повернувся» до Кабінету-музею.

століття. Їх контекстуальна складова дає можливість «повніше описати життєвий шлях митця, уточнити факти його біографії, відшукати досі невідому інформацію, реконструювати творчий процес у динаміці його руху від задуму до втілення, простежити виконавську долю твору і його роль у суспільній практиці» [150, с. 69]. І саме листи, а особливо розлогий їх пласт, як у випадку з комунікацією Глієр-Лятошинський, — це досить продуктивний вид комунікації, адже специфічні умови її в часі і просторі дозволяють виявити учасників цієї комунікації навіть за відсутності безпосереднього реципієнта і проміжних контактів між учасниками процесу листування. Ця ситуація вимагає від дописувача ретельніше конструювати відповідні мовні форми, глибше занурюватися в контекстуальні площини, що допоможуть реципієнтові креативно влитися у фактажний матеріал, викладений у листі. Відсутність можливості використання «німої» мови в описі емоційного контексту вимагає від дописувача компенсувати це вербальною мовою.

Комунікативна активність, реалізована Лятошинським у листах, є досить високою. Вона базується, з одного боку, на орфографічно бездоганній фіксації власної усної мови при збереженні усіх її особливостей, коли за текстом вгадуються навіть висхідні та низхідні контури інтонацій голосу. З іншого боку, ці листи абсорбували знання мови на всіх її рівнях — йдеться про драматургічну повноту та структурну єдність оповіді, синтаксичну складність, лексичну урізноманітненість, насиченість деталізацією тощо. Саме завдячуючи цьому листування Лятошинського і Глієра трансформується у масштабний літературний жанр оповідного стибу. Додамо також, що комунікативна спрямованість листа, поміж іншого, дає можливість дослідникові скласти уявлення про психотип митця. Саме листи ідентифікують певні шизотимічні риси Лятошинського, які Е. Кречмер означає через «головним чином групу патетики, романтиків, художників форми і стилю із загальною тенденцією до ідеалістичного вираження за формою і змістом» [158]. В епістолах,

з одного боку, спостерігаємо шляхетність, широкий розмах думки, відстоювання творчих площин за досить важких соціально-політичних передумов, а з іншого, — тут виразно проявляється його інтровертивність: замкненість, хвороблива відчуженість, чуттєвість і неймовірна вразливість. Остання у своєму гіпертрофованому прояві практично зруйнувала контакти Лятошинського ще з одним велетнем української музичної думки ХХ століття — Л. Ревуцьким.

Багато хто акцентує увагу на тому, що в листах сам комунікативний процес як адаптація митця в соціокультурне середовище характеризується значним напруженням, інтенсивністю душевних і духовних порухів як своєрідним підсвідомим прагненням Лятошинського до оновлення й відкритості щодо експериментальних пошуків у площині творчості. З іншого боку, психоемоційний компонент епістол певним чином формує парадокси соціокультурного вписування митця у дискурс Країни Рад, котрий характеризується досить складними перипетіями у його життєтворчості, напрацьованій багатошаблевій опірності (своєрідній внутрішній еміграції) ідеологічній системі, як уміння знайти в екзистенціальних сюжетах вихід, не самознищитися, зберегти сили для протистояння деструктивним процесам тогочасної культурної ідеології. Додамо, що епістоли (загалом увесь пласт особистісних джерел) допомагають розкрити комунікаційне послання автора (код задуму), котре існує на перехресті комунікативних точок — компонентів мистецького задуму і соціокультурної зорієнтованості митця. Назване дискурсивне поле визначимо як художньо-комунікативний образ твору, як створення динамічної картини-моделі музичного твору, яка, базуючись на вивченні різних аспектів життєтворчості митця та поряд з цим, жанрових моделей та стильової спрямованості його творчості, уможливає здійснення логічного та емоційно виваженого входження в саму серцевину мистецького задуму, екзистенційне поле якого назвімо світом автора та його героя. Тут комунікація як пізнання та відкриття через процеси творчості і соціального буття ємності авторського задуму відбувається двома комунікаційним

проявами — з одного боку, через «сприйняття» особистості митця і його творчості, зокрема, поціновувачами і дослідниками, котрі через комунікацію з авторським доробком вималюють постать художника у порівняльно-компаративістському ключі. У цих комунікаційних зіставленнях формуються наші уявлення про контент іманентних ознак творчості майстра. Проте є й інший вимір, про що вже побіжно йшлося, котрий реалізує автокомунікацію автора і його героя як поле діалогів через іманентну серцевину авторського задуму твору зі своїм внутрішнім Я. Тут найцікавіше, що справжній митець ніколи не зраджує своїх естетико-світоглядних ідеалів, і часто у своєму задумі він надто вразливий до негативістських проявів соціуму. Мова йде про те, що тоталітарній системі не важко «читати» полемічний контекст творчості митця, сприяючи його витісненню з культурного, а навіть соціального просторів або цілковитому знищенню.

У цьому контексті сам діалог дослідника із задумом Лятошинського формується на комунікативних уявленнях про процес творення автора. Ця комунікація, спрямована на створення музикознавчого образу твору, вбирає всі уявлення дослідника про твір у процесуальному становленні. Принаймні, тільки-но ми залучаємо компаративістику, одразу й неминуче «озвучуються» такі комунікаційні дослідницькі поля, як порівняльні аспекти в аналітиці про генетичне й комунікативне, уявлення про художній простір твору як креативну, творчу і рецептивну естетичну картину комунікацій, типологічні особливості мислення митця як здатність до рефлексії (Дж. Дьюї використовує поняття рефлексивне мислення, котре є універсальним механізмом саморозвитку, самовдосконалення особистості як у внутрішньому плані, так і в зовнішньому середовищі [98]). Комунікаційна природа притаманна також інтертекстуальним та інтермедіальним дослідницьким уявленням про твір тощо. Спробуємо детальніше розглянути художньо-комунікаційний образ як втілення авторського задуму та його прочитання.

ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ

Художньо-комунікативний образ постає через розуміння символічності елементів цілого і його компонентів. І у цьому вимірі комунікативність сприйняття базується на розумінні, з одного боку, наративу значень, котрі постають через сприйняття твору як завершеної художньої цілісності. З іншого боку, саме поле художнього задуму існує також як взаємне перехрещення символічних елементів музичної мови, тим чи іншим чином вписаних у поле авторської виражальності, де за кожним компонентом чи складовою компонентів часто закріплено активний значеннєвий статус. Цю специфіку у просторі автокомунікаційності художнього концепту О. Козаренко визначає саме через «авторські словники — інтегральні складові національної музичної мови <...> “накладання” [значень. — *І. С.*] дає можливість сприйняти та оцінити конкретні артефакти» [140]. У просторі мови як універсальному засобі комунікації вибудовується художній (емоційний, як синонімічне тлумачення художності) образ.

Окреслення художньо-естетичного комунікаційного контенту авторського задуму знаходимо в самій естетичній установці творчості, яку М. Бахтін окреслює розлого через прийом «олюднення», зазначаючи, що «життя знаходиться не лише поза мистецтвом, а й у нім, усередині нього, в усій повноті своєї ціннісної виваженості: соціальної, політичної, пізнавальної тощо» [13, с. 48], чим локалізує автокомунікаційний контент художнього задуму на-

вколо парадигми автора і його героя. Сама репрезентація культурного героя як художньо-комунікативного концепту, на думку В. Сидоренка, базується на трьох стратегічних зрізах. Передовсім «реконструкція як репрезентивна стратегія прагне відновити автотонні засади <...> ідентичності і сформувати новітню типологію культурних героїв <...> Деконструкція <...> спрямована на руйнацію тоталітарних змістів культури та постаті культурного героя радянських часів <...> Симуляція як репрезентивна стратегія, часто ототожнює культурного героя з механістичністю, симуюючи людяність та суб'єктність останньої» [401] і спрямована на майбутнє.

Герой Лятошинського має свої закономірності: окресливши героя через певну домінанту зображення, автор назавжди лишається пов'язаний з цим вибором. Він неначе пізнає його, а, по суті, пізнає себе. Саме тому і поле автокомунікації є вільним, часто до кінця свідомо не окресленим, де свобода вияву художнього образу постає компонентом авторського задуму. Сам герой сприймається дослідником як частина чогось більшого, де «епоха народжує свої закони побудови образу <...> категорія “художній образ, маючи великі евристичні можливості, уможлиблює моделювання комунікації» [319, с. 141].

Ця своєрідна автобіографічність часопростору творчості Бориса Лятошинського 1920-х по відношенню до попереднього десятиліття творчості митця реалізується у просторі, який М. Бахтін окреслює через «реальний біографічний час, що майже повністю розчинений в ідеальному й абстрактному часі метаморфози» [15, с. 58–59]. Така фантасмагоричність світів композитора має в своїй основі важливу деталь: образ героя — безмежний, проте внутрішньо заглиблений, де наративи значень ніяким чином не співвідносяться зі сферою публічно-державного контролю. Саме тому багато чого з буремної епохи не було виконаним, а те, що поодиноким виконувалося, у наступні 1930-ті не мало шансів до сценічного життя. Крім того, у творчості композитора 1920-х простежується

естетична інверсія минулого часу, за якої художнє мислення митця своєрідно локалізує у минулому такі категорії, як мета, ідеал, справедливість, гармонія та ін., що реалізується через саму міфологічність музичної мови як споглядання минувшини, вже відчуженої, проте такої близької серцю й помислам художнього героя.

Звернімося до камерно-вокальних циклів Б. Лятошинського 1920-х рр. із притаманним їм загальноєвропейським декадентським настроєм. Для виокремлення художньо-комунікативного концепту розглянемо об'єктивні та суб'єктивні соціальні і світоглядні механізми, що вплинули на творче зародження і втілення художнього простору. Розмірковування Лятошинського щодо природи художньо-філософського світу на прикладі вокального жанру постають у вільній формі уявлень, при цьому допомагають дослідникові окреслити життєве поле майстра, де сенс буття переданий через загострене відчуття крихкості й нетривкості його існування, що зумовлене стихійними зривами часу 1910-х: світова та громадянська війни, які з надзвичайною трагічністю реалізувалися на вулицях Києва. Митець сприймає усім своїм єством картини масової насильницької загибелі людей, яка трансформується і набуває образу щохвилиної смерті. Її метамова у творчості Лятошинського має символічне звучання. Цей критичний, передовсім для психіки митця, процес спонукає його (по суті, його героя) до занурення в глибини створеного ним світу. Найбільш виразно простежуємо позицію Лятошинського-інтроверта на вістрі символістської мови його творчого доробку через внутрішнє переживання, позбавлене відчуття фізичного часу: при нібито зовнішньому спокої страждання героя твору часто невимовні (застосування широкої шкали як для його часу авторських виражальних компонентів, що наче деталізують специфічні невротичні стани).

Творчий задум завершується народженням художньо-комунікативного концепту, коли це закодоване послання майстра функціонує у певному авторському знаковому семіотичному просторі

його музичної мови. Тут відбувається декодування знакової системи автора, своєрідна акомодация авторського повідомлення: розкодування меседжів відбувається передовсім через звернення до героя твору, який часто відображає внутрішню сутність автора. Постає закономірне питання: хто ж він, герой Лятошинського? Вочевидь, найприкметніші його ознаки простежуються саме у лоні камерно-вокальної творчості. Камерність як самотній голос поета, посилений семантикою вербальних текстів, визначає просторові координати художнього світу майстра. Образно-значеннєві грані його дуже хиткі, часто подаються у зіставленні буттєвого вибору героя, де межі хиткі на кшталт «життя і небуття», «сон і дійсність», ефемерне невловиме щастя і трагедія, смерть, кров. У світі героя Лятошинського часто домінують образи застигли, споглядальні, відчужені, проте не мертві. Вони існують наче на межі, з відлунням іншого світу — втраченого і вже до кінця незбагненого. Мабуть, тому для романсів композитора характерне відчуття просторовості — сюжетної, часової, занурення в надра свідомості тощо. Стосовно останнього зазначимо, що передчуття майбутньої життєвої трагедії зумовлені екзистенційною настановою — неможливістю уникнути власної смерті. Ця символічна далечінь, пов'язана із заглибленням процесу творення, знаходить яскраве втілення в системі авторського висловлення. Коло образів-станів охоплює позареальне, відчужене, нежиттєдайне, як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Яскравий приклад — Чотири романси, тв. 9 на вірші поетів-символістів, де насамперед вражає звучання декадентської поезії. Вона передана напружено, гостро і співвідноситься з експресіоністським стилем нового музичного мислення композитора. До того ж страждання і смерть стають незмінним символом та реаліями буття пересічних українців кінця 1910-х. Іде з життя талановита молодь, і, можливо, саме тому песимістичні мотиви превалюють в авторському задумі, а тема смерті, як-от, смерть закоханих, смерть героя, самогубство, взагалі до-

мінує серед образного обширу камерно-вокального жанру періоду 1920-х рр.

Герой Б. Лятошинського наче старший за митця, а тому схильний до самоспоглядання, зосередження на минулому. Згадаємо потік поетичних метафор: романс «Приснився мені» на вірші Г. Гейне — сон-марево про трагічне кохання; «Хоч не звучать швидкоплинні пісні» на вірші П. Шеллі — ідея минулості життя й кохання; «Минулії дні» на вірші П. Шеллі — в роздумах героя виринає тінь померлого друга; сам він, схильний до емоційної екзальтації, не боїться містичної смерті, яка дедалі більше вабить його до себе; «Листя осіннє шуміло» на вірші А. Плещеева — похорон героя, якого оплакує сама природа; «Із М. Метерлінка» на вірші бельгійського поета — образ смерті, за яким ховається страх і незбагнення; «Прокляте місце» на слова Ф. Геббеля — «Тут квіти всі бліді, наче смерть, лише квітка одна в багрянці <...> її теплою кров'ю земля напоїла, напившись сама» [314, с. 103–104]. Часто у камерних творах Борис Лятошинський окреслює смерть як основну антитезу буття, що змушує переживати у кожний момент екзистенції. Такий образний потік свідомості Майстра обертається навколо недосяжного, ефемерного, проминутого, по суті, трагічного. До прикладу, подібне внутрішнє переживання з приводу втрачених сподівань спостерігаємо в романсі на вірш Ігоря Северяніна «Гостював в твоєму серці» — «гостював в твоєму серці лише мить <...> і зруйнує ті хороми хто? Коли?» [314, с. 76–77].

Ще одна сфера просторової презентації героя розкривається через образи відверто трагічні з необхідною умовою присутності фантастики й фантазмагорії. Так, у романсі «Коли жених пішов» апокаліпсис найбільш увиразнений: про смерть героя розповідає стороння, котра наче медіум спостерігала його кінець. Наречений (герой) гине від нерозділеного кохання: «Бачила смерть, душа його страждала <...> бачила смерть, що мовчки на нього чекала» [314, с. 209–210]. Найбільш характерним трагічним втіленням

екзистенційного є романс «Смерть» на вірші І. Буніна: «Спокій на погості під місяцем <...> як темний привид постала тінь <...> і мій могильний двійник чекає під місяцем» [314, с. 83–85]. Очевидно, художню творчість часто можна трактувати як віддзеркалення об'єктивної даності, як художньо засвоєну й перетворену реальність, що може інтерпретуватися через «концепцію об'єктивного світу, його оцінкові судження та масу версій, естетична цінність котрих пізнається дослідником саме у художньо-комунікативному зіставленні. Контекст творчих задумів Лятошинського нині сприймається як закономірне відображення соціально-духовної кризи усієї європейської цивілізації ХХ століття. Тому ідеї, які проголошують, що соціальний світ у творчості — несправжній, тим самим ілюструють думку про те, що митці насправді творять лише на самоті, віч-на-віч із собою, утверджуючи себе скінченністю свого «Я», абсурдністю свого існування. Чимало камерно-вокальних полотен Лятошинського створюють підсвідоме враження, що герой неначе насолоджується своєю життєвою трагедією, яка постійно наздоганяє його.

У цьому процесі важливими є й «психологічні налаштування» авторського задуму. Митець сприймає власне життя як сукупність часових фрагментів, заповнених різними стосунками, але при цьому він не відкидає кінця свого існування, оскільки потік фрагментів не передбачає завершення (кінець означається лише з погляду цілісності життя) — помирають інші. Повернення героя обличчям до смерті спрямовує лише уміння відчути й передати мистецькими засобами глибину буття, що дарує майстрові сенс існування. Ця невротична картина потоку образів-станів є майже клінічною для розуміння пересічним обивателем.

Художньо-комунікативний образ твору у Бориса Лятошинського включає сприйняття не лише сенсів автокомунікаційного простору задуму, а й його цінності як певної авторської свободи володіння засобами і розуміння норм мистецтва, реалізуючись як

свобода втілення задуму. Аксиологічні критерії камерного доробку Б. Лятошинського комунікуються не з конкретно визначеним політично-соціальним дискурсом (модерністське мистецтво виникає в різних куточках Європи, у країнах з кардинально протилежними політичними устроями), а з відчуттями зривів початку ХХ століття, котрі створили нову своєрідну метапсихологічну дисгармонію.

Сама монологічність проявів героя Лятошинського, коли художній задум постає простором для інтровертивно заглиблених образів-станів, є досить характерною для його художньо-комунікативних концептів. Реалізована через низку взаємодоповнених понять, як автокомунікація, автореференція, простір ментальних кодів буття і творчості, самопізнання, вона дозволяє зробити висновок про те, що простежений парадокс у Лятошинського є проявом визначальних тенденцій модерністської доби, пов'язаних зі спрямованістю до внутрішніх вимірів у задумі художнього твору. Звернення до самого себе як одна з панівних тенденцій авангардної культури у своїй іманентній якості орієнтоване на «відсилення» до себе, увагу його до внутрішнього голосу — за Л. Виготським, внутрішньої, або егоцентричної, мови як своєрідного монологу [60], у нашому контексті — репрезентатора художньої реальності. Розуміння цього процесу відбувається через складові внутрішнього світовідчуття композитора, які спробуємо окреслити далі, дослідивши мову та досвід автора, його психотип, що дозволить нам прочитати концепти задуму.

ПАРАДОКСИ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО МІЖ СВІТОГЛЯДОМ ТА ЗАДУМОМ

Світи внутрішньо-особистісної автокомунікації Бориса Лятошинського є чи не найдраматичнішими з точки зору пережитого ним буттєвого драматичного досвіду. Його життя торкнулися дві світові війни, революційний та національно стверджувальні рухи, сталінський терор, а з іншого боку, — доля обділила його батьківським щастям. Може, тому його творчість як акт автокомунікації передовсім була пов'язана зі спрямованими наче усередину, у поле творчості параметрами — такими як внутрішня самооцінка, самоаналіз, самовираження, саморозвитку, усім тим, що гуртується навколо пошуків сенсу життя. Позитивістський «настрій» ХІХ ст. немовби вичерпав себе у доленосному вимірі, певною мірою призвівши до нездатності особистості усвідомлювати себе та навколишній світ як гармонійну систему.

Така ситуація окреслює і кризу мистецьких ідеалів Бориса Лятошинського від юнацького «прекрасного», «класичного» через екзальтованість як екстравертивну, так і інтровертивну — до «довершеного» модерного. Як прояв автокомунікації, у полі творчості цей «внутрішньо особистісний конфлікт реалізується через гостре переживання індивіда, що відбиває як його суперечливі відносини із зовнішнім середовищем, так і невизначеність вибору; це зіткнення двох і більше тенденцій свідомості однієї людини. Конфліктна структура особистості обумовлена її складною структурою, яка

представляє собою суперечливе єдність біологічного, психічного, етнічного, культурологічного, соціального» [75, с. 219].

Можливо, в цьому криється і причина творчої усамітненості митця, простежуючись ще у творчості 1910-х рр. в як «певне відчуження молодого Лятошинського від канонів (та відкритістю до інноваційних формул композиторської творчості) <...> Трагізм загальної ситуації не міг не позначитися на образно-смысловому контексті творчості композитора, своєрідно загостривши світовідчуття митця, усамітненого в атмосфері образності власних композицій, парадоксально перетворюючи закоханого романтичного юнака на митця-інтроверта, який шукає творчого прихистку в самозаглибленні чи навіть медитації» [77, с. 196–197]. Зважаючи на цей соціально-культурний парадокс від нової більшовицької влади, що упродовж життя митця ця ідеологічна машина часто стискала поле його творчих експериментів. Свідченням цього є низка камерно-вокальних та інструментальних композицій, що побачили виходу в світ та видавниче світло тільки через кілька десятиліть після смерті композитора. У цьому контексті є також ситуація із входженням до загального речення музичної культури його симфоній (особливо Другої і Третьої з подвійними редакціями).

Поле творчості Бориса Лятошинського базується на параметрах, які В. Франкл [422] окреслює через цінності: творчість як постійний пошук себе, переживання, що абсорбуються творчістю, та відносини як свідомо вибудована в критичних життєвих умовах незмінна позиція митця, що часто детермінує вектори творчості, зокрема, її новаційний контекст, протиставлений сірості та зашореному традиціоналізму, а також саму її площину як простір самоактуалізації, суголосній внутрішньому поклику, а не соціально замовним, пропонованим системою темам творчості. Цей духовний автокомунікаційний вимір локалізує смисли і цінності митця, а його аналітика базується на врахуванні визначальних проявів духовного буття митця, зокрема його екзистенціальних параметрів як індивідуально-унікальних характеристик постаті, реалізованих

у полі творення та їх релятивістського втілення, де духовність є мірилом комунікативних стратегій і простежується через найважливіші сутнісні аспекти автокомунікаційного поля — філософсько-світоглядні, аксіологічні (ціннісні) та етичні норми. Такий «цілісний аналіз гуманістичних підстав комунікативної компетентності особистості неможливий без урахування буттєво-константних “життєвих світів” людини: світу праці, світу любові, сфери знання, світу боротьби, світу гри, усвідомлення смерті як екзистенційної проблеми» [75, с. 267]. Зважаючи на парадокси життєтворчості композитора, зауважимо, що комунікаційна складова дає можливість дослідникові спільно з митцем щоразу проживати життєкризові світоглядні моменти в режимі реального часу. Вони багато в чому дають відповідь на риторику щодо художньої усамітненості митця, формують уявлення про інтровертивність його художнього світу, невротичність психотипу.

Для дослідника комунікативний стиль стає своєрідною рецепційною площиною зовнішнього відображення світогляду творчої особистості і окреслюється через художній задум як процес прочитання автором як соціокультурним об'єктом комунікації. Так, симфонізм Лятошинського, «народжений епохою революційних перетворень, зруйнував старі уявлення про світ і порушив проблему не лише пізнання дійсності, а й перетворення її» [152, с. 44–45], спровокувавши пізнання буття в його суперечностях поряд із пізнанням екзистенцій самого автора. У цьому контексті п'ять симфоній Б. Лятошинського залежно від їх задуму й типу конфлікту, — це передовсім багатощаблеві комунікативні системи як внутрішньо-психологічного автокомунікаційного стибу, значеннєва площа яких розкодовується через увагу до різних актів комунікації у полі твору, так і прочитання самої історико-культурної ситуації, яка певним чином «спровокувала» саме такий ораторський, масштабний спосіб висловлення.

Комунікативний стиль висловлення Лятошинського специфічний вже тому, що, з одного боку, він сформувався на ідеаліс-

тичних, ідеалоутворювальних уявленнях про світ — митець постає тут внутрішньо заглибленим, ба, навіть, відчуженим. Проте, з іншого боку, він виявляється безкомпромісним і принциповим у діалозі з соціокультурним середовищем в інституційному дискурсі. Лишаючись прибічником новаційної спрямованості композиторської творчості з притаманними їй екстравертно вираженими пошуками та експериментами, композитор часто обирає сферою свого прихистку т. зв. внутрішню еміграцію. Можливо, в цьому крилася причина творчої усамітненості Майстра як рефлексія на жорсткі творчі реалії, продиктовані естетикою радянського часу.

Гнітюче й парадоксально вплинула на формування комунікативного стилю Лятошинського передовсім соціокультурна ситуація у Києві, який переживав тоді період музичного занепаду, на відміну від попереднього десятиліття, яке, по суті, сформувало його як професіонала. Адже він зростав як митець у колі передових імен, яскравих прем'єр та акцій найвищого професійного рівня. Особливо це стосувалося періоду Першої світової війни, коли місто було важливим стратегічним та економічним форпостом. Це зумовило появу у прифронтовому Києві відомих артистів, музикантів, театральних труп і діячів, які завдяки міграційним процесам отримали можливість професійно реалізовуватися у досить складний час.

Від 1920-х Київ опинився в обіймах більшовиків. З боку нової влади тоді звучали досить конструктивні ідеї щодо функціонування української радянської республіки з повагою до її національно-культурних інтересів. Починається десятиліття українського націонал-комунізму, кінець якого позначений смертю Миколи Фітільова. Аплікуючи цей десятилітній контент життєтворчості Бориса Лятошинського, зауважимо що він збігався з його авангардними пошуками. Українській музичній культурі по-справжньому поталанило. Завдяки новаційним пошукам митця, розпочатим ще у 1910-х, українська музична культура маркована авангардними експериментами, котрі відбувалися й на інших тогочасних

національних просторах Європи, що загалом свідчило про своєрідну зрілість культур.

1920-ті стали початком непростих ідентифікацій Лятошинського з українською культурою і як митця, котрий професійно зріс у польській та російській соціокультурних групах, і як культурного діяча, який активно долучиться до свідомого «тиражування» українського питання лише у період війни. Два міжвоєнні десятиліття наснажені постійними сумнівами і стратегічною мінливістю у розумінні українського питання, бажанням і небажанням ідентифікуватися з тогочасним українським музичним дискурсом. І якщо останнє у творчих пошуках митця вирішується однозначно — Лятошинський активно і поступально включається в український музично-інтонаційний наратив, стаючи одним із генеральних його дискурсів, то питання ментальних сумнівів на кшталт: хто я? де моє коріння? у чому сутність мого діалогу з Україною? лишаються до кінця не проясненими.

У його життєтворчості це період, наснажений як творчим, так і екзистенційним вибором. Загалом той відтинок можна інтерпретувати як перший критично-комунікативний наратив в інтерпретації Лятошинського як українського культурного діяча, з одного боку, через його діалоги з авангардом, з іншого, що не менш важливо, — через ролі митця у соціокультурних діалогах часу.

Як і сьогодні, так і на початку 1920-х гостро постала проблема екзистенційного вибору. Кожен митець мав свої соціокультурні пріоритети, а відтак і простори для реалізації, суголосні з власними артистичним візіями. Скажімо, Р. Глієр переїздить до Москви, обравши імперський центр для життєствердження й відповідно подальшого творчого становлення в середовищі домінуючої російської культури. Усі процеси, пов'язані з національним питанням, були для нього чужими. Зрештою, сформований на засадах російського академізму, він не бачив себе у становленні тогочасного українського музичного дискурсу.

На початку 1920-х цей і ментальний, і творчий вибір робив чи не кожен другий митець. І часто такі кроки були споводовані надто складною економічною ситуацією в Києві, населення якого заведве оговталось від страхітливих подій, спричинених війною, громадянським конфліктом та більшовицькими навалами на місто упродовж 1918–1919 рр. Хтось, як скажімо, М. Булгаков і той же Р. Глієр, зробили свій вибір, виїхавши до столиці робітничо-селянської держави, а багато хто (М. Грушевський, М. Кропивницький та ін.) лишилися в Києві утверджувати нові соціокультурні моделі розвитку Радянської України, які на початках 1920-х видавалися дієздатними та продуктивними з точки зору побудови української союзної (від 1924-го) держави, її соціокультурних та творчих векторів.

На прикладі дій і наслідків у цьому наративі Лятошинський сприймається як митець, котрий опинився на роздоріжжі. У 1920-х, на початку 1920-х у джерелах не фіксуємо жодних його «ментальних ідентифікацій» з Україною. Детально досліджуючи камерну творчість композитора 1910-х, а особливо її камерно-вокальний контент, наснажений ідеями поетичного першоджерела, практично не стикаємося з увагою автора до української поезії. Мова може йти хіба що про інтонаційну картину творчості, коли митець тим чи іншим чином трансформує народнопісенні джерела, однак приналежність цього процесу в авторській виражальності до усвідомленого українського вибору досить сумнівна.

На формування творчого портрету молодого Лятошинського вплинуло багато чинників, і задля їх актуалізації потрібно зануритися у попереднє десятиліття. Загальновідомо, що професійне становлення Лятошинського у 1910-х роках відбувалося під активним впливом академічної російської і меншою мірою польської музичних культур. Проте з джерел дізнаємося, що митця цікавив новаційний мистецький контент зламу століть, який активно здобував своїх прихильників у цілій Європі. Ця нова творчість відкривала, як видавалося молодому творцеві, незвичні артикуляційні горизонти у вираженні своїх концепцій, розширювала світоглядні

перспективи. Тож упродовж 1910-х експериментаторські «правила гри» було сприйнято і зреалізовано передовсім на рівні значних новацій авторської виражальності. Митець, відштовхуючись від «неоромантичних сфер музики російських композиторів, які були знаковими для київського мистецького середовища початку ХХ століття, приходить до свого цілком виваженого творчого методу, насиченого символами, специфічною метричністю, ритмом, своєрідним способом розгортання музичної тканини — поліфонії шарів» [77, арк. 194]. В «Авторському зошиті» серед компонентів авторської виражальної картини, які трансформуються і переакцентовуються, зустрічаємо цілий букет експериментальних наративів, що згодом стануть знаковими у творчих пошуках митця наступного десятиліття, а загалом будуть ідентифікуватися як одна із основних детермінант українського музичного модернізму.

Вже наголошувалося, що на формування Лятошинського як митця, котрий тяжіє у своєму ментальному виборі до наративів російської культури як домінанти-центру, неабиякий вплив мав Глієр. Навчання у його класі композиції базувалося на педагогічних принципах передовсім С. Танєєва та ін. російських класиків. Навіть перші передконсерваторські та ранньоконсерваторські пошуки Лятошинського у сфері вокальної лірики (у 2017 році вперше було презентовано 18 невідомих романсів 1910-х рр.) реалізовувалися в канонах російської салонної культури. Навіть тексти для романсів обиралися ті самі, на які писали відомі й визнані тогочасні російські композитори. Серед авторів поезії — були О. Апухтін, Д. Ратгауз, М. Брандт, С. Надсон, О. Толстой та інші відомі знакові особистості, до віршів яких зверталися П. Чайковський, Р. Глієр та ін.

Перше професійне повернення до дискурсу української культури почалося з «Увертюри на чотири українські теми» (1926, ор. 20). Твір було написано в тогочасному національно стверджувальному наративі часу українізації. Із джерел дізнаємося, що Лятошинського захоплював сам процес написання твору, про що він зауважує в листі до Р. Глієра від 14 вересня 1926 року: «Нині пишу

увертюру. Видається мені вона гарною. Цікавим є те, що сама по собі гармонія виходить простішою, ніж завжди» [317, с. 100]. Митець тішитися, що цей опус відносно часто виконується. До того ж твір став індикатором його професійної майстерності. За це полотно композитор отримав першу премію і грошовий приз на музичному конкурсі в Харкові у 1927 році, розділивши її з Левком Ревуцьким, ще одним талановитим випускником класу композиції Р. Глієра. Із джелед дізнаємося, що «Увертюра» мала стати першою частиною його «XI Варіацій на українську тему», проте, на жаль, автограф твору втрачено. До того ж нині достеменно невідомо чи був цей проект реалізований. Перше вокальне звернення до української поезії датоване 1929 роком. Композитор пише романс на слова Т. Шевченка «Єсть карії очі».

Окрему сторінку діалогів Лятошинського міжвоєнного часу з українською культурою через доробок її корифеїв складають звернення митця до оперної творчості М. Лисенка з метою її оркестрування. Зокрема, у 1927–1928 роках Лятошинський оркеструє «Енеїду», а упродовж 1936–1937 рр. — оперу «Тарас Бульба». До слова, робота над цим полотном Лисенка стала чи не останнім спільним творчим проектом Лятошинського і Ревуцького: останній здійснив редакцію опери, а Лятошинський — її оркестровку. Прем'єра нового прочитання «Тараса Бульби» відбулася 27 квітня 1937 року на сцені Київського театру опери та балету.

Упродовж наступного десятиліття кожен з митців пережив глибокі емоційні потрясіння. Л. Ревуцький — у зв'язку зі смертю брата Дмитра, котрий через перенесений інсульт не зміг евакуюватися й залишився в окупованому Києві, що мало фатальні наслідки: 29 грудня 1941 його разом із дружиною вбив у власній квартирі агент НКВС. Лятошинський — через формалістичні утиски у 1948-му перебував на межі свого існування, і, мабуть, це був один із найдраматичніших періодів його буття.

Починаючи від 1948-го, митці припинили спілкуватися один з одним. Вочевидь, на це вплинула позиція Л. Ревуцького, котрий

під час т. зв. другої хвилі боротьби з формалізмом 1940-х зовні був солідарний з настановами культурних ідеологів. Проте нині відомо, що на таку позицію митця вплинула смерть брата, зокрема обставини його смерті, щодо яких митець очевидно був поінформований. Ця критично-комунікативна точка відбилася на його світоглядних настановах своєрідною психотравмою, страхом, віддзеркалившись у тому, що талановитий композитор у повоєнний час практично відійшов від композиції і писав незвичко мало. Часто це були редакції творів, що з'явилися ще в довоєнний період, зокрема Першої симфонії та камерно-інструментальних і вокальних творів. У 1952-му композитор написав свою увертюру до Лисенкового «Тараса Бульби».

Якщо розглядати життєву криву Лятошинського міжвоєнного часу, реконструйовану на матеріалі епістолярної творчості митця (листи з відряджень до дружини Маргарити, листування з Глієром), то складається враження, що його перебування у Києві позначене постійним очікуванням переїзду до Москви. І той факт, що цього не відбулося, був свого роду щасливим збігом обставин. Ця тема ще від початку 1920-х часто поставала в епістолярних діалогах з Глієром, котрий намагався переконати українського митця у провінційності київського середовища, де важко буде зреалізуватися. Р. Глієр конотує: «Скажу тільки, жити сучасному композиторові, та ще молодому, у такій провінції, як теперішній Київ, означає похоронити себе. Приходжу до висновку, що молодим композиторам <...> можна творити тільки в Петербурзі або Москві. І концерти, і бібліотеки, а загалом те необхідне середовище існує лише у цих двох містах. Свого часу мені здавалося, що в Києві можуть бути створені подібні умови, але тепер я переконуюся, що Київ ніколи не наздожене Москви, Петербурга і взагалі закордону» [317, с. 33].

Композитор трагічно переживає занепад соціокультурних комунікацій київського мистецького життя: «Усе тут по-старому: порожньо і мертво. Звичайно, немає ані камерних, ані симфоніч-

них концертів, ба, навіть музиканти пристойні відсутні. Всі виїз-
дять звідси при першій нагоді, всі, хто тільки має можливість. Від-
чуваємо себе в Києві наразі просто, як у болоті. Але нічим допо-
могти собі не можна. Уже почав збирати гроші з тією метою, щоб,
коли й цього літа мені не дадуть зіграти симфонії і фантазії цієї,
просто самому заплатити оркестрові за зайві репетиції і все ж до-
могтися свого. Зіграти це все просто для самого себе, оскільки тут
узагалі майже немає, для кого грати» [317, с. 35]. За кілька місяців
в іншому листі до Р. Глієра, котрий на той час працював уже і
в Московській консерваторії, читаємо схожі рядки: «Весь час на-
полегливо думаю про те, як мені вибратися з Києва. Тут тільки за-
гинути лишається в цьому болоті. Але поки що не уявляю собі, як
це здійснити» [317, с. 38].

Прикро констатувати, проте творче життя Б. Лятошинсько-
го справді було далеко не безхмарним, прем'єри його творів часто
відмінялися через маловагомі причини: «Зараз пишу Вам у непри-
ємний момент, а саме: вчора повинна була виконуватися в Купець-
кому моя симфонія, та нічого з цього не вийшло ...» [317, с. 30]. Да-
лі митець, перебуваючи у розпачі від своєї нереалізації, коли від-
сутній важливий комунікаційний складник творчого процесу —
живе сприйняття його музики слухачем, констатує: «Невже я ні на
що більше не годний, окрім цієї нещасної обов'язкової гармонії,
яка мені досить вже набридла» [317, с. 32]. Парадоксальне за своєю
наснаженістю гірке визнання Лятошинського, що Київ став для
нього «болотом», містом-фатумом, де немає надії на здійснення
своїх творчих задумів, залишиться у свідомості митця до кінця йо-
го днів. Ю. Малишев згадував пізніше про одну їхню зустріч:
«Я почув слова, що вразили мене на все життя і назавжди врізали-
ся в пам'ять: “Юлію Володимировичу! — схвильовано звернувся він
[Б. Лятошинський. — І. С.] до мене. — Залишайте це Богом про-
кляте місто!.. Я свого часу зробив непоправну помилку! А ви ще та-
кий молодий! Тікайте звідси!”» [321, с. 146].

Як уже наголошувалося, особливо упродовж 1930-х, час від часу виникали наміри композитора переїхати до Москви. З його «московських» листів дружині дізнаємося про певну етапність у здійсненні цього задуму. Так, завдяки протекціям Р. Глієра Б. Лятошинський з середини 1930-х починає працювати у Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Також з епістол довідуємося про вкладення коштів у побудову кооперативного помешкання у Москві. Проте цей будинок до війни так і не розпочали будувати.

У цей час Борис Лятошинський майже не ідентифікує себе як український композитор. Щодо цього є низка пояснень як суб'єктивного, так і об'єктивного штибу і також пов'язаного з тим, що сама атмосфера Спілки радянських музик України була якщо не ворожою, то не налаштованою позитивно до його творчих проєктів. Ситуація нагадувала своєрідний когнітивний дисонанс: у Москві його ідентифікували як українського композитора з відповідним простором для реалізації творчих проєктів: навпаки, у Києві традиціоналісти часто у приватних розмовах говорили, що на протигау Ревуцькому Лятошинський не є таким. Ці емоційні наративи добре простежуються у листі композитора до дружини, з якою він був завше щирим та відвертим. Передовсім епістола демонструє досить обережне ставлення композитора до домінуючих тогочасних тенденцій у спільноті українських композиторів, яка вже тоді мала риси протистояння між прогресивним крилом, яке уособлював своєю творчістю і просвітницькою діяльністю Борис Лятошинський, та його традиціоналістськими представниками, котрі часто групувалися навколо Л. Ревуцького.

Лист із Москви до дружини від 21 листопада 1936 року подаємо практично без скорочень. Написаний він за кілька днів до очікуваної прем'єри Другої симфонії композитора, яка, на жаль, була перенесена на лютий 1937-го: «Вчора, тобто 20-го, був у Філармонії у Владимирського і дізнався, що моя симфонія [Друга. — І. С.] буде виконуватися 26-го листопада. Радий і не радий, бо це

буде звичайно концерт, цілком присвячений українським (!) композиторам (філармонія хоче отримати плюс у цій справі), і в ньому після моєї симфонії буде звучати, звичайно, концерт Ревуцького [Другий. — *І. С.*] з Луфером¹ і якась сюїта Коляди. Як мені набридло фігурувати українським композитором!!! Втім, упевнений, що моя симфонія буде звучати (звучить, як каже Адлер) краще, ніж концерт настоятеля [має на увазі Ревуцького. — *І. С.*], який, до речі кажучи, звичайно не збирався і не збереться вже зараз вдосконалити дещо в своїй оркестровці. Далі вони запрошують диригувати Адлера. З одного боку, плюс, що він вже знає добре симфонію, але, з іншого боку, мінус, бо це означає, що жоден московський диригент (а я розраховував на Сенкаря²) не познайомиться з моєю симфонією. Є ще одна позитивна сторона, бо оскільки концерт, так би мовити, української нацменшини, то залучають найкращий оркестр, так званий «Симфонічний оркестр Союзу РСР», який зараз створюється з 1-го оркестру Радіокомітету (це, безумовно, кращий з торішніх оркестрів) плюс багато додаткових [оркестрових вакансій. — *І. С.*] <...> Це великий плюс, і, мабуть, він покриє український мінус. Крім того, я думаю цей мінус теж змінити на плюс, якщо вже я українець, то спробую віднести днями партитуру у Держвидав і говоритиму там, щоб вони за ці два місяці дали її рецензентам. Оскільки 26-го листопада симфонія буде виконуватися, то нехай вирішать питання щодо її видання. Оскільки українських речей друкують тут [у Москві. — *І. С.*] дуже мало, то нехай надрукують мою симфонію. Таким чином, може статися, що мінус перейде в плюс, а, може бути, і це, на жаль, вірніше, що плюс на мінус дасть нуль <...> Прикро мені було чути 19-го у Спілці композито-

¹ Луфер Абрам Михайлович (25 серпня 1905, Київ — 13 липня 1948, Київ) — український радянський піаніст і педагог, від 1945 року заслужений діяч мистецтв Української РСР.

² Сенкар Ойген (нім. Eugen Szenkar, власне Єні Сенкар, угор. Szenkár Jenő, 9 квітня 1891, Будапешт — 25 березня 1977, Дюссельдорф) — угорський диригент. Упродовж 1934–1939 рр. працював в оркестрі Московської філармонії.

рів про підготовку до весняної Паризької виставки¹. Тут переписують уже всілякі твори, дехто їде, а у нас у Києві? Або нічого не буде, або поїде українська симфонія Ревуцького, його ж ф-ний концерт і т. п. Коли будуть у Києві обговорювати це питання (а я впевнений, що його вже потихеньку обговорюють), то я опинюся там [у Києві. — І. С.] звичайно недостатньо українцем, а тут у Москві я українець. Постараюся ж отримати з цього зиск» [230].

Ця ментальна сповідь найближчій людині була спровокована, як уже зазначалося, і домінуванням традиціоналістських уявлень щодо розвитку музичного мистецтва у лавах спілчан. Такий поділ на традицію та новаторство передвоєнного часу артикулювався передовсім через особистісний маркер Ревуцький — Лятошинський. У цьому контексті варто навести показовий приклад колаборації передвоєнного часу між Лятошинським і польськими композиторами Коффлером і Кассерном, які ідейно та духовно шукали підтримки й долучилися саме до спільноти Лятошинського, який всіляко підтримував кілька передвоєнних років їх творчу та соціокультурну інтеграцію у радянське композиторське середовище.

Висвітлені світоглядні й поведінкові параметри життєдіяльності митця дають можливість окреслити основні складові його комунікативного стилю. Виокремлені як умовні символи-стани із загального наративу джерельної і творчої спадщини, вони групуються навколо знаків, котрі окреслюють екзистенційний трагізм творчості, — це думки про від'їзд із Києва (синдром втечі); творча безвихідь 1920-х; ангажованість розуміння його творчості владою (космополітизм 1930-х, формалізм 1940-х); загалом естетика побутування творчої особистості в СРСР, котра в думках і сподіваннях час від часу поверталася до духу вільної творчості дореволюційного часу тощо. Ці глибинні переживання, самотність і, як її резуль-

¹ Всесвітня виставка 1937 року (фр. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne) відбулася упродовж 25 травня — 25 листопада в Парижі під девізом «Мистецтво і техніка в сучасному житті» (фр. Arts et Techniques dans la Vie moderne).

тат, усвідомлення нетривкості буття реалізуються через відповідну стилістику у створенні музичної концепції. При цьому, якщо до цих розмірковувань долучити ще джерельні відомості про тонку від природи душевну організацію Лятошинського, тоді цілком закономірно, що часто екзистенційне формувало відчужений характер комунікації особистості із соціокультурним простором, а також певним чином впливало на трансформацію музично-стильового дискурсу у площині новаційних пошуків поряд з екстравертним вираженням модернізму як знака часу. Тут «і життєвий, і творчий шлях композитора є багатовимірними, підкореними декільком масштабам і “ритмам”, що безпосередньо залежать від загального рівня духовної культури та соціального статусу композитора в межах конкретного етапу розвитку суспільства» [383, с. 157].

У Лятошинського іконічність простежується через певну подвійність та невідповідність: «Учні й знайомі Лятошинського відзначають <...> певну відмінність між зовнішніми і внутрішніми проявами його особистості. Подібна двоїстість властива інтровертам, оскільки дає можливість “сховати” інтенсивність переживань за зовнішньо-поведінковим “фасадом”» [56, с. 70]. Ця емоційна подвійність натури митця-шизотиміка опукло простежується у масивах епістолярію. З одного боку, наснажені об’єктивно активними діями листи Лятошинського до Глієра 1930-х з відповідними творчими зарисовками, звітами про здійснені проекти, творчі подорожі, заплановані й реалізовані мистецькі концепти. І, з іншого боку, світ ранимих відчуттів, смутку за Києвом, розмірковування про життя і смерть постає у тогочасному масиві «московських» епістол до Маргарити. Саме останні дають майже ствердну відповідь про «повернення» Лятошинського до Києва і новий прогресивний виток авторських діалогів з шаром української культури, коли митець постає у новій для себе ролі українського культурного діяча, репрезентанта української академічної музичної культури за межами не лише України, а й СРСР.

ДЕКАДЕНТСТВО І СИМВОЛІЗМ

Яскравий прояв декадентства як світоглядної настанови простежуємо у Лятошинського в життєвому відтинку 1910-х і 1920-х. Його вплив виразно проявився у символістській насиченості творчих пошуків митця. Слід відзначити домінування декадентських настроїв у мистецькому житті Києва на зламі XIX–XX століть, особливо перед Першою світовою війною. Саме в ці роки почався процес активного формування Лятошинського саме як творчої особистості. До того ж стратегічні події війни значно активізували культурне життя Києва — театральні і концертні трупи, сольні виконавці та ін. антрепризи очікували кінця військових дій у прифронтовому Києві.

Питання самотності, пошуку сенсу людського буття, стосунків людини і суспільства постають у творах культури того періоду. В цей час набувають поширення такі явища, як відмова від суспільних ідеалів і віри в ratio, занурення у сферу індивідуалістичних переживань, що породжують своєрідний антропоцентризм, наповнений песимістичними мотивами. Відчуття глобальних соціальних зривів виливається у символістські символи-образи приреченості, смерті, фатальності, що особливо характерні для вокальної творчості Б. Лятошинського і сприймаються як чи не перший в українській музичній історії протест на екзистенціальному рівні, осмислений художніми засобами. Композитор не аналізує тут сутності соціального зриву — він переживає даність на глибинно підсвідомому рівні за допомогою специфічної системи засобів екзистенційної виразності, втіленої через модуси буття, передані через символізм авторського висловлення. Саме передчуття дисгармонії XX ст., пророцтва майбутньої кризи найяскравіше відобразилися в самому модерному мистецтві XX століття. Творець у цій умовній грі — «небезпечний декадент <...> поєднує добро і зло, високі почуття й іро-

нію. Усе його життя, спрямоване на подолання небувалої кризи в мистецтві, по суті, стає активним внеском у цю кризу» [372, с. 147].

Для модерної творчості вищою цінністю проголошується естетичний експеримент як пошук самовираження, базованого на відчутті загальної дисгармонії сучасного світу, нестабільності буття, відчуження від соціокультурних зв'язків. Зростає роль абстрактного мислення, яке протиставляється раціоналізму в мистецтві. Екстраполюючи ці характеристики на творчість Бориса Лятошинського, зазначимо, що вони простежуються через субстанціональну конфліктність, що наче детермінує сам процес творення. Часопростір розімкнений у координатах вічності і нескінченності, а закодована основна ідея його твору (особливо у симфоніях) має глобальний і нездійснений в реальності характер — перетворення світу «механічної цивілізації» зусиллями духу, що творить. Внаслідок цього модель ідеального світу у Другій симфонії від самого початку є утопічною, а після створення нової редакції Третьої наче з позитивним драматургічним розв'язанням (для вписування у загальний наратив радянського симфонізму) лише гіпертрофує вказані характеристики. Проте його герой передусім існує у конфлікті із собою. Цей зовнішньо пасивний конфлікт своєрідно заглиблюється як реакція-невроз на екстранапружені соціальні зриви. Як наслідок — трагічні образи, пов'язані з онтологічними станами (смерть чи страх), часто з'являються у потоці смислів творчого задуму митця.

СВОБОДА ТВОРЧОСТІ. ІНТУЇТИВНИЙ ПОШУК

Суттєвим компонентом у контексті комунікаційної спрямованості світоглядних принципів Бориса Лятошинського є дискурс свободи творчості. Передовсім це конотації навколо творчості митця в контексті нової полістильової реальності ХХ століття. Лятошинський перебуває тут на межі традиції і новаторства, у нього це

виявляється через комунікаційний процес як з канонами салонної культури та через включення себе у модерний дискурс з характерною відкритістю до інноваційних формул композиторської творчості. Його музично-естетичні настанови, жанрово-стильова парадигма, понад тим створений митцем універсум модерної творчості реалізуються насамперед через значну модернізацію традиційних прийомів і принципів композиторської творчості. Завдяки цьому український модерністський музичний рух отримав усі ознаки, типові для загальноєвропейського нового мистецтва. Музична мова Б. Лятошинського (а згодом і його учнів) переживає схожі трансформації, що й виражальна система А. Берга, П. Гіндеміта, Д. Шостаковича та інших митців строкатого полістильового простору Європи першої половини XX століття.

Важливим у цьому контексті є відчуття свободи як рушійної сили у творчому акті. Цей своєрідний арбітаризм, означений на зорі модернізму М. Лоським [297], регламентує реальне протікання подій, в яких проявляється «Я» творчої особистості в її інтуїтивному пізнанні світу, де вона автономна у своїх діях і встановлює свої правила на противагу трансцендентальному виміру. Виокремлюючи три види інтуїції — чуттєву, інтелектуальну й містичну та екстраполюючи процес творчого утвердження Лятошинського, зазначимо, що ці ключові особливості детерміновані самим психотипом митця, де інтуїція постає як визначальний для творчого акту компонент.

Серед важливих аспектів розгляду — темперамент, обдарованість, тип і характер. Як компоненти вроджені, вони засвідчують силу і реакцію обдарованої людини на зовнішні і внутрішні подразнення і загалом є домінуючими складниками, що спонукають до рефлексії через творчий акт. Б. Лятошинський у цій системі інтуїтивного пізнання постає як внутрішньо заглиблений інтроверт, особистість, «з паритетним поєднанням категорій “рацію” — “емоцію”, що у різний спосіб <...> проявляється в різнобічності інтересів <...> полістилістичному творчому пошуку» [55, с. 121]. У лис-

тах композитора з Охтирки¹, адресованих Маргариті, його майбутній дружині, знаходимо авторське «пояснення» свого психотипу, підсвідомих мотивів і впливу цих компонентів на композиторське творення, що постає як спалах імпресії. Виникнення (зародження) творчої ідеї для Лятошинського є актом позасвідомим, проте подальше формування творчого задуму — і про це неодноразово заявляв митець — вимагає певної чіткості кордонів його реалізації (форма, відбір тих чи інших засобів авторського висловлення тощо). Епістоли, що покроково відтворюють етапи його роботи, також дають можливість скласти уявлення про психотип митця — усамітненого інтроверта з тонкою психічною організацією, для якого характерний інтуїтивний позасвідомий процес виникнення музичного задуму, а загалом уявлення про природу композиторської творчості.

Виокремлюючи ознаки творчого акту, митець у листах наголошує на позасвідомості, спонтанності, неконтрольованості волі та розуму, а також на змінності стану свідомості у процесі творення: «Сьогодні вранці відвідав пошту, по тому зайшов до комерційного училища. Пограв на фортепіано і остаточно втілив у нотах *Andante* <...> потім став думати про те, чим продовжити квартет, за яку частину взятися, і тут раптом мені прийшов в голову абсолютно готовий мотив для першої частини в російському дусі, та такий, на мій погляд, вдалий, що привів мене в захоплення. Швидше його пограв і записав. Тепер він у мене весь час дзвенить у вухах» [429, с. 129]. З провідною роллю позасвідомого у творчому акті пов'язані також інші особливості творчості, зокрема, ефект безсилля волі у натхненні. У момент творчості, спонтанної активності психіки митець не здатен керувати потоком образів, станів, довільно відтворювати переживання: «Сьогодні закінчив першу частину.

¹ Після складання восени 1915 року іспитів у Саратові Борис Лятошинський сідає на потяг, аби провідати батьків в Охтирці. Саме там, сумуючи за коханою Маргаритою, він напише свій Струнний квартет, не перший у цьому жанрі, проте на ньому композитор поставить позначку ор. 1.

А коли грав на піаніно, то раптом звідкілясь з'явилася й застрибала переді мною перша тема для четвертої частини. Я, звичайно, швидше спіймав її і прикував нотними гачками до паперу. Теж у російському дусі. І звідки вони беруться? Навіть не просив цю тему прийти, думав про першу частину, а тут вона звідкілясь сама з'явилася» [429, с. 129].

Художник безсилий перед творчою фантазією. Образи народжуються і зникають спонтанно, протиставляються первинним задумам митця (раціонально створеним планам художнього твору), найбільш яскраві і динамічні витісняють зі свідомості менш яскраві: «Уже ліг спати, загасив свічку, як раптом найнахабнішим чином мені перешкодили заснути. Спочатку щось таке почало неясно стрибати перед очима, потім цей стрибаючий початок підходив усе ближче, і нарешті я розібрав, що це не що інше, як тема для Скерцо. Спочатку я її проганяв, бо мені дуже хотілося спати, але вона так настирливо лізла в голову, що довелося нарешті запалити свічку і записати її. Інакше я б від неї до ранку не звільнився. Загалом я сьогодні вранці почав писати на цю тему Скерцо» [238, арк. 2 зв.]. Свідомість митця стає пасивним екраном, на якому відображається людське позасвідоме: «Як я задоволений цим квартетом <...> Звідкіля являються мені всі ці теми...» [429, с. 130].

Інтуїтивний комплекс творчої натури Лятошинського ілюструє ще один документ — щоденниковий допис, зроблений орієнтовно влітку 1915 року у Ворзелі. Композитор пише до своєї коханої, що «почав писати ноктюрн. Не розумію абсолютно, хороший він чи ні. Здається, дуже дивний і незрозумілий. Чому мене завжди так мучить те, що я складаю?» [310, арк. 4 зв.]. З усього сказаного ясно, що психотип Б. Лятошинського — це особистість, яка підсвідомо позбавлена здатності до кон'юнктурних компромісів, а його творчість відображає сутнісні характеристики його існування. За написання, по суті, одкровенного він часто був битий за невідповідність його пошуків загальній доктрині вульгарної соціології. Таких прикладів у життєписі майстра можна навести чимало. Це й

пласт камерно-вокальної творчості 1920-х, невідома частина якої була актуалізована лише у 2014–2015 рр. [314], дискусії на рівні владних інститутів про космополітизм на передвоєнному Пленумі 1940 року та формалізм у 1948 році.

Філософсько-естетичне підґрунтя свободи творчості знаходимо в інтуїції з її екзистенційним забарвленням, де поєднуються інстинкт, інтуїція та інтелект, задіяний механізм не лише свідомого, а ще більше — позасвідомого. Інтелектуальний тип пізнання у композитора — це гра з музичними моделями логічного порядку, простір свідомих експериментів у композиторському почерку тощо. Інтуїтивна модель — позасвідомий природний шлях, який, доповнюючи інтелектуальне пізнання, ідентифікує природу творчості. Даний процес пояснює життєвість творчості Б. Лятошинського в умовах тотального винищення ідей, що не вписувалися в соціологію. Тож автор існує у створеному ним самим своєрідно замкненому світі, змодельованому позасвідомою сферою. З ведучою роллю позасвідомого, домінуванням його над свідомістю у творчому акті Б. Лятошинського пов'язане й коло інших особливостей його творчості, зокрема, ефект «безсилля волі» у натхненні. У момент творчості, спонтанної активності психіки митець не здатен керувати потоком образів, станів, довільно відтворювати образи та переживання. Ця особливість доповнює інтелектуальне сприйняття і допомагає митцеві вижити, не самознищитися.

НЕВРОТИЧНИЙ ДИСКУРС

Екзистенція як невроз є досить характерною для модерного мистецького дискурсу Європи. Не осторонь у цьому ключі постають задуми Бориса Лятошинського. Як один з проявів свободи творчості невротичний дискурс відображає емоційну наснаженість процесів автокомунікаційного поля творчості митця. Постаючи певною збудовальною точкою творення для композитора, згодом він

сприймається дослідником як одна з основних невербальних домінант авторського задуму.

Пізнання творчості крізь призму невротичності у культурі слід розуміти як посилену емоційну вібрацію, підвищену експресію, граничне напруження, що приводить, залежно від контексту, до позитивної чи негативної емоційної рефлексії у творчому задумі. Невротизм як своєрідний модус, оголена вібрація творчості об'єднав такі характеристики: невротичність, інтерпретовану сучасним дослідником як типова ознака буття модернізованого соціуму з його перманентною соціальною конфліктністю; невротизм як певну свідому випадковість, що простежується й у мистецькому хронотопі ХХ століття з притаманним йому нашаруванням мистецьких стилів і напрямів, хаотичністю мистецьких орієнтирів; невротичність самого авторського задуму, мистецької ідеї, сюжету або існування — як смерть чи божевілля, породжене її передчуттям. Цей феномен, зародившись у модерному дискурсі ХХ століття, потужно вплинув на всю мистецьку історію ХХ століття.

Розглядаючи європейську культуру на зламі ХІХ–ХХ сторіч, С. Павличко зауважує її екзальтовані психопатичні тенденції, зазначаючи, що «невроз у цей період став у ній майже вимогою, необхідною частиною модерності. Невроз сприймався як вираження декадансу, самої новітньої цивілізації <...> якщо спроектувати цю тему на українську культуру, то неврози в ній стали естетичним об'єктом дещо пізніше, на самому переломі століть» [350, с. 238]. Прикладів можна навести вдосталь. Скажімо, уславлена М. Заньковецька була невротичною актрисою, принаймні так сприймала її як публіка, так і критики. У поетичній площині невротичні ознаки має доробок Агатангела Кримського, стиль викладу якого «невротичний, іронічний <...>, уривчастий, спазматичний <...> [створює. — І. С.] героя, цілком зануреного у свої переживання, почуття, думки й нерви <...> Він здатний оцінювати свої вчинки з усіх точок зору, включаючи моральну, однак не може контролювати своїх почуттів» [350, с. 239]. А. Каспрук у своєму виступі на

ювілейній науковій сесії Академії наук УРСР, присвяченій 100-річчю від дня народження А. Кримського у 1971 році, змалював парадокси творчості цілого покоління митців зламу століть як особистостей «непересічних здібностей, чутливого і вразливого серця, до безнадійно закоханих» [131]. Важливими у «Пальмовому гіллі» А. Кримського є помисли, наміри, мрії, порухи душі, збурені самим відчуттям скінченності й трагічності часу, посилені неврозом як відчуттям безвиході буття.

Невротичний модус творчості знаходимо й у Івана Франка. У його ліричній драмі «Зів'яле листя» (1896) герой — майже божевільний, наділений слабкою волею, проте глибоко емоційний, а від того неспроможний асимілюватися в соціумі; в результаті він самотній, здатний до самозаглиблення. Схожі інтенції бачимо у поетів «Молодої музи» з їх емоційною виснаженістю. Ліричний герой «молодомузівців» — по-маскулинному ніжне, нервово створіння, часто його страждання безпричинні, а фінал історії пов'язаний із самогубством, як у поетичних «зривах» «Мого горя» Б. Лепкого: «Чи поїду я у гори, чи поїду я над морем, всюди їде за мною, наче тінь, моє горе. В горах горе зелене, а над морем — солоне. Чом ти ходиш за мною, чого хочеш від мене?» [379, с. 481].

На цих мистецько-естетичних доктринах зросло ціле покоління творчих киян, становлення яких відбувалося на зламі ХІХ–ХХ століть та у перші два десятиліття минулого століття. Цілком закономірно, що ідеї «нової творчості», що протиставляла себе старим академічним формам мистецтва, тим самим репрезентуючи нові форми самовираження, більш гнучкі, суголосні ускладненій світоглядній парадигмі, сповна абсорбує на рівні світоглядної парадигми і сам Лятошинський. Згодом цей всепоглинаючий заклик до пошуку нового стає його композиторським кредо. Т. Гомон зазначає, що вже у нещодавно відкритих романсах 1910-х рр. спостерігаємо зародження «сфери самозаглиблення, усамітнення героя як приховану ознаку екзистенційності світогляду майстра <...> Ця

тематика у 1920-х роках виляється в низку глибоко трагічних вокальних образів» [77, с. 173–174].

Парадоксальний колаж невротичних станів виявляємо і в романах Лятошинського наступного, плідного на цей жанр періоду 1920-х. Усі вони сюжетно, ментально часто пов'язані з темою смерті, її передчуттям, наслідками тощо. Як фабула смерть постає в романсі «Був цар» на вірші Г. Гейне тв. 5, № 3 через історію кохання і смерті юної дружини короля та її пажа. На перший погляд, у тексті Г. Гейне немає ніякої недовомовленості, символічних чи містичних мотивів. Тут лише дається скупий портрет героїв. Проте фінальна смислова конструкція переривається лаконічною констатацією смерті закоханих: «Чи чув стародавню пісню, що сум із собою несе? Припало сконать їм, занадто кохання було їх палке» [314, с. 88–89]. Цю ж лінію продовжує автор у романсі «Похоронна пісня» тв. 5, № 4 на вірші П. Шеллі, де своєрідне озивання героя до сил природи розкриває картину горя, розпачі, що не є особистісним, а світовим, об'єктивованим: «Ти дерева віковичного сім'я, оплачте світове горе, тугу земного буття» [314, с. 94–95]. Вражає екзальтованим забарвленням романс «Після бою» тв. 5, № 1 на вірші І. Буніна. Смерть героя на полі битви згадується в динамічному русі-спомині: «Помер, застиг та здеревів» [314, с. 79]. Картина кончини немов обрамлюється описом суворої байдужої природи в натуралістичних мотивах, де «вітер кучері розкидав і ними гравсь, мов зсохлою травою, і комашня вже ворушилась в них» [314, с. 80]. Продовженням такого роду конотацій може служити вже згаданий романс «Смерть» тв. 5, № 2. Герой — мертвий, немовби вічно вимушений існувати у склепі, де, на противагу його потойбічному буттю, об'єктивна реальність теж емоційно виснажена — похмуре нічне кладовище, «хрестів обійми, каміння та бузок» [314, с. 83]. При цьому об'єднувальним драматургічним чинником стає констатація страху, що на рівні музичної мови передається через густі ланцюги альтерованих септакордових звучностей, що своєрідно увиразнюють окреслений поетичний розвій.

Для цієї групи романсів з яскраво вираженою екзальтовано-невротичною темою смерті характерне загальне опертя на жанрові особливості. Так, Б. Лятошинський часто використовує ритмічні ознаки маршової (траурної) ходи, ритми гімнів тощо, вдається до звуконаслідування (завивання вітру, хвилі моря). Фактура фортепіанного супроводу різноманітна — це поліфонічне переплетення голосів, часте застосування септакордових послідовностей (збільшені, авторські лейтакорди на кульмінаційних стиках тощо). Крім цього, композитор мелодекламативно наслідує поетичний текст, а, з іншого боку, митця приваблювала «художня інтерпретація новаторської поезії ХХ ст. <...> можливістю відтворення психологічного напруження, вільного оперування найрізноманітнішими структурно-виражальними засобами» [42, с. 186–187]. Як уже зазначалося, саме мелодекламація увиразнює поетичну риму композитора, надаючи загальному образному контексту загостреного звучання. До того ж звернення Лятошинського «до складних за формою і метроритмікою віршів відповідало прагненням відображення в музиці психологічно витончених образів» [42, с. 187]. Тим часом саме обрання композитором поезії з неприхованим, відкритим невротичним забарвленням стало свого роду віддзеркаленням часової тенденції, започаткованої ще на зорі модернізму. І, як нам видається, важливим для Лятошинського є показ саме трансформацій психологічно-екзальтованих станів, невротичних перевтілень героя в автокомунікаційній тріаді майстер — герой — твір.

Невротичні стани у контексті художньо-комунікативної процесуальності у Б. Лятошинського передаються через автокомунікативний процес творення, де спостерігаємо неспроможність інтелектуального сприйняття заплутаного світу чуттєвого та надчуттєвого, тому, можливо, й форма часто моделюється у відповідності з трепетно «рваними» строфами поезії, а розширене відчуття тотального завершення тільки укріплює світи внутрішньої екзальтації, відтвореної через експерименти музичної мови, іншими словами, *agere sensus*, *agere extrasensus* трансформує *agere intellectus*. Зав-

дяки цьому отримуємо зміни в самій комунікативній спрямованості, де автокомунікація трансформується в метакомунікацію. Сама синтетичність вокального жанру уможливорює існування двох коментуючих шарів: вербального і невербального, схрещення яких формує поле метакомунікації як «коментування, пояснення, констатація або оцінювання комунікативних повідомлень — як своїх, так і чужих» [418, с. 80] між поетичним та музичним текстами. Тим самим художній простір майстра і героя реалізується через розгалужену шкалу інтонаційних, мікроінтонаційних, метроритмічних, згущено ритмічних та інших майже невербальних знаків авторської виражальності, котрі повинен інтуїтивно відчутити і втілити інтерпретатор.

У свідомому прагненні композитора розкрити екзальтованість внутрішнього світу героя *ratio* часто програє перед *emotio* та *intuition*. Розгляньмо в заданому ключі знаковий вокальний цикл Два романси на слова Моріса Метерлінка, тв. 12, котрий став у спадщині композитора чи не найкреативнішим втіленням невротичного екзальтованого почуття. Тільки два композитори звернулися до творчості відомого бельгійського поета-символіста. Першим був німецький автор, вчитель А. Шенберга Александр фон Цемлінський, який у 1913 році створив цикл Шість романсів на слова М. Метерлінка. Поетичну основу цього твору склали шість із п'ятнадцяти пісень Метерлінка¹ у перекладі Фрідріха фон Опеля Враховського. Згодом ці твори були перекладені композитором для оркестру і нині є більш знайомі у виконавців і публіки саме в такому інваріанті. 10 червня 1919 року Б. Лятошинський пише свій перший романс «Із М. Метерлінка»², використавши так само,

¹ Поетичний цикл «Дванадцять пісень» створений М. Метерлінком у 1896 році. Згодом, у 1900-му, літератор видає вже 15 пісень, доповнивши цикл трьома новими поезіями.

² Твір ніколи не був виданий. Хоч він був написаний раніше за інший романс на вірші Моріса Метерлінка, проте у списку творів він класифікується як тв. 12, № 2. Перший романс циклу «Хтось мені казав» в автографі теж мав назву «Із М. Метерлінка» і був надрукований 1926 року в Москві у видавництві «Музсек-

як і А. Цемлінський¹, десяту пісню з циклу М. Метерлінка «Коли жених пішов»² у російському перекладі О. Чуміної³.

Показовим з точки зору інтегративних процесів європейської культури модерної доби є звернення до доробку М. Метерлінка, що не було випадковим явищем як у творчості Б. Лятошинського, так і багатьох інших митців. Творчість бельгійського драматурга і філософа реалізує взаємозалежність між різними елементами автокомунікаційного поля задуму на рівні їх символістського осмислення, що характерно і для творчих концептів українського композитора. У 1910-х з ім'ям Метерлінка пов'язана низка знакових проектів у різних лакунах творчості різних інваріантів культурних проектів Києва і України. Популярність Метерлінка зросла особливо після присудження йому в 1911 році Нобелівської премії з літератури «за багатобічну літературну діяльність й особливо за його драматичні твори, що вирізняються багатою уявою та поетичною фантазією»⁴. Свідченням його визнання були й переклади п'єс «Неминуча» (1900) та філософського есе «Оливне гілля» (1906), здійснені Лесею Українкою. Особливо молодь цікавив незвичний як для того часу стиль бельгійця, про що у своєму щоденнику пише М. Царевич, майбутня дружина Б. Лятошинського: «7 квітня [1913 р. Київ. — І. С.] <...> нещодавно читала Метерлінка, теж дуже сподобався. Взагалі новий напрям (тільки не крайній) мені подобається, він дає масу настрою. Тут немає такої детальної

тор Госиздата». На відміну від чорнового і білого автографів, на першовиданні є присвята дружині композитора — Маргариті Царевич.

¹ У А. Цемлінського це четвертий номер циклу і дослівно з німецької має назву «Коли її коханий пішов».

² У кінці автографа рукою композитора позначений час написання твору — 10 червня 1919 року.

³ Переклади віршів М. Метерлінка Ольги Чуміної (1959–1909) у російській літературі вважаються вдалими з точки зору збереження авторського стилю. Стосовно десятого вірша зазначимо, що літераторка перекладає з французької першу строфу, як «Коли жених пішов», хоча в оригіналі «Quand l'amant sortit» (дослівно «Коли коханець пішов»).

⁴ Саме так писалося у рішенні про присудження.

розробки, як у Тургенєва, Чехова, проте твори сучасних письменників таких, як Метерлінк, Бальмонт, Андрєєв та інші обдарованості аніскільки не втрачають. Читаєш драму “Непрошена гостя” Метерлінка і з перших же слів відчуваєш переживання дійових осіб: створюється настрій» [434, арк. 47]. Відомо також, що у 1912 році Р. Глієр на прохання С. Рахманінова упорядкував партитуру до п'єси М. Метерлінка «Синій птах», яку на початку століття ставив МХАТ з музикою Іллі Саца. Очевидно, на той момент цей синтетичний твір не міг не справити враження на молодого композитора. Тож якщо зібрати усі факти до купи, то закономірною стала поява у червні 1919 року першого романсу на слова М. Метерлінка «Коли жених пішов»¹ та другого «Із М. Метерлінка» («Хтось мені казав») п'ятьома роками пізніше.

Перше відоме на сьогодні виконання романсу «Із М. Метерлінка» («Хтось мені казав») відбулося 8 червня 1924 року у залі консерваторії. Виконала твір відома на той час співачка, сусідка подружжя Лятошинських по комунальній квартирі на вул. Лисенка (тоді — вул. Театральна) М. Горич-Глуховська. І. Белза у чорновому варіанті вступної статті до видання: «Б. Н. Лятошинский. Воспоминания. Письма. Статьи» писав: «Маргарита Олександрівна була привітною господинею, і обговорення прослуханих віршів і музики відбувалося за вечірньою трапезою. Саме “щочетверга” на Театральній вулиці (Лятошинські займали частину третьої квартири будинка № 9, і Борис Миколайович жартома говорив, що він живе “за тридев'ять земель”) я вперше почув романси мого вчителя. Деякі з них співала Маргарита Олександрівна, інші — Марія Вікентіївна Горич-Глуховська, яка мешкала у тій же квартирі та вирізнялася не тільки красою голосу, особливо у низькому регістрі, а й бездоганною декламацією» [19, арк. 22].

¹ Можливо через те, що цей романс ніколи не видавався, а поезії М. Метерлінка за радянської влади друкувалися не часто, виникли неточності у списку творів композитора, підготовленому В. Самохваловим, де цей романс має назву «Когда жених вошел».

Повернімося до символістської виражальної картини самого вокального циклу як втілення експресивних характеристик. У тексті романсу «Із М. Метерлінка» тв. 12, № 1, хоча й немає чіткої констатації смерті героя, проте вона вербально вимальовується через натяки, відчуття та символ вогню, якого споконвіку наділено магічними смислами: «полум'я затремтіло», «полум'я те згасло», «спалахнувши лише раз, вогонь той згас». При цьому кожна ця містична подорож героя з вогнем переривається, а поряд з тим формотворчо узгоджується невроз-строфою «О дитя, мені страшно...» як втіленням екзистенційної тривоги, страху.

Для бельгійського драматурга і поета характерним було звернення до символіки з її метафізичними філософськими роздумами. Людина в його творах часто стає жертвою фатуму. В образах, породжених фантазією М. Метерлінка, часто простежуються гіпертрофовані страждання, а трагічний кінець є закономірним драматургічним компонентом. Схожі відчуття ятрили душу й Б. Лятошинського, і відвертим у цьому сенсі він постає саме через символізм задуму, його кодованість, значеннєвий сенс яких він лише зрідка розкриває через рефлексивні зізнання в епістолах до найближчих людей.

У романсі «Коли жених пішов» тв. 12, № 2 алегорія смерті стає також своєрідним дієвим компонентом драматургії. Цей авторський невроз як містичний погляд у нескінченність передано через символізм поетичних метафор та музичні виражальні компоненти: до нестями загострені ритмічні побудови, альтеровані септакордові поєднання, інтонаційні секундові лінії у вокальній партії тощо. Невротичний стан, збурений відчуттями смерті містичної, яку героїня побачила чи відчула як таку, «що мовчки чекала», спостерігаємо і в романсі на слова Ф. Геббеля «Прокляте місце» тв. 6, № 1. Щедро насажений надприродними, а навіть окультними символами, за образно-жанровим визначенням він може трактуватися як романс-хоррор. Драматургічна конструкція цього твору вибудовується на основі розповіді про якесь загадкове місце, де ростуть

бліді квіти і ніколи не світить сонце. Лише одна квітка, яку «теплою кров'ю земля напоїла», квітне в «гарячій багрянці». Художньо-поетичні порівняння спонукають дослідника шукати паралелі зі своєрідним «царством смерті». Невротичний тонус простежується в романсі «Листя осіннє шуміло» тв. 6, № 2: демонічна траурна хода, ніч, у повній тиші «без плачу схоронили і розійшлися всі». Продовженням подібної художньої зображальності є також романс «В піску на дальнім перехресті» на вірші Г. Гейне тв. 6, № 3. Картина в темних тонах сприймається як своєрідна експресіоністська замальовка, де символ блакитної квітки, що розквітла вночі на перехресті доріг на могилі самовбивці, заворює погляд відчуженими барвами.

Щодо засобів музичного втілення таких образних стратегій, то часто воно передається через *misterioso*. Фантастична мертва забарвленість як символіка смерті тут втілюється і через «музичну невизначеність». Це, як правило збільшені гармонії з дисонансними акордовими та інтервальними комплексами. Найчастіше остинатність та повторюваність стають виразниками чогось застиглого, мертвого. Крім того, пульсуючий нервовий ритм передає загальні експресивні характеристики, а вокальна партія є декламаційно-речитативного типу, менш розвинутою, ніж у попередніх умовних групах. Кордони розділів форми досить прозорі і зазвичай відокремлені. Вони часто представляють стани й афекти у розвитку головного образу, де «зовнішнім виявом ускладнення звукової матерії стало поступове розмивання чіткої ладотональності; вихід у полі- та атональність. Причиною того, з одного боку, була необхідність узгодити звучання більшої кількості голосів (поліфонізація фактури), а з іншого, — дедалі більша хроматизація (інструменталізація) горизонтальних ліній» [141, с. 138].

Загалом через схожі у ментальному сенсі загострені моделі естетизації авторського задуму в українській культурі простежується послідовне утвердження модерністської творчості у найрізноманітніших жанрово-стильових і видових площинах, де невроз

постає своєрідною реакцією в модернізмі на хаотичність орієнтирів із розчиненням логіки у сприйнятті, яку Г. Гессе в актуалізації записок Галлера означає як «хворобу самої епохи, невроз того покоління [народжених на зламі ХІХ–ХХ століть, до якого належить і Лятошинський. — І. С.], і схоже, що цим неврозом охоплені <...> сильні, найрозумніші і найобдарованіші <...> це спроба здолати велику хворобу епохи не обхідним маневром, не прикрашанням, а намаганням зробити саму хворобу об'єктом зображення <...> через мужнє зішестя героя в хаос екзальтованої свідомості з намірами вистраждати усе до кінця» [70, с. 208–209].

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЯТОШИНСЬКОГО ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПОГЛЯД

Художньо-комунікативний концепт авторського задуму у полі музичного процесу локалізується передовсім через виконавську і дослідницьку інтерпретаційну площину як своєрідний спрямований інтелектуальний рух автора до відображення в ідейності задуму з подальшим очікуванням ним же рефлексій від релятивно сформованих груп реципієнтів. Ці дві взаємозв'язані площини «реалізації» тексту — стилеутворювальна та комунікативна — окреслюють шляхи до вивчення художнього світу крізь синтагму автор — твір — інтерпретатор. Сконструйовані такими кутами зору статичні й динамічні оцінкові підходи реалізують різні дослідницькі підходи. Статичний підхід орієнтований на дослідження самого тексту як самодостатнього явища, а не його автора чи інтерпретатора. У рамках такого бачення комунікації актуалізуються семантично-стильові, а далі конкретно стилістичні уподобання автора, його диктеми, значеннєве навантаження яких часто провокує привнесення в аналітику позамузичних компонентів та їх значень. Проте динамічний підхід в осягненні комунікативних особливостей художнього світу авторського задуму орієнтований передусім на ін-

терпретатора. Цей підхід включення в музикознавчий образ твору базується на комунікації як процесі пізнання, заснованій на концепції відкритості тексту, відповідно до якої текст має зазнавати образного дешифрування з боку дослідника (інтерпретатора). Кінцева мета цього процесу — виявлення «прихованого змісту», захованого автором, своєрідним відправником повідомлення. Для цього дослідницького процесу визначальними є компоненти інтертекстуальності, поетики асоціацій, в також сам континуум світової культури.

Стосовно останнього, надто суттєвого компонента, зазначимо, що художньо-комунікативний світ Лятошинського та його втілення у тексті характеризує специфіку українського модерну, для якого «оновлення мистецького коду відбувалося без афетичного відторгнення національного як рудимента романтичного модусу мислення <...> “нове” часто приходило під маскою “старого” як рефлексія на глибинні національні архетипи, як модерна репліка на традиційні артефакти» [141, с. 134]. Художні принципи композитора, підвалини його художнього світу, з одного боку, орієнтуються на музичну спадщину російських і західноєвропейських композиторів-класиків (у широкому контексті) як специфічна «генетична» рефлексія на академічну професійну підготовку композитора спочатку у колі польських педагогів, згодом — у консерваторії, у класі Р. Глієра, німця за походженням з відповідними смаками й уподобаннями. З іншого боку, для художнього компонента Бориса Лятошинського характерним є процес постійного підсвідомого пошуку нового. Збурений об'єктивними чинниками парадоксів тогочасної картини світу, він реалізовувався через звернення до сучасних течій і напрямів, що домінували на той час у мистецтві й відображали усю глибину пережитої трагедії. Цей умовний життєтворчий рух «відзначений пошуками — спочатку стихійними, інтуїтивними, далі — все більш усвідомленими. Композитор завжди йшов у ногу з часом, гостро переживаючи його етично-психологічні проблеми <...> він втілював драматизм епохи у новому образно-

емоційному складі музики, новій музичній мові» [148, с. 22]. Ця відкритість до експериментів сповна простежується навіть у 1910-х, першому відтинку його творчої біографії, зокрема в жанрово-стильовому дискурсі: тут і численні спроби розширення тональності (поява й активне використання 12-ступеневої тональності, далі — свідомий вихід за межі тональної завершеності), а також експерименти в полі поліфонічного мислення (з кожним новим твором цього періоду ускладнюється втілення *ostinato*, а прийоми імітаційної, підголоскової, контрастної поліфонії підпорядковані втіленню найрізноманітніших модифікацій тематичного зерна).

З цієї точки зору показовими є начерки «Авторського зошита» [309], створені упродовж 1912–1919 рр. Нещодавно віднайдений, він дає уявлення про експериментальні пошуки молодого композитора у різних жанрових площинах, формування митцем власної ладо-гармонічної мови, увагу до колористики звучань, незвичні фактурні рішення, експерименти з метроритмічною складовою тощо. Завдяки цьому манускрипту простежується всезростаюча тенденція щодо звернення молодого автора до великих форм, які в його інтерпретації (вже наприкінці 1910-х, а далі упродовж творчого життя) віддзеркалюватимуть глибокі драматичні переживання художника крізь призму його світу. Підсвідомо віднайдений Лятошинським спосіб вписування себе, своєї творчості у загальний експериментальний мистецький контекст модерного часу відбувався поступово: від традиційної салонної культури на початку 1910-х до по-модерному довершеної «Жалобної прелюдії» наприкінці десятиліття. Етапи пройдених упродовж десяти років еволюційно-стильових змін — аматорський (1910–1913), академічний (1913–1919) і професіональний (1919–1920) ознаменовані значною видозміною авторського висловлення.

Коли йдеться про твір митця як певний виражальний потенціал у рамках соціокультурних комунікацій, то в розвідках сучасних музикологів в аналітиці про художній задум простежуємо прагнення до поєднання філософсько-естетичних, соціологічних, пси-

хологічних аспектів з музично-теоретичними й музично-історичними смислами. У цій площині «Нової музичної герменевтики» аналітика про концепцію художнього твору «включає, окрім мистецтва і вчення про мистецтво, філософську і соціально-ідеологічну рефлексію передумов та імплікацій підходів до тлумачення, а також враховує досягнення суміжних наук, зокрема, літературознавства, лінгвістики, семіотики» [371, с. 180]. К. Дальгауз, ідеолог неогерменевтики, вважав, що підхід до інтерпретації музики повинен здійснюватися за межами застарілої, як на його думку, альтернативи форми і змісту. Саме такий аналіз включає простір художнього світу митця, його внутрішню складність і суперечливість, мінливість поглядів і теорій. Занурення у глибини композиторського задуму відбувається завдяки врахуванню різновекторних естетичних передумов творчості митця. Саме на невідривності методів аналізу музики від естетики, які часто в неявній формі визначали собою самі аналітичні методи, особливості їх застосування, наголошував німецький вчений, котрий дотримувався принципу Франца Бренделя: «Дух» музичного твору є «первинним», а «форма» — «вторинною» [463, с. 505].

Схожої думки щодо виявлення глибинно-функціональних смислів творчості дотримується й О. Козаренко, який зазначає, що «систематичне музикознавство відмовляється від історико-нарративного типу досліджень, зміщуючись до опису конкретних форм музики, властивих певному історичному середовищу. Іншим визначенням такого синхронного (у сенсі “накладання” історії і теорії музики) типу досліджень є поняття структурної історії музики, введене К. Дальгаузом» [141, с. 3–4]. Очевидно, такий підхід допомагає виявляти глибинні функціональні змісти творчості, що є не суто музикознавчими, а поняттями міжвидовими, коли до традиційної аналітики підключають ідеї естетики, філософії, літературознавства, культурології тощо.

Упродовж останнього часу поява нових джерел у просторі творчості Бориса Лятошинського відкриває нові та переформато-

вує усталені уявлення про життєтворчий наратив митця. Нові документи у полі лятошинськознавства пов'язані з періодом становлення митця; це масиви віднайденого епістолярію від багатьох митців тогочасного СРСР та представників закордонних культурних та мистецьких осередків (левову частку польського масиву листів вперше оприлюднено у цьому дослідженні) та джерела, пов'язані з польським компонентом життєпису українського митця. Усі вони активно впливають на розширення дослідницьких полів творчості і просвітницької діяльності Бориса Лятошинського, дозволяючи, окрім традиційної методології «про твір», додавати ще горизонтальні і вертикальні площини — від світогляду до герменевтичного розкодування дрібниць. Модерністська творчість сповна абсорбувала вид і спосіб побудови художнього тексту з дослідницьким акцентом на цитати, ремінісценції, відсилання до інших текстів, де герменевтичний погляд на міжтекстуальні відносини є важливим на шляху розуміння автора і його різновекторних ролей — соціокультурних, світоглядних, творчих, у стратегіях задуму тощо. Тут «кожне інтертекстуальне відсилання — це місце для альтернативи: або продовжити читання, вбачаючи в ньому лише фрагмент, що не відрізняється від інших і є інтегральною частиною синтагматики тексту, або ж повернутися до тексту-джерела, вдаючись до свого роду інтелектуального анамнезу, в якому інтертекстуальне відсилання виступає як “зміщений” парадигматичний елемент, висхідний до забутої синтагматики» [483]. Контекст щораз модифікує розуміння тексту, і в такому уявленні інтертекстуальна сфера є рівнем імпліцитного тексту, точками, де перетинаються «свій» текст і чужий, «місцем динамічного множинного структурування змістів» [482].

З метою окреслення іманентних особливостей художнього світу через інтертекстуальну специфіку тексту спробуємо оглянути «Три романи на вірші стародавніх китайських поетів» (1925), знаковий для композитора камерно-вокального цикл. Доцільно розпочати його розгляд з аналізу мотивів та етапів створення мис-

тецького тексту, які безпосередньо детермінують його фундаментальні художні властивості.

Відчуттю прозорості поетичного тексту сприяє особлива манера композитора — мелодекламація. Для Б. Лятошинського поетичне слово, його відтінки та акценти відіграють важливу роль у процесі розбудови музично-інтонаційної картини твору. У джерелах Кабінету-музею доводиться бачити непоодинокі рефлексії митця, де він пише про «акомпанементи до романсів», а під романсами слід розуміти поезію. Це підтверджує припущення про свідомий вибір композитором поетичного слова з відверто модерним навантаженням як пошук нових інтерпретаційних площин взаємодії ритмічно складної поезії та мелодекламаційного, по суті, експресіоністичного, прийому творчого методу. До того ж використання поетичних кодів східного вірша є проявом нових символістських тенденцій у тодішньому соціокультурному просторі та загалом притаманним слов'янському модернізму явищем. У багатьох європейських композиторів з'являється бажання створення циклів «після прочитання» східного вірша, зокрема, цей процес простежуємо у І. Белзи, С. Василенка, Д. Шостаковича та ін. Той факт, що китайські поетичні метафори, символи прижилися в поезії Срібного віку, засвідчують численні переклади китайської поезії Цуя Гофу, Лі Бо, Ван Вей та ін., здійснені у першій чверті минулого століття.

Розглядаючи різні етапи народження й функціонування мистецького тексту, потрібно розуміти, що він виконує не лише комунікативно-мистецьку, а й комунікативно-естетичну функцію, по-особливому перетворюючи в авторському задумі обриси соціокультурного простору. Естетична функція його впливає на вибір тих чи інших складових авторської виражальності. Істотною ознакою художності стає прояв цього компонента крізь призму особистісного начала як своєрідного авторського ставлення до створеного у часопросторі дійства, реалізованого через рефлексивну комунікаційну динаміку як рух між реальним і особовим світами автора. Цей процес забезпечує і драматургічну єдність частин циклу.

Використані композитором поезії мають спільні поетичні символи, які, переходячи від одного романсу до іншого, сприяють створенню єдиної наскрізної літературно-драматичної і музично-драматургічної композиції камерно-вокального циклу. Перший доповнює об'єктивним сюжетом другий, і як своєрідний синтез постають глибинні розмірковування героя у третьому романсі.

Серед загального наративу образів — споглядання, самозаглиблення, страх, меланхолія, навіть медитація (врешті-решт, цей образний калейдоскоп характерний для усієї його камерно-вокальної творчості). Попри це, тут чи не вперше і чи не єдиний раз композитор звертається до жіночого начала: адже до моменту написання цього вокального циклу та після нього жіночі образи не з'являлися у творчому доробку композитора, за винятком хіба що романсу тв. 12 № 1 «Із Метерлінка», де через жіночий образ передано атмосферу смутку, смерті і страху.

Як вище зазначалося, однією з головних причин інтересу Бориса Лятошинського до східної поезії є її загальна глибока символістська насиченість. Символізм вабить творчу увагу митця і в поезії декадентів Ігоря Северяніна, М. Метерлінка, П. Б. Шеллі та багатьох ін. Притаманні його авторському висловленню образно-символістські мотиви реалізуються через відповідний набір музично-виражальних засобів з індивідуальним значеннєвим наративом. Тут і символ ночі з яскравим місячним сяйвом¹, втілений через «роззосереджені» акордові побудови та «вільне» метроритмічне пульсування. Як один з найулюбленіших, часто вживаних, він є у кожному номері «Трьох романсів...»: у Лі Бо — «ясний височіє місяць восени», у Цуя Гофу — «знаю: не сила вже буде поглянути на місяць осінній», у Ван Вей — «птаху у скелях, на мить осяявши, місяць злякав». Нагадаємо також, що місяць — один із найулюб-

¹ У романсах цього періоду Б. Лятошинський часто звертався до символу ночі задля створення відчужених, глибоко трагедійних відчуттів. Як приклад — романс «Смерть» тв. 5 № 2 на слова І. Буніна, де «у ночі видніється мертвий цвинтар під місяцем» тощо.

леніших образів-символів східної міфопоетики — поєднаний квінтесенцією з Інью (з Інью починається в цьому світі усе суще), він ятрить душу, пробуджує спогади, викликає довгий, ба, навіть спокусливий «ланцюг» асоціацій: «Місяць у Китаї — джерело постійної естетичної насолоди, об'єкт поетичного поклоніння. Для людей піднесеного складу було прийнято поодинці або разом з друзями прогулюватися тихою ніччю, милуючись при цьому ясним місяцем й осяяним пейзажем. Музика, вино, вишукані бесіди, лотос, що біліє первозданною чистотою у місячному сяйві <...> вважалися неодмінними атрибутами вишуканого відпочинку» [166]. Ліричний герой не може заснути місячної ночі. Його охоплюють думи, а смуги місячного сяйва, що падають у простір, нагадують йому осінній іній. Часто місяць на підсвідомому рівні асоціюється з категорією вічності, і, можливо, ці екзистенційні відчуття на кшталт стиснення в нескінченності ваблять майстра своєю непізнаністю. У такому метафоричному сенсі «місяць осінній» стає символом ідеї часу, завдяки якому природа, майстер відчують як усе суще скінченність життя, вичерпаність творчого потенціалу. Місячний диск асоціюється з уявною колісницею осені, що наближає його до завершення земного існування.

З листів Б. Лятошинського часто дізнаємося, що у природі митець знаходив можливість активного відпочинку після напруженого життєвого ритму, до того ж сама тема природи стала одним із знакових проявів формування його художньо-естетичного єства. Яскраво ці сентенції простежуються у камерно-вокальній творчості, в пантеїстично-фрескових образах «Золотого обруча». Тож закономірно, що в усіх «Романсах на вірші стародавніх китайських поетів» панує символ золотої осені. Меланхолійні самозаглиблені роздуми наче схиляли митця до втілення цієї теми, виливаючись у музичні картини з голосом, — у перегуках з 1920-ми роками тема осені по-новому зазвучала у його вокально-хорових творах пізнього етапу життєтворчості. Осінь є межею між буттям і вічністю. Чи не тому «у вокальній музиці Б. Лятошинського “рідко світить сон-

це". Та все ж її присмеркова атмосфера спонукає до роздумів над таємницями людської душі, "місячних тіней", зоряного неба над головою <...> Так *musica humana* перетворюється на *musica mundana*, стаючи дорогоцінним джерелом знання про світ, від- (спів-, со-) твореного Митцем у залишених нам текстах» [139, с. 6]. Окремлюючи буття крізь образи природи, котра стала для композитора універсумом ідей, він згадував: «Листа цього писав, сидячи у нашому ворзельському садку, тут, як завше, дуже добре, гадаю, так само буде добре і через 10–20–30 і т. д. років, коли вже нас усіх не буде. Природа прекрасна, проте жорстока. Жодне дерево не всохне у нас в саду, коли ми підемо (несподівана модуляція в *es-moll*)» [307, с. 13].

Пропонуємо кілька інтертекстуальних зрізів, пов'язаних і з позамузичними інформаційними зрізами, що сприяють глибшому розумінню художнього світу «Трьох романсів...». Вірші композитор обрав з видання: Антология Китайской Лирики VII — IX вв. по Р. Хр. ... [7], котре донині зберігається у Кабінеті-музеї композитора. Поезії помічені низкою авторських ремарок, що засвідчують скрупульозну роботу над східними текстами в музичному, композиційному і смисловому контекстах. Можливо, й не випадково композитор звернувся до текстів, котрі В. Алексєєв, упорядник цього видання, вмістив до розділів «Геть від світу» та «Немилість», адже вони своєрідно представляють зону інтровертивної художньої стилістики, такої близької композиторові, котрий сам пережив немилість соціальних катастроф 1910-х.

Інший значеннєвий пласт пов'язаний із знанням композитором східної символіки, закоріненої у пластах китайської міфології. Звернення композитора до символу яшми, яшмових сходин, використаного у кожному вокальному номері циклу, неначе окреслює еротичне марево жіночого й чоловічого начал, сприяючи загальній психоделічності образно-значеннєвого насичення циклу. Перші два романси змальовують знемагання жіночого єства, котре символізує яшма, а третій вибудований як своєрідна відповідь чо-

ловічого начала: «Я стою при сходах... Вже на яшмі осідає іній. Нескінченна ніч. Росою вже зрошено мереживну панчошу»¹ і немов продовження туги: «Живу я на волі одна. Зронули вже касії цвіт. Життя безтурботно мина. В горах не шелесне від літ»². Сюжетна канва цих поезій побудована на глибоких історичних переспівах. Поезію Лі Бо «При яшмових сходах туга» поет присвятив придворній наложниці Ян Гуйфей, через яку, він, очевидно, і був вигнаний з царських палаців. Поет-геній, котрого за життя називали безсмертним, небесним посланцем на землю, вмирає у вигнанні, так і не дочекавшись імператорського помилування. Яшмові ворота або яшмові сходи в еротичній культурі Китаю — це своєрідне означення жіночого еротичного єства, і такий кут зору збурює внутрішнє звучання строф, глибину драматичних переживань, невимовної туги за коханим, де «іній та осінь» — глибокі часові проміжки від їхнього останнього побачення. Тут день без коханого — ніби вічність, а нереалізоване жіноче бажання — подібне до смерті. Еротична туга присутня й у поезії «Давнє»: «Додому сходи золотії я вимила чисто, і всюди, мов сніг, біліє та сяє сріблясто світанковий іній»³.

Любовні страждання жінки вперше яскраво акумульовано у романсовій творчості композитора періоду 1920-х рр. До цього опусу, датованого 1925 роком, та після нього образи завжди мали чоловічий або знеособлений формат з часто трагічними конотаціями смерті, трагічного кохання, нещасної долі молодого героя тощо. Проте у «Трьох романсах...» уперше звучить тема живої жінки, котра палко кохає і тужить. Очевидно, поетичні рядки привабили Б. Лятошинського насамперед глибокою емоційною наснаженістю, багатим символічним наповненням, відсутністю часової історичної конкретики, що уможливило створення багатокомпонентного художнього світу в процесі реалізації композиторського задуму.

¹ Лі Бо. «При яшмових сходах туга». Укр. переклад К. Балацького.

² Ван Вей. «Над струмком бентежно кликнув птах». Укр. переклад К. Балацького.

³ Цуй Гофу. «Давнє». Укр. переклад К. Балацького.

СИМФОНІЗМ ЯК ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИЙ КОНТЕНТ

У своїй концептуальній складовій мистецький текст, зовнішні контури якого вибудовуються на конструктивних об'єктивних чинниках, абсорбує також суб'єктивні прояви активного несвідомого. Саме його дослідження сприяє розкриттю важливих комунікативних зв'язків і аспектів авторського висловлення, котрі за усталених дослідницьких підходів залишаються неясними і незрозумілими. Ці компоненти «концентричності» неначе порушують «правильність» тексту і впливають на характер організації системи авторського висловлення, тому їх виокремлення сприяє досягненню естетичної природи твору і загалом творчості автора і закодованих у них іманентних характеристик. Структурно-композиційні та жанрово-стильові компоненти мистецького тексту, його драматургічна складова позначені високою мірою індивідуалізації тексту. Тут кожен компонент не існує роззосереджено в авторській виразній системі, а рухається у певній комунікативній залежності, де їх поєднання у художньому задумі відбувається задля максимальної естетичної дії відповідно до задуму автора, його концепції, що базується як на емоційному, так і структуралістському втіленні ідеї твору. Чуттєвість, психологічна надломленість образу у змалюванні внутрішнього стану героя, різновекторно втілена Б. Лятошинським у камерно-вокальній творчості, простежується і в симфонічній площині його творчості. Чутливо реагуючи у своєму образно-значеннєвому наративі симфонічної творчості на болі і страждання сучасного світу, композитор саме через симфонію втілює естетико-художні та художньо-виразальні комплекси реалізації філософської риторики буття, основи яких було закладено ним ще у камерній творчості як голосі самотнього поета. Чи не в цьому закодовано його потяг до масштабних симфонічних полотен та симфонізму як художнього методу і способу мислення.

Як зауважує М. Копиця щодо основних складових симфонічної драматургії Б. Лятошинського, зокрема, його тематизму, цей комплекс «завжди місткий і водночас лаконічний, надзвичайно багатоскладовий і рельєфно-афористичний світ ідей, глибоких змістовних думок-образів» [152, с. 62]. Серед якісних характеристик симфонічного почерку композитора — загострена конфліктність, суперечливість як екзистенційна передумова, що простежується передовсім крізь логіку розгортання тематизму, далі — через складне тематичне протистояння, зумовлене передовсім модусами трагічного спрямування, поза тим — емоціями та переживаннями, що випали на долю митця. Загостреністю відчуттів позначені й інші основні компоненти авторського висловлення — це ладотональність, гармонія, поліфонія, ритміка.

Симфонізм у площині художнього світу автора реалізується в комунікаційному дискурсі на межі між домінуючими художніми концепціями історичного часу та авторським симфонічним задумом. Закономірно, що важливими щаблями (площинами) пізнання природи симфонізму є «звернення митця до хронотопу (уявлення про час та простір) у межах симфонії завдяки розкриттю вже усталених понять композиції, форми, драматургії, оркестровки, котрі відіграють важливу роль у зведенні концептуального цілого» [87, с. 46]. З іншого боку, симфонія стає репрезентацією художнього світу митця. Розкодовуючи авторський задум, дослідник намагається зрозуміти його «екзистенційний темпоритм» через суб'єктивні уявлення про його героя (його сутнісні характеристики виражені через інтонаційну драматургію симфонічного задуму). Відповідно до концепції авторського задуму цей герой як іманентне його втілення, поступенево трансформуючись у площинах авторського драматургічного концепту симфонії, «ніколи не існує завершено; для того, щоб бути, він повинен змінюватися в часі, підпорядковується усе новим часопросторовим обставинам долі <...> кожен з його проявів від самого початку несе в собі зародок вмирання і народження» [457, с. 411]. Майстер, звертаючись до симфонії, реа-

лізує свій *dasein* — сокровенну здатність розуміти буття, вміння запитати свого героя: хто я? у чому значення буття? Жанрова площина симфонії уможлиблює фіксацію цього філософсько-етичного процесу: у ньому майстер здатен відобразити онтологію буття — його крихкість, скінченність, смерть, що своєрідно детермінує процес творення через компоненти авторського висловлення — загострену конфліктність, суперечливість у логіці розгортання тематизму, а також через складне тематичне протистояння.

Часто вони спровоковані соціальними обставинами, переживаннями, що випадали на долю митця і реалізуються через ускладнену ладотональність, гармонію, поліфонію, ритміку. Так, «теми симфонії, що дають імпульс подальшому інтенсивному розвитку, містять у собі великі, часом суперечливі ладотональні потенції. Для загального звучання гармонічних акордів симфонії характерні гострота, напруженість, конфліктна сферична багатозвучність. Це пояснюється тим, що композитор тяжіє до великих акордів-комплексів, акордів-«грон» терцієвої, квартової, квінтової будови, де часті альтерації, включення розщеплених, побічних, неакордових тонів ще більше підкреслюють конфліктність звучання по вертикалі» [152, с. 62].

У симфонічних полотнах виразно проступають координати художнього світу композитора, реалізовані через багатокомпонентні як об'єктивні (соціально-політичні та історико-культурні умови буття) так і суб'єктивні (психотип митця: характер, темперамент, світоглядні та естетичні особливості) поля значень. З них формуються сутнісні характеристики симфонічного задуму на основі «виведення наскрізних “драматургічних” ліній творчості, звернення до певної жанрової сфери, опори на певні історико-стильові, композиційно-драматургічні моменти» [124, с. 5–6]. Сучасний дослідник, звертаючись до спадщини Лятошинського, інтерпретує його задум як перетин суб'єктно-об'єктних відношень (об'єктивного і суб'єктивного, свідомого і несвідомого), що існують у діалектичній взаємозумовленості. Попри це важко збагнути саму супе-

речливість природи творчого процесу, утаємниченої глибини образно-значеннєвих втілень, загадкових передумов натхнення, що «часто неначе стимулює свідому несвідомість і несвідому свідомість художності. Без неї ніколи не зрозуміємо ані письменника, ані його твору <...> І, якщо хтось насправді здивується, як це реально можлива безсвідома свідомість чи свідома безсвідомість, то нехай прочитає чи прослухає художній твір слова чи звука» [296, с. 85].

Закономірно, що у семантичній природі жанру симфонії закладені універсалії культури. Ці якості дають можливість застосовувати їх як до частини цілого, так і до розвитку симфонізму як явища в цілому [123]. Щодо Б. Лятошинського і його симфонічних концепцій зазначимо, що в центрі його антропоморфічних концепцій постає людина та її роль, відображення і місія у часопросторі. Серед основних характеристик симфонічного методу — епіко-драматичний тип симфонізму. На рівні формотворення простежується тяжіння до монументальної одночастинної композиції з урізноманітненим втіленням структурних закономірностей симфонічного жанру, глибоко індивідуальна трансформація фольклорного начала відповідно до його концепційних принципів симфонізму. Задуми симфоній Лятошинського в основі своїй базуються на публіцистичній спрямованості художніх концепцій, де часто простежуємо широке звернення до цитованого матеріалу [125]. Усвідомлення духовних координат буття складає основу творчого методу, художнього стилю композитора. З цією онтологічною якістю пов'язані усі жанрові метаморфози, радикальні зміни системи його художнього мислення (авторського висловлення) і тематів симфонічної творчості в контексті філософсько-антропологічної картини людина і світ, оскільки мова йде про рефлексії автора у сфері симфонізму як здатність розкрити парадокси художньої свідомості, людського духу, що осмислює та відтворює динаміку соціокультурних дифузій, виявити антитези та рушійні сили буття, окреслити світоглядні і світовідчувальні координати.

У просторі художнього світу майстра відбувається відбір і кристалізація тих чи інших компонентів авторського висловлення. Скажімо, тематизм Лятошинського — це «завжди місткий і водночас лаконічний, надзвичайно багатоскладовий і рельєфно-афористичний світ ідей, глибоких змістовних думок-образів <...> В одному з останніх виступів на Пленумі, присвяченому симфонічній музиці, у 1965 році, він закликав композиторів до “змістовності, емоційної глибини творів”, що передусім залежить від “цілковитого технологічного порядку” постійного “відточення” тематичного матеріалу» [152, с. 62]. Значне місце у конфліктному розвитку матеріалу симфонії належить у Лятошинського поліфонії, на різних рівнях органічно сплетеної з гармонічним розшаруванням акордових побудов. Засобами поліфонії він, по суті, реалізує різні типи світів, світоглядних значеннєвих світів — жанрові прецеденти, такі як імітація, канон, контрапункт, стрети створюють свої мікросвіти, а контрастна поліфонія полотен-пластів — «своєрідні макросвіти. І таке ґрунтовне звернення до поліфонії невинне, бо в тематиці, як у зерні, всі ці принципи вже були закладені» [152, с. 63].

Симфонізм як певна масштабна форма авторського висловлення формує так званий його мовний дискурс як своєрідне життя духу. Цю філософську риторику сповна репрезентують основні складові комунікативні характеристики симфонічної мови Бориса Лятошинського, де компоненти насичені внутрішньо суперечливою природою, що дає можливість створити багатогранні шаблі конфліктності, яка, у свою чергу, регламентує функціонування композиційних структур «за принципом дія-протидія» [152, с. 61]. У такому автокомунікаційному полі усе підпорядковане авторській логіці розвитку, що базується на глибоко індивідуальних компонентах виражального словника: тематизм, ладотональність, гармонічне та оркестрово-поліфонічне мислення, наскрізна циклічна форма, де шлях до розв’язання конфлікту простежується на всіх етапах становлення.

ВІДЧУЖЕНИЙ ІНДИВІДУАЛІЗМ КОНЦЕПТУ «ВІДОБРАЖЕНЬ»

Саме розуміння індивідуалізму Лятошинського формується в тенетах його ціннісної орієнтації через наратив творчих концептів митця, реалізованих в автокомунікаційних полях творчості. Синтагма автор-герой відображає онтологічні й аксіологічні позиції майстра у площині надбання неповторності через творчість. Для духовного світу композитора, сформованого під впливом символістських настанов початку XX століття, характерним є дуалізм індивідуалізму, що передовсім простежуємо через коливання у полі творчих пошуків митця. З одного боку, композитор виховувався на гуманістичних позитивістських парадигмах, відповідно до яких людина є вільною, незалежною, відкритою до вибору буттєвих моделей, з іншого, — межа століть з її світоглядною екзистенційною зневірою, а далі сама катастрофічність процесів соціального поля, які на власному досвіді відчув сам митець, сформували індивідуалізм Лятошинського, що у творчих задумах передається як замкненість героя, відчуття фундаментальної самотності, непрочитаності і передовсім є реакцією на деструктивні процеси соціокультурного зовнішнього буттєвого поля.

До індивідуалістичних цінностей передусім відносяться автономія, своєрідна стимуляція життя як пошук новизни, досягнення, а відтак свобода і незалежність, пізнання нового і незвичного тощо. Це прагнення Лятошинського до індивідуалізму (крайнього індивідуалізму у 1920-х) реалізоване через авторське тяжіння свободи творчого вираження, з приводу чого він часто рефлексує у листах до вчителя Р. Глієра. Його абсолютно суб'єктивне й індивідуальне поле пошуку свободи дозволяє ідентифікувати сам стильовий дискурс творчості композитора як експресіоністичний з виразником екзистенційного песимізму, насаженого, з одного боку, переінтерпретаціями А. Шопенгауера, філософією Ф. Ніцше, з іншого, — екзистенційними настановами кінця XIX століття. Вико-

ристовуючи виражальні засоби з підкресленою емоційною експресивністю, митець часто в модерних задумах з приводу важливих буттєвих дилем рефлексує відчужено — часто через третіх осіб, як у романсах, через вишукану колористику, зіставлення згущеного та розтягнутого часопростору музичної композиції тощо в інтровертивному просторі, майже необмеженому зовнішніми деструктивними впливами.

Його індивідуалізм простежуємо через авторську експресіоністську за духом та символістську за втіленням систему новаційних та глибоко індивідуальних компонентів реалізації процесу композиторської творчості у різних жанрово-стильових площинах. Виразальний потенціал, що відбиває тенденції символізму, стає для композитора одним з найважливіших чинників формування художнього методу, позначеного скрябінським впливом, часто виявляючись через quasi-скрябінські підходи, інтонаційні та фактурні прототипи, відчуваючись на різних рівнях — найчастіше у концепційних рішеннях, драматургії, елементах музичного висловлення. Опукло прочитуються ці конотації у драматургії фортепіанного циклу «Відображення». Тут, з одного боку, завдяки наскрізності розвитку дії і водночас динамічній трансформації основних образно-сміслових згустків — об'єктивної, суб'єктивної та ідеальної сфер викристалізуюються особливі для системи авторського висловлення, його художньої парадигми драматургічні компоненти та образно-значеннєві утворення, котрі згодом у тому чи іншому інваріанті знаходитимуть втілення практично в усіх його симфонічних полотнах (особливо у Симфонії № 4, ор. 63).

З іншого боку, індивідуалізм автора простежуємо через досягнення ним художньо-комунікативного простору творчості як системи комунікаційних переключень між соціальними площинами буття (об'єктивне начало) та екзистенційними відображеннями цього буттєвого наративу (суб'єктивний, інтровертивний простір існування авторського «Я») — як дзеркальна суперечність, де світ одночасно існує і не існує. Цей ефект дзеркала сприймається як

певна культурно-комунікативна субстанція, завдяки чому об'єктивні ідеї трансформуються в суб'єктивні відчуття. Комунікативне значення дзеркала у міфологічній свідомості можна відобразити через сутнісний рух: від конкретних образів до усе більш абстрактного змісту з притаманними йому широкими контекстуальними значеннєвими паралелями. Логічним продовженням поняття дзеркала є породжений ним світ глибоко індивідуалістичного розуміння буття, яке композитор створює завдяки принципу відображень — віддзеркалень у полі творчості з широкими комунікаційними і розлого втіленим автором значеннєвими контекстами.

Окрім того, у чомусь закономірним є звернення до лексем «Відображень», створених на зорі українського модернізму у 1925 році, як самого Лятошинського, так і його послідовників. Їх зустрічаємо в пізньому періоді життєтворчості митця — Симфонії № 4 (1963, ор. 63), П'єсах для альту (1964, ор. 65). Безперечно, ці інтертекстуальні комунікаційні зв'язки часопростору свідчать про значеннєву невичерпність задуму автора з їх невичерпним філософсько-екзистенційним наративом. Чи не тому композитор повертається до тематичних згустків циклу у соціально важкий період 1940–1950-х рр.

Ідеями відображень насичена творчість І. Карабиця періоду 1960-х. У його Сонаті для фортепіано (1964) вже зі вступу спостерігаємо комунікаційні парадокси на основі інтонаційної спорідненості з музичною мовою 1920-х вчителя Лятошинського (лаконічність тематичних утворень, експресивність висловлення, знакова акордика вчителя), відповідники, характерні для «Відображень». Загалом ідейний стрижень українського музичного шістдесятництва коріниться у новому прочитанні, відродженні ідей українського модернізму 1920-х з їх символічним насиченням, де в якості ємних і визначальних констант постають лексеми «Відображень».

Творчість 1920-х за висловом самого композитора вже на схилі літ була для нього своєрідною *terra incognita*. У листі до

Л. Четвертакова, згадуючи про заплановане виконання Сонати для скрипки та фортепіано (1926), композитор з неприхованою тугою пише: «18-го чи то 19-го [листопада 1960 року. — І. С.] Ольга Пархоменко буде грати концерт Р. М. Глієра. Проте буде ще один мій “запізнілий” на 34 роки виступ. У своєму сольному концерті з фортепіано 13-го листопада в Малому залі вона виконає мою Сонату для скрипки і фортепіано у 3-х частинах, що йдуть без перерви, написану у 1926 році (!!). Це був, як прийнято вважати, період моїх злодійських формалістичних помилок і злочинів. Ця соната — один з них. Очевидно, я все ще остаточно не реалізувався, бо зараз, після 34 років, соната мені подобається і шкодую, що далеко відійшов від тих гармоній, які є там» [217, арк. 2].

З точки зору художньої комунікації виокремлюємо цілий згусток стильових особливостей системи авторської виражальності Лятошинського: суб’єктивне — коли постають паралелі з образом скрябінської мрії як недосяжне втілення сфери ідеального, об’єктивне — як віддзеркалення пласта новаторських принципів та методів авторського висловлення. Як зазначалося, відгомін скрябінських творчих принципів відчувається передусім на рівні тематизму як певний комунікаційний простір міжособово-стильових взаємодій «через вибагливість мелодичного малюнка, що сполучає риси інструментальності з декламаційно-мовною виразністю, насиченість дисонантними звучаннями, ритмічну гнучкість з переважанням тріольних і пунктирних ритмоформул» [125, с. 9].

Наступним важливим компонентом комунікативності стильового простору є взаємодія усталених визначників музичного простору та експресіоністських тенденцій з їх украй загостреним трагічним сприйняттям розладу між особистістю і світом. Як художня утопія цей фактор вплинув на вибух радикальних художніх форм і методів: негативізм європейського політичного дискурсу другої половини 1920-х — 1930-ті відповідно наснажує мистецький простір експресіоністськими ідеями, котрі піддають сумніву віру

в життєдайність усталених гуманістичних формул¹. Фінал — трагічна розв'язка — супроводжує героя багатьох творів композитора цього періоду на кшталт «хронологічного коду осені як смертельної пори» [347, с. 71–72]. Н. Запорожець зауважує, що трагічний кінець чекає на Максима з «Золотого обруча», Щорса у «Полководці», Гражини в однойменній симфонічній поемі [108]. Далі трагічними виявилися долі трьох з п'яти його симфоній як на рівні розв'язання драматургічного конфлікту, так і за об'єктивними обставинами входження цих полотен до мистецького простору.

Окремо зупинімося, за висловом І. Белзи, на «притаманному індивідуалістичному самозаглибленні як тяжких роздумах автора про навколишній та внутрішній світи» [18]. Дослідник теж конотує, що ускладнена гармонічна мова твору, ламані контури мелодичних ліній свідчать про експресіоністські прояви у творчості композитора. «Відображення» стали площиною трансформацій настроїв-переживань — від трагічних обрисів до утвердження енергійних та мужніх рис у плінні загальної образності циклу². На комунікаційний ефект, реалізований у циклі, вказує О. Ковальська-Фрайт, вважаючи у ньому можливість «потрактувати відображення як переломлення зображення чи його точну дзеркальну копію або ж фокусацію <...> Однак очікування, попередньо створюване програмою, до якого прагне слухач (стан емоційно напруженого чи відстороненого споглядання), розвоюється при сприйнятті му-

¹ У творчості композитора естетико-стильові прояви цих конотацій простежуються у знакових творах 1920-х — Сонаті для скрипки та фортепіано (1926), Сонаті-баладі, Третьому квартеті ор. 21, у цілому корпусі романсів, проте найбільш опукло у 1930-х чи у не найтрагічнішому творі української модерної творчості — Симфонії № 2.

² Перший номер циклу — виразник життєствердного начала, друга п'єса — контрастна, малює одухотворений образ, тремтливо-ліричний, дещо схвилований. Наступні два номери привносять до загального наративу глибоко трагічні відчуття. П'ята — наче абстракція як спроба втілення ілюзій та нездійснених мрій. Шостий номер знову контрастний — сфера іронії та скепсису, що наче повертають героя до життя. Сьома п'єса перегукується з третьою, а фінал звучить як утвердження волі, енергії, мужності головної теми.

зики» [138]. Цей комунікаційний ефект експресіоністичного образного наративу формує смислову єдність циклу, драматургічну концепцію якого можна трактувати як комунікативний процес інформативного (в широкому розумінні) переродження двох основних значеннєвих площин: перша — невідворотність, приреченість, заглибленість, відчуженість і друга, що «передає ніби погляд збоку на ті ж самі події, проте вже не безпосередньо, а ніби віддалено. Від цього залишається враження щемливого болю за тим, що було таким жаданим, але так і не відбулося» [138]. Ця комунікаційна природа світоглядних суперечностей автора постає через відверто філософську риторику, а створений нею комунікаційний простір існує між відображеннями об'єктивної реальності та реакціями творця на цю реальність.

Своєрідна комунікативна відкритість циклу детермінує потенційну його здатність до трансформацій та видозмін між найрізноманітнішими компонентами задуму, структурує драматургічний концепт усього циклу. Інформаційний контент першої п'єси демонструє величність та незворотність процесуальності об'єктивного світу. Цю ж двотактову початкову тему-тезу через майже сорок років композитор використовує і у вступі Четвертої симфонії. Контент другої п'єси обертається навколо ідеального світу майстра, а сам образ мрії мав би сприйматися як щось протилежне, однак у його задумі простежуємо контури початкової теми-тези у дзеркальному відображенні. Простір третьої п'єси відображає процес глибоких суперечностей, зумовлений впливом (соціокультурним світом) об'єктивних ідей, їх заломленням у світі надій і сподівань майстра, чуттєвість та естетизованість котрого змальовано у четвертій та п'ятій мініатюрах. Парадокс шостої п'єси у тому, що її саркастичний наратив існує у взаємодії з початковою темою-тезою, де в контурах простежуються її модифіковані інтонаційні зерна. Сьомий, останній, комунікативний контент утверджує домінування об'єктивного світу звulьгаризованих ідей, проте суб'єктивний світ залишається переможеним і не пізнаним, конфлікт —

невирішеним, комунікація, по-суті, — незавершеною. Можливо, ця незавершеність інформативного поля і спонукала митця до частого повернення в образно-значеннєвий контент циклу з метою здолання й вирішення суперечностей на фінальному етапі життєтворчості. І, зрештою, віддзеркаленість об'єктивного світу у полі внутрішніх переживань героя є глибинним проявом авторського індивідуалізму, реалізованого у спосіб комунікативного перепрочитання через творчість сегментів-символів буття.

СОЦІОКОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ВИРАЖАЛЬНОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Дослідження кодів творчості митця невіддільне від аналітики його світоглядних проявів. При цьому особистий світоглядний код відрізняється від індивідуального стилю, котрий репрезентує своєрідність музичного мовлення того чи іншого творця, її стильову спрямованість тощо. Проте особистий світоглядний код — це контент усієї системи знаків (концепти, категорії, універсалії), котра визначає гуманітарний облік особистості, продукує у творчості сукупність індивідуальних повідомлень у комунікації із соціокультурним простором. Світоглядні особистісні коди сприймаються дослідником як певний рефлексивний особистісний патерн у контенті загальноісторичних трансформацій тієї або іншої соціальності. Онтологічні характеристики цих кодів, їх смислова спрямованість інтерпретуються в режимі соціального часу як комунікативна дискурсивна практика, що аплікує їх на мистецький ґрунт. Саме через призму часу увиразнюється властивий для Лятошинського екзистенціальний патерн, базований на комунікаційних демаршах індивідуального світу автора по відношенню до ідеологічних та кон'юнктурних засад.

У контексті формування виражальної системи Лятошинського естетичні, ментальні, культуротворчі та мистецькі характе-

ристики соціокультурного поля багато в чому формують простір музичного твору, котрий є «своєрідною розімкненою завершеністю, динамічною цілісністю, що знімає суперечності між матеріальністю нотного тексту і духовним простором смислу твору» [377, с. 57]. Розглядаючи під таким кутом зору феномен Лятошинського пізнього фінального періоду життєтворчості, простежуємо його глибинну закоріненість у різноплщинних феноменах становлення національної культури. З одного боку, спостерігаємо продовження нової традиції, закладеної у 1920-х роках століття, далі тут акумулювалися не тільки модерністські прояви першої третини сторіччя, а й відголоски 1930-х, воєнних і повоєнних років з їх державницьким терором у суспільній та культурній сферах відносно вільних 1950–1960-х рр. До того ж сама унікальність цих проявів авторського висловлення надала значної динаміки розбудові мистецьких процесів більш як на тридцять наступних років. Його творчість 1960-х спровокувала появу інноваційного дискурсу в українській музичній культурі — явище музичного шістдесятництва. Останнє характеризується «особливим ідейним конгломератом, де застаріле і формальне співіснує із екстраординарним, новаторським; де стають можливими оновлення, блиск глибоких ідей у здавалося б найконсервативніших явищах культури <...> його передбачувальна функція надала йому характеру межового явища — феномена, який розділяє і з'єднує попереднє з майбутнім, модернізм із постмодернізмом» [81, с. 202].

Важливим у контексті заломлень соціокультурного поля (культурний простір — художній світ митця), його впливів на трансформації авторського висловлення є розуміння художнього світу Б. Лятошинського через характерні психологічні особливості його внутрішнього «Я». Психосоціальний дискурс формують уявлення про базовану на екзистенційному сприйнятті світу інтровертивну специфіку його творчого мислення. Цю особливість простежуємо як на прикладі біографічних джерел суб'єктивного (спогади, мемуари) і об'єктивного (листи та ін. джерельні документи) штибу, так і через певний психологічно загострений «темпоритм» образно-зна-

ченневих параметрів творчості митця, зумовленої потребою майстра у філософській сповіді, глибинному відчутті своєї сутності і ролі в дискурсі часу. У свою чергу це породжує особливу концентрацію часопростору твору, де, з одного боку, відчувається загострений психологізм драматургічних трансформацій, а з іншого, інтелектуальний формат авторського задуму, його логічна багатозаровність викладу вимагають урізноманітнених підходів до декодування.

Світоглядна парадигма митця безпосередньо перегукується з поняттям художнього світу. Формуючись у підлітковому та мінімально видозмінюючись у подальших життєтворчих відтинках, художній світ є відносно сталою духовною організацією. На відміну від нього, компоненти авторського висловлення завдяки комунікативності простору, у якому вони функціонують, відкриті до видозмін. Стартуючи від романтичних образних сфер із загостреним сприйняттям навколишньої дійсності, Б. Лятошинський у своєму подальшому становленні приходив у симфонічній творчості до філософськи-узагальненого погляду на світ у творах воєнних років, зрілого і пізнього періодів. Ця централізація жанру симфонії та симфонічність мислення навіть у творах камерних жанрів як домінанта композиторських пошуків є проявом експресіоністської картини світу. Окреслившись ще в новаціях 1920-х, проте у драматичних концепціях симфонічного штибу експресіоністські тенденції у їх гострокритичному бергівському інваріанті зреалізувалися у симфонічних полотнах зрілого та пізнього періодів як потужний світоглядний рух до пошуків себе — від «Відоображень» і Сонати для скрипки та фортепіано (1926) до «Золотого обруча», II–IV симфоній, III струнного квартету.

Із листів дізнаємося про багатобічні життєві інтереси, активну художню асиміляцію засобами музичної виражальності найрізноманітніших художніх вражень, що постійно модифікували систему авторської виражальності, змінюючи усталені та формуючи нові її компоненти через ідейно-художнє переосмислення буттєвих модусів. У цьому комунікаційному процесі криється принцип новаторства та пошуку Лятошинського як пізнання нового, незві-

даного, механізм якого було сформовано і запущено ще в експериментах юнацького періоду творчості [77]. Так, у 1910-х роках простежуються посилені увага до Скрябіна, у 1920–1930-х — до нововіденців, прямі радіотрансляції концертів яких з Відня та Берліна слухав та аналізував композитор. Закономірним були також прояви асиміляції з сучасними європейськими процесами композиторської творчості пізнього періоду життєтворчості митця, зумовлені польським дискурсом, зокрема відвідини «Варшавської осені», на той час чи не найнебезпечнішого фестивалю для радянського закріпленого музичного академізму.

Комунікаційний простір екзистенційного коду Лятошинського формувалася у часі, ознаменованому більшовиками як нова ера. Побудована на терорі і насильстві, вона відобразилася у творчості митця «нагромадженнями» відчуженої образності, часто з трагічним фіналом, яка конче вимагала нових і трансформувала усталені форми висловлення. Особливо глибоко закарбувалися у генетичній пам'яті киян трагічні перипетії, пов'язані із взяттям Києва більшовицькою армією Муравйова, котрий у 1918 році потопив місто в крові. Можна з упевненістю стверджувати, що жахливі події, пережиті молодим Лятошинським у Києві, надзвичайно вплинули на світогляд митця, відповідно зумовивши трагічну атмосферу в музиці його камерно-вокальних творів 1920-х, де скреготом експресивних образів відлунюють символи цих жорстоких днів. Тут композитор щедро використав поезію, яка суперечила загальним канонам жанру радянського романсу. Серед її авторів були Ігор Северянін, К. Бальмонт, П. Б. Шеллі, ворог революції І. Бунін, фантазмагоричний М. Метерлінк та інші «занепадницькі» імена епохи великого терору. Образи їх поетичної творчості глибоко трагічні, пов'язані з настроями смутку, смерті, відчуження тощо.

З іншого боку, індивідуалізм авторської виражальності Лятошинського упродовж десятиліть перебував під пильним оком влади, її контролюючо-караючих органів і системно піддавався опрощенню і зневажливій критиці. Найбільш тривожними для митця були роки перед Другою світовою. У країні шукали ворогів (тут вар-

то згадати квоти НКВД по Україні від 1937 року¹), звинувачення у космополітизмі на Пленумі 1940 року² могли б мати надто трагічні наслідки щодо творчого, ба, навіть фізичного існування митця. Та за дивним збігом речей і, можливо, завдяки втручання його вчителя³ Р. Глієра та завдячуючи підтримці І. Белзи, учня, а згодом друга, ситуація не набрала таких страшних обертів. Відтоді «вранішньотворча» тема життя і смерті, особистого начала й історії — героя, надломленого під тиском об'єктивного світу, на пізньому етапі життєтворчості трансформувалася у філософсько-музичні розмірковування навколо спільності коренів слов'янства, іншими словами фабульності його глибинних спільних коренів.

Ці переживання простежуємо на сторінках його епістолярію. Особливо трагічно сприймає митець штучно сформовану ситуацію неприйняття його творчого доробку, особливо Другої і Третьої симфоній. Про перипетії, пов'язані з виконанням Другої симфонії, дізнаємося з листа до Р. Глієра 19–20 березня 1937 року

¹ Як приклад один із найжорстокіших документів — рішення Політбюро ЦК ВКП(б) від 31 липня 1937 р. «Оперативний наказ НКВС СРСР № 00447. Про операцію з репресування колишніх кулаків як карних злочинців та ін. антирадянських елементів» [URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/1006219> (дата звернення: 09.07.2020)]. У його ухвальній частині мова йде, окрім «репресій стосовно колишніх кулаків, карних злочинців», також «про антирадянські елементи»: «Перед органами державної безпеки стоїть завдання — найнещаднішим способом розгромити усю цю банду антирадянських елементів, захистити трудящий радянський народ від їх контрреволюційних підступних дій і врешті-решт раз і назавжди покінчити з їх підлою підривною роботою проти основ радянської держави».

² Пленум оргкомітету Спілки композиторів СРСР відбувся у Києві упродовж 28 березня — 5 квітня 1940 року. Виїзна акція центральних органів стала чи не першою серед ідеологічних проявів стосовно творчості сучасних митців. Форма попереднього перегляду партитур українських композиторів у центрах — Москві та Ленінграді, далі — їх розгляд на пленарних засіданнях самого пленуму засвідчили значні зміни у культурно-ідеологічній політиці Центру щодо регіональних осередків.

³ З приватної розмови з І. Царевич дізнаємося, що зелене світло у подорожах за межі соціалістичного табору Борис Миколайович отримував завдяки зусиллям І. Белзи. У передвоєнний час щемливі питання вдавалося вирішувати Р. Глієрові, який дуже цінував свого учня і сприяв його творчій кар'єрі.

[317, с. 273–277]. Серед усього іншого знаходимо й відомості про те, що сама ситуація була інспірована в Києві: «Проте, як виявилося, ще після першого, порівняно мирного, обговорення один з керівників [Українського. — І. С.] Радіокомітету сказав диригентові О. Брону, котрий був у той час випадково в Києві і на цьому обговоренні також був присутнім, що вони вважають, що цю симфонію виконувати не можна <...> О. М. Брон розказав мені лише кілька днів тому вже у Москві, що іще до репетицій симфонії у Москві Радіокомітет отримав з Київського радіокомітету листа, де було зазначено, що Київський радіокомітет не радить Москві транслювати цю симфонію, що вона засуджена українською музичною громадськістю і з якихось причин знаходилася під заступництвом троцькіста Карпова <...> виявляється, “рецензент” Житомирський змішує мою симфонію з брудом, є одним з головних редакторів у ВРК і одним з перших бачив цей лист. Тепер врахуйте ще те, що цей Житомирський — харків’янин, член АПМУ, великий приятель моїх найзліших ворогів <...> Абсолютно зрозуміло, що було важко підшукати кращого критика для мене. Його всі в Києві знають як колишнього харківського “Даню Житомирського”» [317, с. 275].

Негативні рефлексії контролюючих органів практично аж до смерті Й. Сталіна супроводжували цей твір. Він пережив передвоєнний космополітизм та повоєнний формалізм. Появі останнього ніяк не завадила написана автором друга, «оптимістичніша», редакція. У травні 1948 р. у постанові ЦК ВКП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні», відповідно до рішення ЦК ВКП(б) «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі», часопис «Радянське мистецтво» написав про Б. Лятошинського так: «Антинародний формалістичний напрям в українському музичному мистецтві проявився передусім у творах композитора Б. Лятошинського» («Радянське мистецтво», 26.05.1948 р.) [368].

Кожен новий виток неприязні винищував творчі можливості митця. Перебуваючи у штучній внутрішній еміграції, спричиненої владним волюнтаризмом, Лятошинський саме через модуси негативного спрямування не самознищився і знаходив сили для нових

творів. У той складний життєвий відтинок митець, емоційно та духовно виснажений, перебував «на межі». Загалом він рідко скаржився вчителів на негаразди, проте листи 1948-го наснажені відвертою сповіддю і втратою віри у майбутнє. На тогорічну весну припав апогей з формалістичних утисків. 2-го травня Лятошинський пише до Глієра: «Відчуваю себе так само дуже погано, бо в результаті усього цього я нині повністю зник з усіх концертних та радіопрограм. Словом, поки що я як композитор помер, а коли воскресну — не знаю» [317, с. 358]. Ситуація не покращилася й восени. Лятошинський існує на межі бідності. З усіх джерел заробітку лишилася за щасливим збігом обставин лише консерваторія. Він пише: «Між іншим, думав, що вилечу з консерваторії, що було б уже зовсім катастрофічно. Прийшла з ГУУЗу телеграма від Гусєва (знаю, що його вже там немає), що не повинен вести клас композиції. У зв'язку з цим було влаштовано обстеження мого класу цілою комісією, яка постановила, що серед моїх учнів усе в цілковитому порядку: здорові традиції і таке ін. Сподіваюся, що хоч в консерваторії у мене тепер буде все спокійно» [317, с. 358].

Відповідно до українського інваріанта рішення ЦК ВКП(б) «Про оперу “Велика дружба”...», де Лятошинський фігурує як головний його ідеолог, що має своїх послідовників Гліба Таранова, Михайла Тица, Матвія Гозенпуда, йому важко було збагнути професійне невігластво тих, хто спричинив ці соціокультурні та політичні утиски. Важко ще й у тому сенсі, що упродовж 1940-х Лятошинський активно спрямовує свої творчі експерименти у річище української тематики: «За останні десять років моя музичний мова стала куди більш прозорою, ніж раніше, не кажучи вже про те, що майже всі мої останні твори тією чи іншою мірою пов'язані з народною піснею України» [317, с. 361].

Важкою та гнітючою була атмосфера у самій Спілці композиторів України, спричинена тим, що дехто з її членів, поряд із професійним ремеслом, шліфував свою майстерність у комунікаціях з державними контролюючими органами та службою безпеки. Про цей прояв ублюдочної етики, що відкрито простежується у позиції деяких членів Спілки, пише Лятошинський у листі до Глієра:

«Постаралися деякі молодці зі Спілки композиторів і для того, щоб проявити “пильність”, помилково інформували високі наші інстанції про стан речей. Їх би за цю брехню треба було б покарати, проте поки що вони, навпаки, за свою “пильність” перебувають при владі. У результаті всього цього мене зараз узагалі не виконують, не надходить ніяких замовлень. У консерваторії в мене забрали кафедру композиції <...> До того ж вилучений з деяких комісій (Комітета мистецтв, видавництва та ін.) [317, с. 361].

Загалом ця постанова стала черговою прорахованою практикою тоталітарної ідеології у комунікаціях з мистецтвом. Мета теж чітко артикульована — цілковите підпорядкування музичного мистецтва щодо вільного у своїх образно-значеннєвих площинах вираження партійним директивам. Ідеологи усвідомлювали, що неартикульована творчість продукує вільнодумство, яке з часом узагалі важко буде хоч якось регламентувати партійними заборонами. Крім того, ці формалістичні утиски склали ідеологічну основу боротьби з музичним націоналізмом, яка свого апогею досягла двома десятиліттями пізніше, та започаткували практики, спрямовані на зросійщення української культури.

Із джерел дізнаємося також про його передчуття відносно долі Третьої симфонії. Про це він пише Р. Глієрові, резюмуючи, що «вже з рік збираюся писати Симфонію № 3, проте все не складається. Лаяти будуть і її звичайно, і знову за складність» [317, с. 302]. Саме для внутрішньої еміграції «своєрідний спосіб супротиву слугує локалізації творчих і мистецьких пошуків у приватному просторі <...> перетворюється на важливу складову ідеології неофіційної художньої спільноти» [354, с. 12]. Можливо, тому ця позиція Б. Лятошинського уможливила появу у пізній період творчості цілої плеяди композиторів-шістдесятників з відкритою потенцією до всього нового, до пошуку й експерименту. За передбачуваним сценарієм прем'єра Третьої симфонії була вкрай різко й недоброзичливо зустрінута колегами по перу. Композитор майже три роки не виносив цей твір на публіку, проте після кількох прем'єр і здійснення двох записів цього монументального твору він у розпачі напише

учителеві: «Заявив у письмовій формі президії пленуму, що почав обмірковувати всю почуту мною критику і збираюся ще працювати над цим твором». Але попри цю заяву <...> почалося справжнє побиття і розправа <...> позбавлений можливості хоч слово сказати на свій захист <...> У мене таке відчуття, що ніби по цій бідолашній партитурі “добрі люди” пройшлися у брудних калосах і заплювали її. Дуже гіркий осад від усього цього. Це називається «критика товаришів» [317, с. 416].

На критичних матеріалах про прем'єру Третьої симфонії під орудою Натана Рахліна, що відбулася в Колонному залі Київської державної філармонії 25 жовтня 1951 року в рамках VI пленуму правління СРКУ, опукло простежуються комунікаційні механізми, соціальні ролі та місії радянської мистецької критики. Передовсім використання її партійними органами як інструмента впливу, своєрідної форми залякування, цькування та попереджувальних мір по відношенню до митців, котрі надто сміливі у своїх творчих поглядах, а загалом для ретрансляції ідеологічних, мало суголосних з канонами мистецтва настанов радянської ідеології. Критичні публікації можна розподілити за кількома умовними наративами, де маркером є своєрідний акціонізм критика, який, нажаль, розглядає не сам твір як результат творчого імпульсу з його соціокультурним тлом, а примарний концепт радянської творчості і штучно утворений дисонансний простір, зумовлений появою новаційного за своєю суттю твору.

Щодо висвітлення Третьої симфонії Лятошинського у пресі 1950-х рр., зауважимо, що публікації в основному групуються за такими маркерами: в переважній більшості негативні — до 1953-го, а від року смерті Сталіна та споводовані цією подією змінами в гуманітарному дискурсі країни — у цілому вітальні і позитивні. Особливо це стосується статей українських критиків, котрі після виконання симфонії у Великому залі Ленінградської філармонії під орудою Євгенія Мравінського у 1955-му, а за два роки у Великому залі Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського в інтерпретації К. Симеонова загалом стали надзвичайно лояльними до усього творчого доробку Лятошинського. Показовим марке-

ром стала друга київська прем'єра Симфонії у 1958-му в «Авторському концерті» у Київській державній філармонії, якою диригував сам Борис Лятошинський. Твір був сприйнятий мистецькою спільнотою надзвичайно тепло й виключно позитивно. Цей феномен мистецької тогочасної критичної діяльності О. Зінькевич означає через її соціально-рольові місії, де «критика виконувала роль або ланцюгового пса, що стереже недоторканні цінності соцреалізму, або офіційного одописця» [111, с. 446].

Повернімося до публікацій по прем'єрі Третьої симфонії 1951–1952 рр. Статті у центральній пресі грішать канонічністю у способі подачі події. У них Симфонія Лятошинського — такий собі знеособлений приклад формалізму, де ім'я автора подається поряд з іменами кількох інших митців, котрі створили композиції у такому ж дисонансному до партійних настанов напрямі. На першій шпальті всесоюзного рупора газети «Известия» від 10 лютого 1952 року у статті «За подальші успіхи радянської музики» читаємо: «У музиці ще живуть залишки формалізму. Про це свідчить поява порочної, натуралістичної Симфонії № 3 Б. Лятошинського, формалістичного Струнного квартету Г. Попова <...> Композитор О. Чугаєв у своєму творі використав народну пісню для формалістичних вправ і штукарських видумок» [102]. Майже те саме переповідає «Литературная газета» від 9 лютого 1952 року у статті «За змістову, прекрасну музику»: «Більшовицька партія допомогла радянським композиторам подолати у своїй творчості чужі впливи. Однак вирішальна перемога реалістичного напрямку аж ніяк не знімає боротьби з рецидивами різних проявів формалізму в музиці. На недавньому пленумі Спілки радянських композиторів піддавалися різкій критиці Другий струнний квартет Г. Попова і Третя симфонія Б. Лятошинського за формалістичні тенденції, які простежуються у цих творах. На жаль, можна почути музику, що в якихось своїх частинах жваво нагадує формалістичні кривляння і викрутаси...» [104]. Такий самий описовий штамп знаходимо і в газеті «Советское искусство» від 9 лютого 1952 року: «Радянське мистецтво впевнено крокує шляхом соціалістичного реалізму. Проте це не оз-

начає, що формалізм повністю винищено. Про це конкретно свідчать такі рецидиви формалізму, як продемонстровані громадськості усього лише кілька місяців тому Третя симфонія Б. Лятошинського, Струнний квартет Г. Попова. Запекла боротьба з проявами формалізму продовжує лишатися невід'ємним завданням радянського мистецтва» [103].

Іншу групу критичних нарисів склали публікації київських видань. Вони сповнені агресії, часто безапеляційні, у них відчувається брак критичного мислення та певною мірою професійного підходу до висвітлення подій. Зрештою вони спрямовані на виконання соціально-політичного замовлення, яке коротко можна інтерпретувати як наснаження середовища табу і стереотипними уявленнями, спрямованими на обмеження вільної творчості, базованими на розширенні виражальності композиторського ремесла.

Агресивний та зверхньо-повчальний тон задає стаття Т. Хренникова, на той час Генерального секретаря спілки композиторів СРСР, лауреата Сталінської премії, в газеті «Вечірній Київ» від 31 жовтня 1951 року. Московський дописувач у київському виданні, задаючи тон майбутнім дискусіям, пише: «Відмічаючи значні успіхи у симфонічній творчості українських радянських композиторів, слід сказати і <...> про серйозний провал у творчості Б. Лятошинського, який виявився у його Третій симфонії. Твори цього композитора, написані за останні роки (поема «Возз'єднання», хори на слова О. Пушкіна і Т. Шевченка і ін.), свідчать про те, що Б. Лятошинський почав було позбуватися тих істотних хиб і помилок, за які його свого часу різко критикували. Проте Третя симфонія Б. Лятошинського, за задумом автора, присвячена боротьбі радянського народу за мир, вразила нас своїм прямим викликом радянській музичній естетиці. Слухаючи цю формалістичну симфонію, дивуєшся політичній близорукості композитора, цілковитій його відірваності від уяви народу про ідеї миру, про боротьбу за мир» [426]. Вочевидь, ця нелояльність з вуст московського керівництва спровокувала появу низки агресивних публічних «нападів» в бік Лятошинського на шпальтах інших українських ЗМІ.

Найпоказовішою у цьому контексті стала стаття Анатолія Свечникова «Порочне розв'язання важливої теми. З приводу Третьої симфонії Б. Лятошинського» в газеті «Радянське мистецтво» від 21 листопада 1951 року. Композитор, учень А. Ревуцького немов намагається виправдати свою місію, окреслену в газеті «Ізвестия», що полягає у «серйозних недоліках нашої музичної критики, яка ще сильно відстає від насущних завдань розвитку радянської музичної культури. Музичні критики мало допомагають композиторам, слабо впливають на їхню творчість, не піддають відкритому і сміливому розгляду помилки і недоліки музичних творів. Необхідно підвищити принциповість і професійну вимогливість музичної критики» [102].

Сама стаття наснажена штампами тогочасної радянської пропаганди на кшталт: «Ідейний напрям і музичний зміст цієї симфонії цілком суперечать темі боротьби за мир. Б. Лятошинський не тільки не впорався зі своїм творчим завданням, а й навіть не став на правильний шлях до його розв'язання, не знайшов вірного напрямку для створення музичного полотна на таку життєво важливу, відповідальну тему <...> Враження музичної потворності справляють перші ж такти симфонії. Композитор, поставивши за мету надати музичному образу війни якомога більше відразливих, огидних рис, пішов шляхом експресіоністичних, антиреалістичних засобів відображення теми війни, що являють собою не стільки протест проти імперіалістичної агресії, скільки пацифістське жахання, песимізм, відчай, надрив <...> Коли слухаєш цю музику, у думці виникає не сильне і благородне обличчя непохитного борця за мир в усьому світі, а якийсь вимучений, аскетичний і кволий мрійник, бліда тінь містичних фантомів Беліна» [397]. і т. ін. Інтонаційну природу симфонії А. Свечников окреслює претензійно: «Деінде з'являються інтонаційні звороти, пов'язані з народнопісенним музичним матеріалом. Але ж засоби гармонізації та інструментовки цього матеріалу чужі природі народної творчості і так суперечать характерним особливостям музичного фольклору, що сприймаються лише як модерністська імітація народної пісні <...>

Ідейна неповноцінність неминуче веде й до художньої неповноцінності твору: музична мова Третьої симфонії Б. Лятошинського є рецидивом формалізму в його найяскравішому вигляді» [397].

Зауважимо, що основний принцип тодішньої критичної діяльності, базований на перегуках з директивними партійними документами, виступами вождя та його соратників, наснаженістю критичного тексту усталеними соціально-політичними штампами та уявленнями, був спрямований на формування віри у справедливість орієнтирів курсу партії у сфері культурної політики. Випадає з цього розуміння хіба що сама постать дописувача, колеги по ремеслу. Проте, як видається, саме через такі «монологи» автор, можливо, намагався «віддячити» партійним органам за довіру та отриману напередодні, у 1950-му, Сталінську премію.

У статті «Піднести на вищий рівень всю Ідеологічну роботу», надрукованій у газеті «Радянська Україна», «сповідалися» партійні організації творчих спілок, наукових та навчальних вишів. Як зазначає дописувач, «у виступах учасників зборів червоною ниткою проходила думка, висловлена великим вождем і вчителем радянського народу товаришем Сталіним на XVIII з'їзді ВКП(б): чим вищий політичний рівень і марксистсько-ленінська свідомість працівників будь-якої галузі державної і партійної роботи, тим вища і плодотворніша сама робота, тим ефективніші результати роботи, і, навпаки, — чим нижчий політичний рівень і марксистсько-ленінська свідомість працівників, тим імовірніші зриви і провали в роботі. На цю вказівку вождя послався професор, композитор тов. Козицький, виступ якого учасники зборів прослухали з великою увагою. Тов. Козицький підкреслив, що творчий зрив композитора Б. Лятошинського, який написав порочну, формалістичну Третю симфонію, є прямий результат низької ідейно-політичної підготовки композитора того, що він по-обивательському сприйняв критику його попередніх формалістичних помилок. Б. Лятошинський продовжував працювати у відриві від колективу композиторів. Партійна організація Спілки композиторів не вникала в його творчість. Не по-більшовицькому сприйняв тов. Лятошинський і справедливую критику його Третьої симфонії» [356].

Ю. Малишев у своїй статті «За нові успіхи української радянської культури», надрукованій у «Київській правді» 29 жовтня 1952 року, намагається спрямувати увагу на нівелювання конфлікту і «відбілювання» перед партійними органами репутації Б. Лятошинського. Проте він не може не згадувати дражливої теми Третьої симфонії: «До цього часу не увінчалось успіхами прагнення українських композиторів створити присвячені нашим дням симфонії, які б відповідали думкам і почуттям радянської людини — будівника комуністичного суспільства. Боязнь глибоких узагальнень, філософських концепцій, цих невід’ємних рис симфонії, свідчить про низький ідейно-теоретичний рівень окремих композиторів. Невипадково у симфонічному жанрі нещодавно мали місце рецидиви формалізму (симфонія В. Лятошинського)» [320].

Поява Четвертої симфонії стала кульмінацією в розвитку суб’єктивно-трагедійної налаштованості творчості Б. Лятошинського. Переплетення у її концепції лірико-психологічного та об’єктивно-епічного начал, щедре цитування раніше створених опусів як звернення до відчуженого часу через апробовану систему експериментального (за духом — експресіоністського) висловлення сприяли появі в художньому просторі «жанру психологічної симфонії-трагедії, вона йде у руслі кращих надбань сучасних симфоністів, які розкривають діалектику суб’єктивного й об’єктивного, виступають за кращі гуманістичні ідеали, за сильну, горду, вольову особистість із багатим духовним світом» [152, с. 63].

Однією з важливих характеристик художнього методу Лятошинського середнього й пізнього етапів творчості стало епічне начало, яке черпалося митцем із глибинних пластів українського епосу. Поєднавши у цьому способі висловлення раніше апробовані риси романтичного й експресіоністського начал, цей феномен для композитора став однією із знакових (його власних семантичних знаків) національно-стильових особливостей його творчості.

Багато хто зазначав, що цей твір мав до болю автобіографічний характер. Навіть у листі до Л. Чертвертакова композитор загадково зауважив: «Чесно кажучи, Четверта симфонія має автобі-

ографічні моменти, які я Вам якось уточню при зустрічі» [307, с. 49]. Доказом того, що умовна біографічність присутня у музичному тексті, є цитування циклу «Відображення» у його Четвертій симфонії, про яке композитор писав як про повернення в часі назад до своїх молодих творів, чим він надзвичайно втішений [307, с. 41]. Цей тематичний згусток зміг «на схилку літ зазвучати та реалізувати незбагненні, але вперті несвідомі бажання автора» [56, с. 94]. Присвячена Маргариті Царевич, вона озвучує давню сентенцію тонкого художника-інтроверта, сповненого виру почуттів. Ці потаємні знаки їх глибокої приязні яскраво прочитуються в листах композитора до своєї музи.

Зв'язки з романтичним стилем у творчості Лятошинського яскраво простежуються на багатьох рівнях, зокрема, при використанні принципів симфонічної драматургії та композиції, втілених (за класичними правилами) через лейтмотивний і монотематичний варіанти. Щодо цього компонент конфліктного типу драматургії — принцип романтичних антитез стає ознакою творчого методу митця, починаючи ще від ранніх творів, зокрема, Першої симфонії. У ній кристалізується авторська ідея тричастинного циклу з характерним співвідношенням драматургічних функцій частин: основна драматургічна вага припадає на першу частину, де відбувається «зав'язка» драми; місія другої частини — показ внутрішнього світу героя, часто інтровертивно спрямований вглиб його почуттів і думок (як у Сонаті для скрипки та фортепіано, 1926 чи Українському квінтеті, 1942); у фіналі з часто притаманним йому розробковим характером на новому рівні відбувається становлення конфліктних образів сонатного *allegro*, і лише на коду припадає розв'язання драматургічних колізій. Як бачимо, побудований на контрастних зіставленнях і динамізації полярних образних сфер художній задум (зокрема, його образно-значеннєвий наратив) реалізований на ґрунті класично-романтичної моделі у широкому сенсі — від романтичної лірики до тендітно-витончених обрисів дії, від майже медитації до патетико-драматичної її ескалації.

Епічність як знакова для Б. Лятошинського система висловлення, як зона поєднання романтичної та експресіоністичної систем авторського висловлення стає домінуючою саме у зрілому та на пізньому етапах його творчості і одним з важливих компонентів трансформації художнього світу митця, його естетичних відчуттів та художнього методу. Зрештою у слов'янській тематиці, до якої активно звертається композитор у пізніші роки, простежуємо поєднання «категорії національного й інонаціонального, що зливаються воєдино у багатьох творах пізнього, “слов'янського”, періоду в музичній спадщині Лятошинського, стаючи розвитком і завершенням епічної лінії у творчості композитора» [125, с. 20].

Зрозуміло, що національний компонент, сповна реалізований у кульмінаційній зоні творчості майстра, базується на глибокому переосмисленні ним попереднього досвіду і входженні у пласти прадавнього фольклору. Цей рух можна окреслити як певну висхідну траєкторію, на початках якої бачимо переважання стихійно-емпіричного, гіпертрофовано-емоційного компонентів у художньому задумі митця як відображення екзистенційних трансформацій власного «Я» (об'єктивні, суб'єктивні обставини, події, впливи) аж до епічного розуміння проблем і явищ та їх глибинно-буттєвого осмислення. Тут «сплав епічної масштабності з гострою й особливою автентичністю лірико-трагедійного типу висловлення дав змогу Лятошинському виробити оригінальний тип драматургії — епіко-драматичний із злиттям у ньому вічного й миттєвого <...> і часткового (своєрідна музична версія ідеї про єдність мікрота макрокосму, яка в той час щойно утверджувалась у науковому пізнанні світу). Такий спосіб музичного світопогляду, внесений до методологічних засад національної музичної мови <...> не вичерпав своїх можливостей і сьогодні» [141, с. 146].

Демонструючи найвищий рівень світоглядної еволюції, остання симфонія стала кульмінацією об'єктивно-епічної лінії його творчості. Саму ідею панслов'янства реалізовано в ній досить модифіковано на основі схрещування буттєвих суперечностей ран-

нього і зрілих етапів життєтворчості — від часу молодості «схильність <...> до хроматики та симфонічного мислення, а, з іншого боку, підкреслена діатонічність народних тем і відоме протиріччя між їх замкненістю та вимогами симфонічного розвитку. Можлива в даному випадку опозиція “діатоніка-хроматика” розв’язується композитором шляхом широкого використання політональності» [454, с. 16–17].

Окрім Симфонії № 5 та «Слов’янського концерту», звернення до панслов’янської тематики відбувалося у Лятошинського і через жанрові моделі камерної творчості. Загалом у цих творах, з одного боку, реалізація загального історико-культурного наративу, що актуалізує спільність історичної долі народів, єдність їх глибинних коренів, а з іншого, — застосування певних відшліфованих ладо-гармонічних, тональних, формотворчих, фактурних, ритмічних моделей з відповідним семантичним навантаженням свідчать про вирування у художньому світі майстра риторичних світоглядних думок, котрі постійно збурюють його творче єство, провокуючи до їх постійного повернення.

Ця ємність вислову (адже за кожною такою конструкцією автором закріплено певний смисл, креативний образ-стан) сприяє глибокому розумінню авторського задуму на новому витку життя і творчості. Музично-семантичні згустки 1920-х щедро проростають у 1940-х, а тематичні утворення «Жалобної прелюдії» використані у другій частині «Українського квінтету», інтонаційні комплекси Сонати для скрипки і фортепіано (1926) простежуються у Прелюдіях для фортепіано оп. 38 bis (1942–1943), тема «Відображень» звучить у вступі до Симфонії № 4. Окремі теми-символи пронизують усю творчість Лятошинського — це тема західноукраїнської колядки, покладена в основу лейтмотиву Дажбога в «Золотому обручі», вона ж побічна партія першої частини Симфонії № 3 та першої теми другої частини «Слов’янського концерту». Таких перегуків є вдосталь, і ця здатність художнього мислення митця до повернення сприймається як поклик буття.

Ці індивідуально сформовані, виражені в часі виражальні форми-знаки віддзеркалюють загальну особливість музичної мови Б. Лятошинського, яка тісно вплетена в семіотичну канву європейської модерної культури і базується «на трьох семіологічних полях: поле загальноєвропейської семантики; поле національно своєрідної семантики і панзнакове поле. Подібна структура зумовлена засадничим діалогізмом національної музичної мови» [141, с. 196].

Цей огляд соціокультурних умов творчості Лятошинського пов'язаний передовсім зі спробою поєднання духовно-естетичних і смислотворчих компонентів духовного буття митця з їх віддзеркаленнями в організації і втілення авторського задуму. Трактуючи епоху творчості Лятошинського як цілісний культурно-історичний організм, а його творчість як один з основних смислогенеруючих та структуроутворювальних модусів української музичної культури ХХ століття¹, зазначимо, що такий комунікативний погляд неначе налаштовує цілісність часопростору творчості, де роль Бориса Лятошинського окреслюється як роль активного агента культури, що безпосередньо формував основні новаційні контексти музичної творчості, життєстверджувальні з точки зору стратегій розвитку культурної історії ХХ століття [11, с. 28]. Художній світ Лятошинського об'єднав найсуперечливіші періоди — 1920-ті та 1960-ті роки, і саме вони як естетико-художні, філософсько-світоглядні, смислові, стильові та стилістичні перегуки в загальному наративі української модерності увібрали в себе найважливіші починання і досягнення, згенерували імпульси для подальшого розвитку та його напрям на багато років уперед.

¹ У цих модусах культури відображаються «а) те, що вони містять ієрархічно структуровану інформацію (знання у широкому сенсі); б) рефлексивність цих знань; в) описувана за допомогою поняття «значення» налаштованість знань до комунікації з іншими людьми (та із самим собою як іншим), необхідна, зокрема, для свідомої діяльності; г) описувана за допомогою категорії «смысл», у її психологічній інтерпретації, неабесторонність цих знань, тобто їхня пов'язаність із потребами індивіда — від вітальних (які є базовими) до вищих духовних» [11, с. 28].

Розуміння комунікативних механізмів соціокультурних і творчих просторів ідентифікації Бориса Лятошинського є діалогічним і спрямованим на розуміння механізмів комунікації соціокультурного поля поряд із культурно-історичним наративом і психосоціальним контекстом. Вони постають або збудують смислові компонентами авторського висловлення як механізми автокомунікації між автором і концептом його задуму. Ці мобільні дискурсивні підходи в розкодуванні полісмислових компонентів художнього витвору (ширше — художніх світів автора) уможливають розуміння музичної творчості як комунікативного стилю висловлення через поєднання своєрідних міфопоетичних характеристик музичної мови автора та соціокультурних детермінант, що визначали ролі Лятошинського як митця і просвітника.

Комунікативний стиль митця — специфічний дисонансний простір між ідеалоутворювальними світоглядними компонентами та об'єктивним простором, завдяки чому у полі автокомунікації герой творчого задуму митця постає внутрішньо заглибленим, відчуженим, героєм із завчасно прогнозованим трагічним фіналом тощо. Проте соціокультурна та психосоціальна ідентифікація Лятошинського відбувалася і через активне входження до інституціонального дискурсу (на зрілому та пізньому етапах творчості митець обіймав важливі державні посади, чим певною мірою регламентував стратегії становлення музичного мистецтва), причому домінування та відданість творчості як головному сенсу буття у життєвих пріоритетах формували безкомпромісність і принциповість цього соціокультурного комунікаційного діалогу.

Автокомунікаційний контекст світу творчості Бориса Лятошинського в інтерпретаційних декодуваннях дослідника передовсім вимальовується як безпосереднє відображення авторської ху-

дожності образу як першого емоційного/психоемоційного наративу, що завше передує розумінню раціональних конструкцій задуму. Долучаючи інтуїтивний вектор до розуміння й інтерпретації тексту як емоційного, покладеного на інтонаційне начало, образу, розкладаючи його на певні смислові одиниці (фабульні ідеї, їх гіпотетичні й умовно гіпотетичні прояви), інтерпретатор тим самим здійснює «переклад твору із застиглого об'єктивованого продукту в духовну активність, котра і була джерелом його створення» [331, с. 7–8]. Таке комунікативне розуміння, серед головних компонентів котрого є діалог-взаємодія перепрочитання компонентів задуму і детермінант його створення, характеризується нескінченною смисловою «рівністю» автора і інтерпретатора, де важливою є сенситивність до ціннісного світу ідей, втілених автором, своєрідна емпатія дослідника в його своєрідній тотожності з процесами автокомунікаційного простору задуму композитора.

Через такого роду конотації пізнаємо свободу творчості через ролі Бориса Лятошинського у становленні нової полістильової реальності українського модерного мистецтва як комунікативних процесів, спрямованих на постійне оновлення авторської виражальності в рамках загальноєвропейських трендів часу. Виражається вона через динамічну «втечу» від канонів салонної культури, далі відчуженість, спричинена цим рухом, та світоглядні злами, сприяли, з одного боку, потужному входженню композитора до експресіоністського та символістського дискурсу часу з характерною відкритістю до інноваційних форматів як виражальних компонентів мови, а, з іншого, — формуванню авторського інтровертивного за функціонуванням у часопросторі, відчуженого за художньо-емоційною наснаженістю образно-значеннєвого поля, в якому творив митець практично на усіх життєтворчих етапах. Цей автокомунікаційний контент автора і героя спорадично простежується ще наприкінці 1910-х, гіперактивно — у 1920-х, рафіновано — у 1930-х, далі з новою силою, епічно постає на зрілому та пізньому етапах, причому активний сплеск як перепрочитання світоглядних наративів 1920-х особливо відчутний у 1960-х як перепрочитання творчості 1920-х.

Специфіку автокомунікаційного поля задуму у Бориса Лятошинського реалізовано між аксіологічними (ціннісними) та семантичними (значеннєвими) просторами буття як екзистенцію творчості, і для дослідника цей герменевтичний шар актуалізує потенційний ланцюг сенсів, актуалізованих у просторі автора і героя, суб'єкта його творчого задуму та домінуючих культурних трендів радянської епохи і відповідно її культурних запитів, а сам художній задум «містить ув собі не стільки знання, скільки цінності, що концентруються навколо певного ідеалу» [331, с. 11], які діалогізують/полемізують з ним. Цей ціннісний аспект виважує усталені способи і механізми розуміння задуму, що спираються на рефлексію, мислення і уяву, а його прочитання більшою мірою відбувається через комунікативні діалоги автора, його героя як своєрідного поля творчості з інтерпретатором. Останній актуалізує ці значеннєві наративи в контексті своєї часової реальності, відчуженої по відношенню до часу появи доробку, де важливим лишається, як зазначалося, художньо-чуттєвий компонент сприйняття, детермінований інтуїтивно-емоційним проникненням реципієнта у сенси задуму, недосяжного для усталених раціональних способів окреслення палітри значень.

Уявлення про комунікативний стиль Лятошинського формуються завдяки герменевтичним колам розуміння задуму та його ролей у просторі культури. Такий погляд передовсім є проявом т. зв. комунікативного стилю національної культури, котрі Й. Гальтург означив як типологію інтелектуальних стилів макрокультурного рівня, які в широкому сенсі постають як культурно обумовлені комунікативні стилі, а сама інтелектуальна діяльність головним чином простежується через виражальність мовленнєвого дискурсу [468]. У полі мистецького бачення мовленнєвість постає як певний формат звукової картини творчості, її найбільш усталених та вживаних автором елементів, що формують її. Індивідуальні для картини світу Лятошинського компоненти авторського висловлення кристалізуються (модифікуються, трансформуються) у комунікативних діалогах соціокультурного простору як комунікація з по-

тенційним реципієнтом творчості та в автокомунікаційному просторі, постаючи як певний комунікативний стиль автора задуму через концепт автора і героя як його відображення.

Використані ним ті чи інші моделі висловлення показують розуміння комунікативного стилю як взаємосхрещення вербальних (знакових), невербальних (значеннєвих) та паравербальних (інтерпретаторських) компонентів. Концепт «Відображень» як розуміння сутнісного потенціалу твору і загалом сенсів творчості автора, з одного боку, постає через апелювання до комунікативного стилю як певного ментального коду модерної музичної творчості, через художність і процесуальність, своєрідну включеність у культурні контексти епохи авторського задуму. З іншого боку, комунікативність «Відображень» пов'язана з новаційністю процесів творення, базованих на контекстності та ціннісних орієнтаціях митця й самого модерного часу, завдяки окресленню ідейних домінант часопростору, в якому формувався і творив митець, параметрів психотипу та спіралеподібності (невипадкової зумовленості) появи тих чи інших світоглядних дискурсів, реалізованих у творчому процесі.

Важливі характеристики комунікативного стилю Лятошинського вимальовуються через паравербальність його музично-мовленнєвого наративу, яку виважує сам дослідник, зіставляючи історичні пласти пам'яті з мовленнєво-виражальним контекстом сьогодення. Чи не найяскравішим прикладом цього контекстуального діалогу є зіткнення реципієнта з пластами музично-історичної стильової пам'яті, кодованої у тексті-задумі композитора, які безпосередньо простежуємо у виконавських версіях твору. Тим часом реалізовані із врахуванням сучасних концепцій і доктрин, ширші від меж висловлення автора, саме вони реалізують комунікаційне поле задуму як своєрідний полідіалог між часом створення та часом сприйняття творчого задуму. У цьому криється ще одна особливість комунікаційності авторського задуму: часто те, що ми бачимо графічно, на рівні аудіальності самого виконавського процесу, а ширше художності, емоційності сприйняття, не є суголосним

по відношенню до значеннєвих характеристик задуму. І саме комунікативність сприйняття узгоджує цей умовний дисонанс. Звідси сам механізм сприйняття задуму спрямований на інтерпретацію полісміслових шарів самого музичного тексту за рахунок рефлексивної зумовленості техніки розуміння — співвіднесення художніх сенсів тексту з особовим, емоційним, інтелектуальним, естетичним досвідом інтерпретатора, котрий через рефлексію створює сенси, чим поглиблює авторські «сегменти» задуму.

Ця комунікація як гносеологічне коло базована на сприйнятті тексту, його прочитанні як безпосереднє відображення через переживання, що передує раціональному розумінню і в інтерпретаційній версії постає як індивідуальне прочитання образу відповідно до особистісного досвіду і стратегій реципієнта. Шляхом розкладання авторського тексту на сегменти за певними смисловими одиницями (ознаками) осягається його аудіальна духовна активність, яка і була джерелом його створення.

Комунікативний стиль Лятошинського характеризують психостильові компоненти висловлення як своєрідне безпосереднє осягнення емоційних, психологічно загострених станів автора і його героя (задуму). Базуючись на психологічному резонансі та відповідно життєвому досвіді реципієнта, вони своєрідно реконструюють у часопросторі суб'єктивні світи авторського універсуму. Підставу для такого розуміння складають ідеї трактування мистецької творчості як психологічно детермінованого процесу через вирішальні ролі несвідомих імпульсів у життєдіяльності, існування музичного задуму як певного смислового психічного простору через комунікативне зіставлення у цьому просторі сенсів і образів давніх архетипних або інфантильних проявів, стрес-факторів та стрес-ситуацій, пов'язаних зі становленням митця, котрі далі щедро наснажували відверто експресивно-невротичними відчуттями художньо-узагальнювальний принцип авторської уяви.

Комунікативний стиль Лятошинського формується на перехресті основних діалогів життєтворчості: уможлиблює розуміння діалогу майстра і його героя, майстра і соціокультурного середо-

вища через конфліктність, яка простежується через комунікативні зіставлення онтологічного штибу: з одного боку, Лятошинський у задумах неначе захоплюється могутніми інстинктами, актуалізуючи високі гуманістичні цінностей, котрі через людську обмеженість неможливо зреалізувати, тому й закономірно, що часто фінали оповіді трагічні, недомовлені і провокують на подальші розмірковування. З іншого боку, на комунікативність вислову впливають соціокультурні фактори поряд із домінуючими мистецькими уявленнями, що накладають свої табу на прояв цієї індивідуальної стихії.

Цей буттєвий дисонанс, припускає трактування символізму музичної мови і через символи несвідомого, якими особливо наповнена його камерна творчість. Поряд з цим такий дискурс включає і немовленнєві семіотичні процеси, акцентуючи увагу на інтеракційній природі творчості Лятошинського у його діалогах між соціальним і особовим (особистісним) контекстами як багатощаблевий діалог розумових, мовленнєвих і музично-виражальних практик митця, що беруть участь у формуванні уявлень про контексти задуму, котрий як складний феномен герменевтичного виміру містить потенційно нескінченний потік сенсів, що актуалізується в суб'єктивному просторі життєтворчості.

У цьому контексті комунікаційний стиль митця формує сам художній текст, що постає як простір перехресних діалогів митця з потаємними образами-символами буття, їх сенсами і ціннісними характеристиками, як певною мірою віддзеркалення його ідеального існування. Дослідник через умовно тематичну зумовленість тексту, його концептуальне навантаження, включеність у сенси авторського задуму з позиції автора, його світогляду і системи цінностей та інтерпретаційний контекстуальний аналіз, спрямований на окреслення потаємного змісту, що виходить за межі висловлення самого митця, отримує можливість відчувати духовну сутність задуму, реалізованого через здолаття полісміслового навантаження опредмечених і неопредмечених, експлікованих і неексплікованих сенсів.

IV

ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКІ КОЛАБОРАЦІЇ. КОМУНІКАТИВНІ ТА АВТОКОМУНІКАТИВНІ ПЕРЕХРЕСТЯ

**КОМУНІКАТИВНІ НАРАЦІЇ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ:
ВІД АКАДЕМІЗМУ ДО АВАНГАРДУ**

**БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ШАР.
ВІД ГЕНЕАЛОГІЇ ДО ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ**

**КОМУНІКАТИВНО-СТИЛЬОВІ ДІАЛОГИ ТВОРЧОСТІ
ПЕРЕДВОЄННОГО ЧАСУ**

**ПАНСЛАВІЗМ У ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЯХ
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ЗРІЛОГО ТА ПІЗНЬОГО ЕТАПІВ**

Розглядаючи загальний життєтворчий наратив Бориса Лятошинського під кутом зору комунікативних полів, спробуємо відштовхнутися від розуміння твору як певного феноменологічного об'єкту творення. У цьому контексті сам комунікативно-репрезентативний масштаб творчості композитора з притаманною йому інформаційно-значеннєвою наснаженістю постає певним комунікативним стилем творчості. Він реалізований через соціокультурні ролі з їх соціокомунікативними функціями аж до типологічних глибоко авторських автокомунікативних виявів у полі творчого задуму на ґрунті розуміння твору як визначальної одиниці музичної комунікації. З іншого боку, погляд на творчість Бориса Лятошинського через мультикомунікаційні перехрещення уможливорює окреслення самої ментальної сутності митця, його світоглядних нарацій, кодів творчості як генеральних ідей, котрі є наче відображенням сутності митця й реалізуються у творчих концепціях упродовж його життя, безпосередньо впливаючи на їх значеннєве навантаження.

У цьому окресленні семантико-прагматичних характеристик задуму ми дещо виходимо за межі умовних кордонів мовних знаків у бік «правил поведінки» особистості, котрим немов і не притаманна алгоритмічна природа коду. Проте увага до них з точки зору дослідницьких уявлень значно розширює саму площину проявів сенсовності творчості митця на підставі взаємодій дослідника з соціально-історичними та соціокультурними умовами комунікації за участю митця. Ця своєрідна дискурсивна онтологія, спрямована на виокремлення характеристик ментального коду творення Лятошин-

ського, простежується на прикладі еволюційно-стильової етапності творчих та соціокультурних трансформацій митця.

Загалом комунікативні поля творчості українського композитора передовсім верифікують дві генеральні лінії: з одного боку, це площина новаторства й оновлення знаково-виражальної системи Лятошинського, а з іншого, — вони уможливають простеження самої процесуальної потужності вияву визначальних мистецьких новацій часу у значеннєвих контекстах авторського задуму. Його генеральними лініями постають кілька важливих лакун, серед яких найактивнішим є сам симфонізм як ідейно-формотворчий простір авторського висловлення. Сама консолідація у ньому в різних комунікативних формах польського, українського та російського компонентів створили умови для виникнення авторської філософії панслов'янства, особистісної комунікативної стратегії, що як генеральний ментальний код творчості визначили еволюційно-стильові стратегії та їх реалізацію у життєтворчості митця.

КОМУНІКАТИВНІ НАРАЦІЇ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ ВІД АКАДЕМІЗМУ ДО АВАНГАРДУ

Рання творчість Бориса Лятошинського є надзвичайно важливою для розуміння подальших генеральних ліній його мистецької біографії. Відкритий у 2017 році невідомий пласт творчості митця 1910-х рр. — 31 твір різножанрового спрямування (двадцять з яких уперше було введено до музикознавчого річища) засвідчив значний творчий потенціал юного автора, де сама оригінальність композиторського висловлення дозволила виділити 1910-ті роки в окремий ранній період життєтворчості. Поряд з цим залучення джерельних документальних матеріалів 1910–1920-х рр. Меморіального кабінету-музею Лятошинського — білових та чорнових нотних рукописів, листування, щоденникових записів та ін. документів особового походження — суттєво збагатили уявлення про маловідомі та невідомі сторінки біографічного сценарію митця. У їх знаковому просторі було реконструйовано багатогранну модель особистості талановитого молодого композитора, яка ще до недавня залишалася маловисвітленою у музикознавчих студіях.

Поява у мистецтвознавчому полі пласта ранньої творчості Б. Лятошинського активізувала безпосередньо дві дослідницькі комунікації. Перша — і вона на поверхні — пов'язана із джерелознавчим опрацюванням та подальшим включенням до музикознавчого обігу віднайдених творів композитора, а друга — актуалізує вивчення самого процесу творення митця як онтологічної проблеми. І в цьому контексті показовим є осмислення комунікативно-

інформаційних процесів, де інформаційний підхід у вивченні явищ, «його зміст та об'єм змінні та залежать від досліджуваних комунікаційних факторів» [88, с. 247]. Звернення до комунікаційних особливостей ранньої творчості, її структурно-семантичних знаків зумовлює визначення як мінімум декількох площин, пов'язаних з по статтю Бориса Лятошинського, а саме:

- мовно-стильовий дискурс, етапна видозміна його доміантових складових завдяки комунікаційним взаємодіям митця з соціокультурним середовищем: навчання, вчителі, вплив на молодого митця тих чи інших стильових доміант часу тощо;

- знаково-символічний контент творчості, зумовлений комунікаційними процесами внутрішнього поля особистості як відображенням у синтагмі майстер — твір — герой світоглядних, загальнохудожніх та соціально-культурних характеристик дистанційованого часу;

- оновлення творчо-біографічного сценарію митця в контексті комунікаційних взаємодій; переосмислення завдяки віднайденому джерельному пласту документів функціональних впливів явищ і подій на соціокультурне існування митця, динаміку і темпоритм його творчості.

Таким чином, семантична складова комунікаційного дискурсу митця, його внутрішнього світу і соціокультурного простору виявляє «характерні особливості, ознаки і функції вираженого і його характерні взаємодії з речами, що обов'язково або як правило пов'язуються» [475, с. 251]. Комунікаційний підхід по відношенню до «ідеології творчості» митця відображає її трансформації у процесуальній тягlostі. У такому контексті твір стає комунікативним простором, а його знаково-семантична наснаженість відкриває практично необмежені можливості для вільного оперування ідеями й образами, що спрямовуються дослідником на окреслення глибинних сенсів, закодованих в авторському задумі.

ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОЇ КАРТИНИ ТВОРЧОСТІ

1910-ті роки у життєтворчості Б. Лятошинського дослідника Т. Гомон умовно розподіляє на доглієрівський (1910–1913), глієрівський (1913–1919) і постглієрівський (1919–1920) етапи. І в цьому є *ratio*, адже кожен новий щабель озвучує комунікаційну співвіднесеність творчих пошуків учня Лятошинського з постаттю його вчителя. Унаслідок цієї комунікативної дифузії простежуємо суттєву трансформацію у семантичних характеристиках художньо-стильового та виражального компонентів авторського висловлення Лятошинського. Загальні уявлення про модуси комунікації як про усний, мовленнєвий та письмовий сигнали комунікації у нашому контексті трансформуються у буттєву багатоплощинність (певне середовище), де здійснюється комунікація. До того ж кожен новий еволюційно-стильовий модус позначений домінуванням певних жанрових моделей, форм та символічним насиченням. У цьому символічному контексті Р. Глієр виступає певним мистецьким, культуротворчим символом київського життя 1910-х Києва, котрий формував його музичні смаки та уподобання.

Інший підхід до розкриття етапності процесів творчості можна пов'язати з процесом професіоналізації статусу Лятошинського як митця упродовж цього десятиліття. Згідно з цим комунікаційна зумовленість 1910-х у життєтворчості митця вкладається в аматорський (1910–1913), академічний (1913–1919) і професійний (1919–1920) етапи. У такому контексті закономірним є автодидактова зумовленість першого етапу. Комунікаційні перехрестя стильових пошуків митця розкриваються крізь «стильову гру» з салонно-романтичними формулами Ф. Шопена і О. Скрябіна. Наступний етап демонструє процес оволодіння класичними принципами композиції, пошуку індивідуальної стилістики, який ґрунтується на наслідуванні семантичних формул свого вчителя Р. Глієра та стилістики П. Чайковського і С. Рахманінова. Відповідно комунікативна спря-

мованість останнього характеризується відчуженням молодого композитора від канонів та відкритістю до інноваційних процесів тогочасної модерної творчості.

І саме тут важливу роль відіграли комунікаційні дифузії митця з соціокультурним середовищем, що вплинули на кристалізацію, з одного боку, стійких семантичних компонентів авторського висловлення, котрі згодом увійдуть у т. зв. авторський глосарій як характерні елементи виражальності Лятошинського, а, з іншого, — на формування інтровертивного світоглядного нарративу з яскраво вираженими екзистенційними характеристиками впливало середовище (родина, дружина Маргарита Царевич, вчителі). У листах Бориса Лятошинського до Маргарити Царевич 1914–1915 рр. на основі «букета» семантичних алюзій дописувача поетапно розкривається модель написання музичного твору, суголосна із шеллінгівським інтелектуальним спалахом. Композитор підкреслює її позасвідому, спонтанну і не контрольовану волею і розумом характеристику.

Структурно-семантичні поля віднайдених джерел 1910-х рр. окреслюють комунікаційні взаємодії як звернення до польського контенту — польської семантики через захоплення юного Лятошинського історичними хроніками Яна Длугоша. У зв'язку з цим з'явився підпис творів аматорського етапу псевдонімом «Борис Якса Лятошинський». Цей структурно-семантичний масив, пов'язаний з польським походженням митця, доповнений відкритими упродовж останнього часу джерельними матеріалами, характеризує комунікаційний дискурс польського компонента творчості композитора як одного з домінантних у його бутті. Віднайдені джерела свідчили про те, що митець був етнічним поляком, а польська тематика у його творах юнацьких років відчутно вплинула на вибір відповідних жанрових моделей аматорського етапу та образно-семантичну складову камерних та симфонічних творів пізнього періоду. Глибоко символічними у цьому контексті постануть роздуми українського композитора у листі до товариша та однодумця

Льва Четвертакова про родовід, де він конотує, що «влітку [1961-го. — *І. С.*] написав Сюїту з п'яти частин на основі польських народних пісень, чим вшанував ще раз свого діда, колишнього поляка (батька мого батька). Ось почну її оркеструвати, причому оркестровка буде зі усілякими хитрощами, так як хотілося б, щоб ці п'ять частин були чимось на зразок п'яти ювелірних виробів» [220, арк. 1].

На основі джерельних матеріалів ми проаналізували вплив подій 1917–1920 рр. на світогляд та образне поле творчості Бориса Лятошинського. Трагізм загальної ситуації існування у Києві, пов'язаний з більшовицькими навалами і численними смертями на вулицях міста, не міг не позначитися на образно-семантичному контексті творчості композитора. Своєрідно загостривши світовідчуття митця, усамітненого в атмосфері образності власних композицій, буттєві реалії парадоксально перетворили закоханого романтичного юнака на митця-інтроверта, який шукає творчого прихистку в самозаглибленні чи навіть медитації. Екзистенційна спрямованість світогляду Б. Лятошинського, прояви якої простежуються у його творчих пошуках вже у 1910-х роках, як-от, страх, тривога, печаль, песимізм тощо, зумовлена впливом естетики модернізму з притаманним їй глибоким відчуттям трагічності буття як умови людського існування, котре на образно-значеннєвому рівні творів буде реалізоване через семантику смерті. На прикладі відомих, маловідомих та віднайдених нами творів цього відтинка можна скласти також уявлення передусім про кристалізацію композиторського почерку та використання в ньому так званих модерних компонентів і семантичних формул, спрямованих на створення образів трагічних та відчужених, котрі домінуватимуть у наступному, модерному, періоді 1920-х.

СЕМІОТИЧНА КАРТИНА МУЗИЧНОЇ МОВИ РАНЬОГО ПЕРІОДУ

За визначенням Ю. Лотмана, культура — це сплетіння семіотичних систем як певних мов, «посталих історично, де система може вкладатися в єдину ієрархію — надмову, що також може існувати як симбіоз самостійних систем» [300, с. 397]. Семіосфера «музична культура» у своїх комунікаційних дифузіїх між символом і потенціалом його прочитання дослідником відображає особливості створення, сприйняття, відтворення музичних символів, їх комунікативних полів. У цьому контексті музична семантика є безпосереднім віддзеркаленням суті авторського задуму. Відображаючи його через інтерпретаційний процес розкодування знаків і символів та їх контекстуальних складових, ця своєрідна реконструкція ємності задуму твору включає комунікативну площину, у полі якої відбувається встановлення й коригування смислів, зв'язків між системою авторського висловлення, її виражальними компонентами та почасти асоціативними значеннями, кодованими в авторському музичному тексті.

Типологічна знакова площина спирається на іконічні типи символів, дія яких базується на фактичній ідеографічній схожості значення та означуваного, на індексальних знаках, котрі безпосередньо окреслюють контури об'єкта, та символічних знаках з притаманною їм умовністю сприйняття [355]. І саме останній тип символів є найхарактернішим для невербальної комунікації музичної мови. Їх значеннєво-символічна реальність у дискурсивних практиках провокує дослідника на виокремлення цілих полів нових значень у комунікаційному полі авторського задуму між твором та його інтерпретатором. Повертаючись до ранньої творчості Бориса Лятошинського, зауважимо, що у перших (переважно фортепіанних) пробах відчутні іконічні знаки Ф. Шопена, пов'язані з домінуючою тогочасною традицією салонного музикування. Проте у цих пробах уже простежуються експерименти з поліфонізацією фак-

тури, гармонічними побудовами, поліритмією, з тими компонентами, котрі згодом сформують знакове поле авторського висловлення митця.

Академічний етап 1910-х рр. характерний інтенсивним зверненням до камерно-вокального жанру. У цих сімнадцяти романсах, віднайдених Т. Гомон у 2017 році, так само вже спостерігається використання мелодекламації. Завдяки умовно запозиченим знакам виразності відчувається вплив романсової творчості П. Чайковського (форма, використання характерних гармоній, модуляції тощо). Поля індексованих семантичних знаків у наративі ранньої камерно-вокальної та фортепіанної творчості академічного етапу передовсім засновані на реальній зумовленості значень і означень. Актуалізована експресивність музичного висловлення спричинена детальною мелодизацією фактурних ліній, зверненням до остинатності, загостренням метроритмічного начала. У цих мініатюрах Б. Лятошинський часто ускладнює фактуру засобами імітаційної та контрастної поліфонії.

Формування модального мислення — семантичної особливості подальших творчих періодів — бере свій початок власне у творах цього етапу. Композитор активно застосовує у мелодичному русі II й IV низькі, IV високий ступені, півтонові мелодичні та гармонічні інтонаційні поєднання. Його мові притаманне поєднання кількох семантичних шарів, мелодизованість басового голосу, підголосковість фактурних рішень. При цьому комунікаційне поле художності базується на рухові від базисних класично-романтичних формул композиторської творчості у бік її новацій, продиктованих часом. Серед семантичних індексів гармонічної мови — хроматизація, часто аж до розщеплення акордів на окремі тони, дисонантність гармонічних структур з частим використанням у плагальному звороті символу ранньої творчості — ввідного квінтсекст-акорду подвійної домінанти з пониженою терцією, а також щедре застосування еліптичних гармонічних зіставлень та модуляцій у далекі тональності.

Семантична картина творчих пошуків більш пізнього Б. Лятошинського професійного етапу характеризується подальшим ускладненням музичної виражальності. Увага до горизонтального й лінійного розвитку свідчить про всезростаючу роль для композитора поліфонічного принципу розгортання музичної тканини в бік ускладнення її акордово-гармонічної мови. Семантичні індекси авторського висловлення як трансформації сфери поліфонічного та гармонічного його векторів знаходимо в рубіжній «Жалобній прелюдії». Це чи не перший твір у доробку майстра, де своєрідним тональним устоєм є великий мажорний септакорд, природа якого за канонами є надто нестійкою. Як своєрідний перехід до творчості 1920-х з її новачіями експериментами «Жалобна прелюдія» (1920) сконцентрувала у так би мовити сконденсованому, подекуди зародковому інваріанті основні семантичні індекси авторського висловлювання наступного десятиліття: використання 12-ступеневої тональності, свідомий відхід від тональної завершеності тощо.

СЕМАНТИЧНИЙ ЗРІЗ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Поля семантичних значень камерно-вокального доробку Б. Лятошинського 1910-х і далі — 1920-х рр. збагачуються завдяки зверненню композитора до поетичної творчості символістів. Ці комунікаційні процеси, детерміновані, з одного боку, масивом іконічних поетичних символів, а з іншого, — дзеркально модифікованим їх втіленням у музичній тканині через компоненти авторського висловлення, значно розширюють можливості декодування авторського задуму. Вибір суголосного із внутрішнім «Я» поетичного тексту передусім свідчить про світоглядну спорідненість молодих митців, котрі працювали в жорстоких умовах виживання, позначених соціально-політичними зривами розвитку європейської цивілізації ХХ століття. Семантика скорботної любові, суму, туги, що виразно простежується у романсах 1920-х, та пантеїстичні мотиви, любов-

на лірика і перші прояви екзистенційного смутку камерно-вокальних мініатюр 1910-х демонструють трансформації світоглядної парадигми митця від усталено романтичних до експресіоністських, базованих на інтровертивному заглибленні у власноруч створені світи як спробу втечі від негативізмів соціокультурного простору.

Для прикладу спробуємо окреслити процес трансформації семіотичного поля камерно-вокальної творчості Лятошинського упродовж 1910–1920-х рр. на прикладі важливих для автора образно-значеннєвих згустків.

Любовна лірика активно представлена в 1910-х у більшості романсів через умовні ситуативно-буттєві стани — страждання, тугу, розлуку, що унеможливають життя без коханої людини («На ниви жовті сходить тиша», «Сутеніло, спекотний день невимовно згасав», «О, якщо б ти змогла» на вірші О. Толстого, «Мені шкода, що тобою коханим не був» на вірші О. Апухтіна, «Це було давно» на вірші С. Сафонова). Ймовірно також, що до цієї групи належить втрачений романс на вірші А. Фета «Шепіт, боязке дихання». Проте цей тематичний простір у 1920-х активно трансформується в тему інтровертивності існування. Коло образів-станів охоплює позареальне, відчужене, нежиттєдайне як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Прикладом можуть бути Чотири романси тв. 9 на слова поетів-символістів, де символістська поезія звучить напружено, гостро, що співвідноситься з експресіоністським наративом нової творчості. Кохання представлене або як далекий відгомін прекрасного й досконалого часу, або через відверто трагічні реалії: «Приснився мені» на вірші Г. Гейне — сон-марево про трагічне кохання, «Хоч не звучать швидкоплинні пісні» на вірші П. Б. Шеллі — ідея минулості життя і кохання тощо.

Серед активних значеннєвих уподобань Лятошинського 1910-х рр., втілених передовсім у камерно-вокальній творчості, є тема «людина і природа». Семантичне поле цієї групи багато в чому перегукується з творами попереднього масиву, пов'язаного

з любовною лірикою. Загалом це романси-настрої з пантеїстичними мотивами («Осінь» на вірші О. Толстого, «Ти зірвала квітку» на вірші Д. Ратгауза, «Приснилося небо вечірнє» на вірші С. Надсона, «Чому такі бліді і сумні троянди» на вірші Г. Гейне у перекладі С. Надсона). Також у низці спостерігаємо одухотворення образів природи через їх «олюднення» («З води підіймаючи голівку» на вірші Г. Гейне у перекладі О. Толстого, «Краплини осінні» на вірші О. Курсинського, «Колискова пісня» на вірші М. Брандта тощо). Цей тематичний згусток у 1920-х вражає своєю трагічною багатолікістю, де сама природа є своєрідним екзистенційним патерном. Як приклад — вже згадуваний романс «Після бою» на вірші І. Буніна, де картина кончини немов обрамлюється натуралістичним описом суворої байдужої природи. Показовим у цьому контексті є романс «Смерть» на вірші І. Буніна, де на фоні смерті героя натуралістично змальовується нічне кладовище, овіяне відчуттям страху, тривоги, неспокою, переданих за допомогою урізноманітненої темброво-виражальної палітри

Центральним тематичним згустком обох життєтворчих відтінків є сфера самозаглиблення, усамітнення героя. Як прихована ознака екзистенційності світогляду, вона надзвичайно активно розвиватиметься у 1920-х, десятилітті модерних пошуків композитора. Її зародковий стан представляють романси «Знову, як раніше, самотній» на вірші Д. Ратгауза, «Тиха ніч в перли роси вбралася», «Минулого часу тіні туманні», «Знову на самоті» на вірші С. Надсона. Ця тематика у романсах 1920-х простежується через низку глибоко трагічних, нежиттєдайних та скорботних вокальних образів. У зв'язку з цим для Б. Лятошинського «однією з головних тем <...> стала метафізична тема самотності — як зворотній бік теми спілкування» [347, с. 61].

Схоже місце посідає й тема скорботи і трагічності буття. Цей семантичний згусток представлений у 1910-х лише в одному романсі «Зів'ялі троянди сумовито на піску лежать» на вірші М. Вальдау в перекладі О. Плещєєва, де вперше автор намагається

відобразити вкрай екзальтовану риторику буття як спробу досягнення трагедії людської смерті. З усього пласта романсів 1910-х рр. тільки у вокальній мініатюрі «Пісенька весни» на вірші Г. Гейне у перекладі О. Толстого звучить безпосередня радість буття. У 1920-х цей контент реалізовано через тему смерті як екзистенційний символ. Песимістичні мотиви переважають у бутті композитора, наслідком чого тема смерті, як-от, смерть закоханих, смерть героя, самогубство взагалі домінує серед образного обширу камерно-вокального жанру модерного періоду 1920-х років. Цей семантичний згусток постає як рефлексія на усвідомлення скінченності і трагічності людського буття. Розмаїття екзистенційних передчуттів, де екзистенційний модус смерті розподіляється як об'єктивна даність («Стародавня пісня» на вірші Г. Гейне, «Похоронна пісня» на вірші П. Б. Шеллі, «Після бою» на вірші І. Буніна тощо). Смерть як відчужена споглядальність простежується у вокальному циклі «Місячні тіні» з притаманними йому декадентськими настроями. Через образ смерті як своєрідну метафору екзистенційного сюжету композитор свідомо прагне розкрити екзальтованість внутрішнього світу героя: усе дійство є наче нереальним, а в самій смерті героя немає нічого фантастичного — вона постає як закономірний хід обставин зі своїм природним фіналом (Два романси на слова М. Метерлінка: «Із М. Метерлінка» та «Коли жених пішов»).

З огляду на ці конотації, варто відмітити, що невротизм буття, інтерпретований як своєрідна екзальтована реакція на навколишній світ, що багатобічно простежується у здійснених семантичних зрізах, зумовлений тонкою психічною організацією митця, проте підсвідомо сприяє постійному пошуку й оновленню форм і засобів мистецького самовираження. Невротизм як семантично буттєва ознака виявляється в тому, що автор існує у власному замкненому світі, змодельованому позасвідомою сферою. Ця екзистенційна настанова доповнює інтелектуальне сприйняття і допомагає вижити, не втративши набутої якості нової музичної мови, не самознищитися в канонах радянських культурницьких доктрин.

Охарактеризована комунікаційна складова творчості молодого Лятошинського 1910-х рр., первинної площини кристалізації її семантичних знаків у напрямі формування системи авторської виражальності і її значеннєвих фабул дає можливість зробити певні узагальнення. Передовсім увесь семантичний наратив творчості цього часового відтинка, обумовлений комунікаційно-інформативними взаємодіями позамузичних і музичних сенсів культурного простору, сприяє розширенню його гіпертекстового поля, а загалом реконструює погляди на життєтворчість Лятошинського як на детермінанту розвитку української музичної культури ХХ століття.

На додаток зауважимо, що комунікація та відповідно комунікаційно-інформаційний процес формують своєрідну матрицю дослідження музичного тексту як сукупність комунікативних стратегій, адаптованих межами взаємодій музичної культури та соціуму. Важливими у цьому процесі є врахування таких комунікаційних взаємодій, як часопростір творчості, фізичної і символічної площин прояву новацій, втілюваних митцем; соціокультурної комунікації митця і середовища; простору автора і простору інтерпретації дослідника; і, як наголошувалося, комунікативного простору семантичних знаків, сконцентрованих у них ідей, образів, уявлень, емоційних переживань, народжених художньою свідомістю автора і реконструйованих інтерпретатором його творчості. Використовуючи представлений категоріальний підхід в окресленні системи координат музичної творчості митця, ми тим самим збагачуємо усталені теоретичні складові аналізу музичного тексту новими ціннісно-смысловими полями значень, змодельованими контекстуальним комунікаційним прочитанням тексту і особистості творця в бажанні досягнути іманентності авторського задуму. Розуміння останнього базоване, з одного боку, на постійному оновленні об'єктивного поля — відкритті нових та, відповідно, перепрочитання вже відомих джерельних матеріалів та ін. відомостей про площини творчості Лятошинського, а з іншого, — на суб'єктивному, позначеному глибиною сприйняття, контекстуальному прочитанні семіотичних полів авторського задуму.

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ШАР ВІД ГЕНЕАЛОГІЇ ДО ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ

Якщо відштовхуватися від позицій музичної комунікації реалізованих у площині динамічної системи передачі, отримання і збереження самої музичної інформації, органічно властивих пластів досягнення музичної творчості як процесу створення, накопичення, поширення, споживання і системи оцінкових суджень, важливою у контексті композиторських пошуків Лятошинського є аналітика про відкриті й приховані канали інформації, що функціонують на різних рівнях і пов'язують композитора як із джерелами музичної та соціокультурної інформації разом з її передавачами та збирачами, так і безпосередньо з виконавським і критичним контентом творчості, а саме, з центром комунікації — твором композитора [455; 456]. Ці комунікаційні дифузії базуються на т. зв. зонах музично-інформаційного спілкування, котрі вирізняються «за системою зв'язків, положенням у цілісній системі, специфічних інформаційних потоків, що циркулюють у кожному з них <...> як структурний, мікроструктурний та метаструктурний рівні» [456, с. 100–103]. У центрі структурного осмислення каналів комунікації постає сам твір як процес передавання в соціокультурному просторі його конструктивних особливостей через синтагму створення — інтерпретації — сприйняття — художньо-критичне осмислення. Ці комунікативні практики відносно Лятошинського і польського контенту його творчості були представлені в різних інваріантах у попередньому розділі дослідження.

Розкриваючи повноту функціонування творчості українського митця, а поза тим його роль в українсько-польському мистецькому дискурсі повоєнного часу, ми тим самим приходимо до комунікативності нового мистецтва та його поширення на прикладі індивідуальних рис творчості Лятошинського упродовж XX століття. Тут стикаємося з ідеями, котрі репрезентують комунікативні процеси музичного мистецтва, вужче — композиторської творчості як своєрідної інформаційної циркуляції загалом відкритих музичних кодів-новацій, котрі, в силу суб'єктивних факторів виявляються доступними для дешифрування кожним учасником процесу новаційної композиторської творчості у різнонаціональних просторах Європи XX століття. Цей мікроструктурний, інформативний (інформаційний) компонент певною мірою створив для Лятошинського поля кодування й декодування нової художньої інформації поряд із традиційним дискурсом, що панував у національному просторі. Зрештою таке розуміння творчості митця реалізується на включенні творчого процесу автора в широку сферу різноманітних зв'язків з культурою суспільства в цілому, соціокультурними контекстами мистецтва та їх переосмисленням у комунікативній площині митцем: «Тут замикається кільце зворотного комунікативного ланцюга, що забезпечує як функціонування музичного процесу у соціумі, так і його ефективність. Циркулюючи на метаструктурному рівні, інформація набуває найбільш різноманітного характеру. Механізм її кодування/декодування відходить багато в чому на другий план, а основною стає передача інформації великими структурними одиницями — зразками, типологічними побудовами, традиціями, новаціями <...> що циркулюють іноді по прихованих, неявних каналах через структури суспільної свідомості й засвоєння досягнень культури» [437, с. 41–42]. У цьому контексті постать Лятошинського є фундаментальною — такою, що дає початковий імпульс усьому процесу входження й закріплення новітньої культури в національному просторі через специфічно закодовані ідеї твору з відповідними комунікаційними перспективами завдяки

притаманній їй множинності зворотних зв'язків, що діють на різних структурних рівнях творчої та соціокультурної діяльності. І з точки зору українсько-польських комунікаційних дифузій показовим є своєрідний музичний полілог кінця 1930–1940-х між Б. Лятошинським, з одного боку, і польськими композиторами Т. З. Кассерном, Ю. Коффлером та Т. Маєрським, з іншого. У той непростий часовий проміжок кардинально змінюються вектори співіснування українського та польського музичних дискурсів, зумовлені варварським перерозподілом Польщі за пактом Молотова–Ріббентропа. Насильницьке перекроювання європейських кордонів трагічно відбилосся на долях професійних польських музикантів Галичини, зокрема, Львова, змушених адаптуватися до нових соціально-політичних та культурних реалій Радянської України.

Розуміння цих передвоєнних соціокультурних процесів є важливим з точки зору осмислення загальної картини розвитку українського музичного мистецтва ХХ століття в аспекті міжкультурної взаємодії, а також історичних, жанрово-стильових та комунікаційних особливостей нового мистецтва. Зауважимо, що на кінець 1930-х Б. Лятошинський був одним із провідних радянських композиторів, головою Спілки композиторів Радянської України. Надзвичайно широка амплітуда його творчих пошуків базувалася на експериментальних як на той час композиторських техніках: у його доробку вже було дві симфонії, дві опери, великий пласт камерно-вокальних та інструментальних творів для різних складів.

Стартуючи від неоромантичних сфер, композитор вже у 1920-х роках демонструє новаційний композиторський метод, що споріднює його за духом творчості з модерністським музичним рухом Європи та Росії. Тож цілком закономірно, що польські композитори нещодавно приєднаної Західної України Т. З. Кассерн та Ю. Коффлер, а згодом і Т. Маєрський, які також працювали в авангардному руслі, не випадково шукали творчого прихистку у колі Б. Лятошинського.

ГЕНЕАЛОГІЧНИЙ КОМПОНЕНТ

Як уже йшлося, польський компонент є знаковим у творчій біографії Б. Лятошинського і простежується в різних площинах його життєдіяльності. Передусім це стосується польської складової генеалогічного древа композитора. Народився він у Житомирі, культурному й адміністративному центрі регіону, здавна населеному етнічними поляками. Першим учителем Б. Лятошинського був відомий житомирський педагог і композитор, також польського походження О. Ружицький. Під його керівництвом юний Лятошинський вивчав теорію музики і композиції та опановував гру на фортепіано. Відомо, що «музичні класи О. С. Ружицького відкрилися (при Житомирському артистичному товаристві) у 1900 році, їх програма була розрахована на п'ятирічне навчання і передбачала досить змістовну підготовку своїх вихованців» [444, с. 132]. Подекуди дослідники творчості Б. Лятошинського акцентують увагу на польському корінні родоводу Лятошинських. Зокрема, К. Шамаєва засвідчує, що про це говорив відомий російський музикознавець і композитор, учень, а згодом чи не найближчий друг і творчий послідовник Б. Лятошинського, поляк за походженням І. Белза¹. Зі спогадів І. Царевич дізнаємося, що в родині Миколи Лятошинського, батька композитора, відомого свого часу історика й педагога, у пошані була польська література. П'ятнадцятилітній хлопець «багато читав, особливо захоплювали його історикоромантичні твори Г. Сенкевича, Жеромського. З оповідей батька він добре знав про польські повстання. Із «Хронік» Яна Длугоша довідався від батька, що в битві при Грюнвальді брав участь польський рицар Якса з Лятошина» [432, с. 10].

Польська дослідниця Е. Гілевич пише про походження Б. Лятошинського: «Архівні документи свідчать, що Борис Миколайо-

¹ З інтерв'ю автора дослідження з К. І. Шамаєвою, квітень 2016 року.

вич Лятошинський був нащадком давнього шляхетського роду, а родовий герб Гриф, що в польській геральдиці має ще й іншу — першу — назву Якса пояснює, чому молодий композитор рукописи своїх ранніх творів підписував саме так: Якса Лятошинський» [72, с. 45]. Ці припущення дослідниця вибудовує на основі документів, які зберігаються в Державному архіві Житомирської області, зокрема, на матеріалах «Справи Волинського дворянського зібрання про дворянське походження осіб роду Лятошинських, що велася упродовж 10–21 вересня 1895 року»¹. Матеріали дали змогу простежити польський компонент чоловічої лінії роду Лятошинських: «від предка до нащадка: Ян, Григорій, Павло, брати Андрій та Афанасій. Від Андрія нар. Аґатон. Від Афанасія: Леон, Леонтій, Микола, Борис» [72, с. 45]. Отож, цілком закономірним є відверто польський контекст його перших спроб у лоні композиції — три мазурки, два вальси, Скерцо, які за стилістикою нагадують фортепіанну манеру Ф. Шопена. Проте вже у цих творах вгадується майбутній український модерніст. Композитор щедро поліфонізує фактуру, також використовує свої улюблені квінтолі, а зародки експресивності виявляються, як зазначає Т. Гомон, «в авторському невдоволенні одноголосним проведенням мелодії, яка часто октавно подвоюється» [78, с. 181].

МОНОКУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТ

Процес безпосереднього становлення українсько-польських комунікаційних зв'язків простежується на прикладі об'ємної епістолярної спадщини митця. Зрештою, увесь «польський» розділ листів самого Лятошинського і листів відомих польських митців до нього умовно можна розділити на дві частини. Вододілом стала смерть радянського диктатора у 1953 році, що зумовила настання «хрущовської відлиги». Як уже зазначалося, з довоєнних епістол

¹ Державний архів Житомирської обл., фонд 146, опис 3601, на 7-ми арк.

зберігся лише лист від Т. З. Кассерна, польського композитора єврейського походження, датований 17 березня 1940 року. На той момент він викладав у Львівській консерваторії. Історія його життя була тісно пов'язана зі Львовом, де він народився і здобув музичну освіту у Консерваторії польського товариства (зокрема, він вивчав композицію у відомого польського композитора М. Солтиса). Далі Т. З. Кассерн навчався у Познані та Парижі, де брав активну участь у діяльності Асоціації молодих польських музикантів. У серпні 1939 року, перед початком воєнних дій Другої світової, він повертається з Познані до Львова.

У Польській музичній енциклопедії про цей, очевидно, вимушений переїзд читаємо: «У серпні 1939 року був евакуйований до Львова з Познані, де працював радником у прокуратурі» [465, с. 45]. Дослідниця творчості композитора В. Костка зазначає, що іще до початку воєнної агресії Німеччини, «в останні дні серпня цілу Генеральну прокуратуру в Познані, зокрема й родину Кассерна, евакуювали до Львова <...> Вибрано було зручний момент, бо після першого вересня 1939 року дорога на Схід не була безпечною» [481, с. 128]. Так Т. З. Кассерн намагався уберегтися від фашистської машини смерті, інформація про яку, особливо щодо євреїв, швидко поширювалася Європою. У той трагічний момент історії понад триста тисяч польських громадян у пошуках прихистку мігрували до кордону з СРСР.

Упродовж року композитор жив і працював у Львові. Там він зустрів і «радянських визволителів». У 1939–1940 роки відбулося швидке включення митців щойно приєднаної Західної України у різнофахові творчі спілки Радянської України. Отож, Т. З. Кассерна, Ю. Коффлера було прийнято до Спілки композиторів Радянської України, головою якої на той час був Б. Лятошинський. Додамо лише, що західноукраїнські композитори, котрі писали у більш традиційній манері, зокрема, С. Людкевич, М. Колесса та інші, приєдналися до творчого табору Л. Ревуцького, тоді як польські

композитори, котрі працювали в експериментальних техніках атональної і додекафонної музики, зблизилися з Б. Лятошинським.

Зі спогадів Ії Царевич та з листів Б. Лятошинського відомо, що між цими непересічними особистостями виникла щира дружба. Так, 11-літня Ія Царевич запам'ятала, як Ю. Коффлер та Т. З. Кассерн гостювали в родині Бориса та Маргарити Лятошинських. Тоді ж Ю. Коффлер з глибокою вдячністю подарував Б. Лятошинському партитуру свого Тріо для струнних ор. 10, Сонатину для фортепіано ор. 12 та Варіації для фортепіано на тему вальсу Йоганна Штрауса ор. 23, видані в «Universal-Edition» упродовж 1930-х рр. (нині манускрипти зберігаються у Кабінеті-музеї Б. М. Лятошинського в Києві). У цій нотній колекції є рідкісне видання «Політональної прелюдії» для фортепіано Т. З. Кассерна, виданої у вигляді додатку до варшавського часопису «Музыка» (№ 11–12) у 1926 році¹. Відомо, що за цей твір композитор отримав Другу премію на Першому конкурсі цього часопису. Своєрідною нагородою стало тиражування згаданої фортепіанної мініатюри.

Складним і неоднозначним у творчій долі цих польських митців став період від осені 1939 року до початку воєнних дій між Німеччиною та СРСР. За цей час, перебуваючи у статусі радянських громадян, вони встигли пережити багато драматичних моментів. Так, непростим був виїзний Пленум оргкомітету Спілки композиторів СРСР, що відбувся у Києві упродовж 28 березня — 5 квітня 1940 року. В його концертних програмах вперше київська публіка почула твори Т. З. Кассерна та Ю. Коффлера. Як пише М. Копиця, «за п'ять днів Пленуму було виконано 60 творів тридцяти українських композиторів майже в усіх жанрах, крім оперет і масових пісень. “Щорс” Б. Лятошинського, “Казка про Івана Голика” І. Белзи, “Поетова доля” В. Йориша, “Перекоп” Ю. Мейтуса, В. Рибальчен-

¹ У 2001 р. Сонатина ор. 12, Варіації на тему вальсу Йоганна Штрауса ор. 23 Ю. Коффлера та «Політональна прелюдія» Т. З. Кассерна у виконанні автора цих рядків прозвучали у концерті «З нотної бібліотеки композитора Бориса Лятошинського» в рамках XII Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест».

ка, М. Тіца, дві симфонії Ю. Коффлера та Л. Гурова, симфонічні поеми К. Данькевича та Г. Майбороди, “Варіації для оркестру” М. Колесси, “Урочиста кантата” Б. Лятошинського, Концерт для струнного оркестру Т. Кассерна, камерні твори В. Косенка, А. Філіпенка, В. Барвінського, В. Грудіна, “Галицькі пісні” Л. Ревуцького, обробки народних пісень та романси А. Солтиса, С. Людкевича, М. Фоменка, М. Вериківського — ось далеко не повний перелік творів, які прозвучали» [150, с. 171]. Після прослуховувань відбулося засідання, на якому виступило понад тридцять ораторів. В цілому, як підсумував А. Муха, «обговорення творів [українських композиторів. — *І. С.*] <...> пройшло в досить спокійній атмосфері, хоч було висловлено й чимало критичних зауважень професійного характеру» [341]. Проте М. Копиця, спираючись на архівні документи, зазначала що «червоною ниткою їхніх виступів була теза про ідеологічно правильну музику, сучасну тематику соціалістичного будівництва, значення традицій російської класики для формування митця» [150, с. 171].

Зрозуміло, що політональна, атональна музика, яку представляли, зокрема, твори Т. З. Кассерна і Ю. Коффлера, у цьому офіційному дискурсі зазнала критики як така, що не відповідала загальним канонам радянського мистецтва. Тож ідеологічний захід певною мірою наклав табу на творчі пошуки, пов’язані з атональними й додекафонними експериментами, що, за словами одного з ідеологів радянського реалізму В. Костенка, реалізувалися «як захоплення поверховою буржуазною музичною культурою, що в гонитві за кваліфікацією губить правдиву стежку» [154, с. 3]. На цьому заході вперше з трибуни влада озвучила закиди щодо формалізму у творчості окремих українських композиторів, які досягнуть свого апогею в 1948 році у вигляді безапеляційних звинувачень у космополітизмі у постанові ЦК ВКП(б) «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі».

Повернімося до єдиного довоєнного листа Т. З. Кассерна до Б. Лятошинського від 17 березня 1940 року. Загальний наратив епі-

столи, написаної українською мовою із щедро вжитими полонізмами, дозволяє зробити припущення, що між митцями велося жваве листування. Тон вислову також свідчить про дружні стосунки між дописувачами. На жаль, воєнні дії 1941–1945 рр. знищили пласт довоєнного епістолярію Б. Лятошинського, де могли б знайтися й інші листи цих митців. Передусім цей лист інформує про процес підготовки до київського прем'єрного виконання «Концерту струнного» Т. З. Кассерна. Так дещо скорочено називав свій твір сам композитор, хоч у програмі концертних виступів пленуму він був зазначений як Концерт для струнного оркестру. Подаємо текст листа повністю у здійсненій нами редакції, пов'язаній з адаптацією до сучасного правопису:

«Львів, 17 березня 1940 року. Вельмишановний Борисе Миколайовичу! Дякую за телеграму у справі оркестрових голосів “Концерту струнного”. Одразу Вам телеграфував, що не маю розписаних оркестрових партій. У листі, який я передав Вам через товариша [Леопольда. — І. С.] Мюнцера¹, також про це докладно писав і просив Вас, щоб за мій кошт компетентна людина у спілці композиторів по можливості розписала оркестрові голоси з партитури, яку Вам мав також вручити товариш Мюнцер. Та бачу, що і лист, і партитуру Вам не вручили. Сподіваюся, що ще зможе хтось їх розписати. Коли так, то цей твір міг би продиригувати товариш [Яків. — І. С.] Мунд², адже він добре знає мій “Концерт струнний”. Він сказав, що із задоволенням це зробить. До того ж у той час бу-

¹ Мюнцер Леопольд Давидович (1901–1943) — піаніст і педагог. Навчався в консерваторії Галицького музичного товариства. З 1928 року викладав у тій же консерваторії; з 1939-го — професор Львівської консерваторії.

² Мунд Яків (у 1944 році вбитий у Янівському концентраційному таборі) — скрипаль, композитор, диригент. Перед війною між Німеччиною і СРСР обіймав посаду музичного керівника міських театрів у Львові. До самої смерті диригував оркестром із музикантів-в'язнів Янівського табору, більш відомим як «Танго смерті». Ініціатором його примусової організації був заступник коменданта табору, унтерштурмфюрер СС Ріхард Рокіта. Відомо, що перед війною Р. Рокіта був скрипалем у катовіцьких кав'ярнях і відзначався винятковими садистськими схильностями.

де в Києві. Щодо виступу [Еви. — І. С.] Бандровської¹, то концерт, анонсований на 17 березня [1940 року] не відбувся через те, що Б.[Бандровська. — І. С.] ще не диспонує. Та, як мені повідомили, вона має виїхати до Києва 26 березня. Однак гадаю, що ситуація, яка склалася з виконанням мого твору, вимагає забезпечитися через приготування іншої композиції. Безмірно зобов'язаний за Ваші старання. Мені дуже жаль, що зі мною такі труднощі. Крім того, все інше у мене в порядку. Я отримав паспорта [остання фраза підкреслена, бо, очевидно, мала для нього важливе значення. — І. С.]. Щодо вина, то купив дві пляжки французького “Graves” і дві знаменитого австрійського “LiebFrauMilch”². Може, купити ще? Дайте мені, будь ласка, знати, і я негайно придбаю. Сердечно вітаю Вас. Вам відданий Кассерн» [280].

Також у листі дописувач згадує процес диспонації (набуття радянського громадянства) Еви Бандровської-Турської, видатної польської співачки, та деякі відомості щодо її концертної діяльності 1940-го року. Автор епістоли виконує прохання Б. Лятошинського щодо купівлі вина. Хоч радянські окупанти вже півроку, як «хазайнували» у Львові, втім, ще можна було придбати на «чорному ринку» залишки французьких та австрійських напоїв, а в Києві востаннє їх можна було купити хіба що у період НЕПу.

Складним для Б. Лятошинського і Ю. Коффлера виявився 1941 рік. До слова, Т. З. Кассерну ще у листопаді 1940 року вдалося повернутися до Кракова на територію Генеральної Губернії, де він якийсь час працював у книжковому магазині Gebethner i Wolff. Мабуть, митець відчув, що радянська імперія така ж згубна для вільної особистості, як і націонал-соціалістична доктрина тодішньої Німеччини. До того ж причина криється й у тому, що вже від черв-

¹ Бандровська-Турська Ева (1899–1979) — видатна польська оперна та камерна співачка, лірико-колоратурне сопрано. Навчалась у Кракові, Відні, Мілані. Упродовж 1926–1930-х рр. — солістка оперних театрів Львова, Познані, Варшави.

² LiebFrauMilch / Молоко Мадонни — біле десертне вино. Виробляється у Рейнхесі (Німеччина).

ня 1940 року на новоприєднаних землях активізувалася діяльність НКВД. Наслідком цього стало примусове виселення до Сибіру під гаслом «ворога народу» понад двадцять відсотків населення, у т. ч. значної кількості поляків.

На черговому II з'їзді Спілки радянських композиторів України, який відбувся 20–24 квітня 1941 року, за два місяці до початку війни між СРСР та Німеччиною, замість Б. Лятошинського, новим головою СРКУ стає традиціоналіст К. Данькевич. Збори пройшли у вже звичному тоні боротьби з формалізмом. Також зазначимо, що негативна патетика змісту доповідей і виступів щодо нової музики стала ще гострішою у порівнянні з Пленумом весни 1940-го року. Передусім її підігріла поява нової редакції Другої симфонії Б. Лятошинського, оцінки якої були діаметрально протилежними. В цілому домінували судження «колишніх РАПМівців про “важкий тягар формалізму, який так і не вдалося подолати авторів симфонії”» [341]. У новому потоці ненависті Б. Лятошинському згадали також відстоювання творчих інтересів польських композиторів, твори яких звучали на київській сцені роком раніше.

Зі звіту голови СРКУ Б. Лятошинського, підготовленого і проголошеного на з'їзді, дізнаємося про намагання захисти композиторів-експериментаторів від нападок колег по перу. Він говорив, що «між формалізмом і атоналізмом знака рівності поставити, звичайно, не можна. Так само і політоналізм зовсім не вказує на те, що композитор, який застосовує такі методи, є формалістом <...> У світлі визнання мною за атоналізмом права на життя і треба розуміти мою рецензію на Четверту симфонію композитора Коффлера; я не вважаю цей твір легко дохідливим та зрозумілим, але вважаю, що композитор у ньому був безумовно щирим. Це його мова, його стиль. Якщо ми вимагатимемо, щоб він [Ю. Коффлер. — І. С.] різко змінив курс, то зробимо тільки те, що позбавимо його твори щирості, чим отримаємо зворотний результат: вони стануть формалістичними» [109]. Така активна позиція Б. Лятошинського щодо творчого методу Ю. Коффлера і Т. З. Кассерна, щодо звину-

вачень його самого у формалізмі могла б призвести до трагічних наслідків, а загалом свідчила про своєрідну «генетичну» спорідненість цих композиторів.

Зрештою, з початком війни завершується діяльність Ю. Коффлера у мистецькому дискурсі Країни рад. Відомо, що його доля склалася трагічно. Під час німецької окупації композитор (єврей за походженням) був схоплений разом із дружиною та сином і насильно переселений в гетто у Велічці. За одними джерелами, на початку 1944 року його із сім'єю, ймовірно, знищила одна з німецьких айнзатцгруп у Кросно, де він переховувався після ліквідації гетто. За іншими відомостями, він загинув у гетто Ойцув, поблизу Кракова [436, с. 345]. Доля Т. З. Кассерна була щасливішою: митець з єврейським корінням зумів пережити німецьку окупацію у Польщі, переховуючись під вигаданими прізвищами. У грудні 1945 року він переїздить до Сполучених Штатів як аташе з питань культури польського консульства у Нью-Йорку. У грудні 1948 року він подає у відставку з дипломатичної служби й оселяється у Сполучених Штатах. Помер композитор у Нью-Йорку після тяжкої хвороби у 1957 році.

Другий лист, уперше залучений до наших музикознавчих розвідок, належить Т. Маєрському — піаністові, педагогу, композиторові, музичному критикові, творчий внесок якого в розвиток галицької камерно-інструментальної музики та виконавства є вагомим. Як і Т. З. Кассерн, котрий закінчив юридичний факультет університету в Познані, Т. Маєрський здобув філософську освіту у Львівському університеті. Згодом як піаніст і композитор він закінчив Львівську консерваторію Польського музичного товариства, де, починаючи з 1920-х, вів викладацьку діяльність.

Його захоплення авангардними на той час композиторськими техніками, «підігріте» спілкуванням з К. Шимановським та М. Равелем, переростає у стійке зацікавлення додекафонною технікою композиції. На початку 1930-х Т. Маєрський пише свій відомий додекафонний твір «Симфонічні етюди» для великого оркестру. Як

зазначають дослідники Н. Пузанкова та О. Рожак, сам спосіб трактування Т. Маєрським додекафонії «найкраще простежується на прикладі трьох його прелюдій “Експресії”». В усіх п’єсах використано одну й ту саму серію, подану з невеликими варіантами <...> Важливою для Маєрського є й фактурна складова твору. Фактурна винахідливість цікавить композитора більше, ніж самі прийоми розвитку серії» [369, с. 56]. Складним виявився для Т. Маєрського, як і для багатьох інших радянських митців (у тому числі й Б. Лятошинського) 1948 рік. Т. Маєрського було зараховано до «формалістів» з відповідними критичними публікаціями та санкціями влади. У цей період, а саме, 22 листопада 1947 року у Львівській філармонії відбувся авторський концерт Б. Лятошинського. 26 листопада Т. Маєрський пише йому листа французькою мовою, в якому висловлює захоплення від почутої ним Другої симфонії. Подаємо цей лист без скорочень:

«Пане! Мені дуже шкода, що не мав нагоди поговорити з Вами про Вашу незрівнянну музику, яка мені така близька, а також, що не зміг висловити своє глибоке захоплення Вашим талантом та майстерністю. Ваша симфонічна музика, що належить до когорти таких величезних надбань, як симфонії Скрябіна, Штрауса, Стравинського, мене дуже вразила. Вже давно не був таким зворушеним, яким почував себе після прослуховування Вашої Другої симфонії. Це справжня подія, особливо для мене. Я був насправді зачарований надзвичайною глибиною змісту, величчю й досконалістю, притаманними цій музиці. Нехай ці слова, подиктовані справжнім ентузіазмом до Вашого твору, стануть виразниками моєї вдячності за можливість провести декілька щасливих моментів у “кліматі” Вашої музики. З найкращими побажаннями, проф. Тадеуш Маєрський. Львів, 26.XI. Осипенко 5/1 (вибачте, що пишу французькою мовою, бо на російській ніхто б не зрозумів, що я хочу сказати)» [281].

Т. Маєрський особливо відзначає красу і велич Другої симфонії Б. Лятошинського. Проте з цим твором пов’язані чи не найд-

раматичніші події у мистецькій долі її автора. Відомо, що на Першому Всесоюзному з'їзді композиторів СРСР, який відбувся у квітні 1948 року, Другу симфонію було названо антинародною, формалістичною. Як пише М. Копиця, «ця суб'єктивна думка, скопійована і тиражована республіканською пресою, надалі стає основою для обвинувачення й офіційними колами починає сприйматися як директивна» [150, с. 188–189]. Тож закономірно, що через місяць виходить постанова ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) “Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі”». У ній музика Б. Лятошинського характеризується у звичних тонах сталінської системи: «Антинародний формалістичний напрям в українському музичному мистецтві виявився передусім у творах композитора Б. Лятошинського <...> Особливо чужа художнім смакам радянських людей Друга симфонія Б. Лятошинського. Це твір дисгармонічний, захламлений нічим не виправданими громоподібними звуками оркестру, які пригнічують слухача, а відносно мелодії — симфонія бідна та безбарвна» [368, с. 1–2]. Отже, і в 1948 році, а згодом і у 1950-му за Третю симфонію головний ідеолог української радянської музики В. Довженко та його однодумці, звинувачуючи Б. Лятошинського, «вважали себе захисниками істинних засад національно самобутньої і неповторної української музики, хоча прямо це акцентувати не могли. Однак його неформальний авторитет — активно діючого провідного композитора, маститого педагога, різнобічно освіченої людини, видатного діяча української музики — на той час був очевидним і непохитним для мистецької громадськості в республіці та за її межами» [341].

У комунікаціях із дискурсом соцреалізму, а саме директивними культурницьких ініціативами Лятошинський, певною мірою, йшов, як йому видавалося, на компроміси. На щастя, ці поступки у «спрощенні» авторської виражальної палітри були мінімалістськими. Бо саме Борис Лятошинський став головним українським персонажем боротьби з формалізмом у 1948 році. Так, з одного

боку, спостерігаємо певний відхід митця від модерного експериментаторства 1920-х, проте, з іншого — композитор схиляється до щедрої на реалізацію задуму симфонічної масштабності з яскраво вираженим авторським почерком, що так непокоїв ідеологів-організаторів постанови. Із джерел дізнаємося, що Борис Лятошинський з боєм переживав утиски його творчості, спровоковані горезвісними подіями. Загалом цей деструктивний процес унеможлилював утвердження передових тенденцій музичної виражальності, які тим чи іншим чином намагалися прорости на ґрунті домінуючого відвертого традиціоналізму та академізму тогочасного музичного українського мистецтва.

У листі до А. Четвертакова композитор розмірковує про ущербність цієї постанови і цілковите нерозуміння історичних процесів у лоні музики провідними республіканськими ідеологами. Він пише: «перш за все повинен Вам повідомити, що 23-го травня ЦК КП (б) України опублікувало свою постанову про стан музики на Україні, причому я фігурую в цьому документі, як головний український формаліст, маю кількох послідовників, також зазначених у постанові. Однак усі чотири композитори, названими моїми послідовниками, ніколи не знаходились під моїм впливом, а їхня музична мова і стиль абсолютно не схожі на мій <...> Анітрохи не заперечую того, що до війни я був складним [для сприйняття. — І. С.] (проте набагато простішим за того ж таки Шостаковича). За час війни дуже спростив свою мову. Іноді мені видається, що спростився я до непристойності <...> У всіх своїх творах опираюся на українські народні інтонації. Все, що написано мною за період війни, аж ніяк не може бути формалістичним. Це моє глибоке переконання <...> На жаль, ті, хто підготував цю постанову (на Україні), очевидно були дезорієнтовані деякими нашими тутешніми композиторами і музикознавцями, котрі не вирізняються зайвою чесністю і принциповістю. Зрозуміло, що коли з'явилася українська постанова, мені довелося на зборах і в спілці композиторів, і консерваторії сказати, що я з усім згоден. Не міг же я сперечатися

з ЦК!! У результаті постанови я повністю зник з усіх українських концертних та радіо програм, а, крім того, відчув, що я формаліст також і на своїй кишені. Ось такі справи. За останні місяці я відсидів 47 засідань, так чи інакше пов'язаних з питаннями формалізму, в тому числі відвідав 12 засідань на з'їзді в Москві, куди я їздив» [216, арк. 1].

Повернімося на десять років раніше у передвоєнний час боротьби з атоналізмом, де чи не головними дійовими персонажами цього політичного акціонізму стали Борис Лятошинський, з українського боку, та Коффлер і Кассерн, з боку новоприєднаних територій. Розглядаючи нову композиторську творчість, її комунікаційні дифузії на теренах українського музичного мистецтва передвоєнного часу, спробуємо виокремити художню комунікацію як інтелектуальне спілкування у площині нової, прогресивної для того часу творчості. У контексті входження у простір українського мистецтва польських композиторів Ю. Коффлера, Т. З. Кассерна, де, окрім пізнавальних інтенцій (як прочитання творчості одне одного), утверджується простір ціннісного інформаційного поля як діалогу [410, с. 312], утворюються дискурсивні точки доторку у полі української культури як своєрідне спілкування з українським мистецтвом через польське.

Далі цей пізнавальний процес генерує автокомунікаційні процеси художньої творчості. Базовані на діалозі автора з умовним співрозмовником, по суті зі своїм естетично-художнім та буттєвим досвідом, вони детермінують діалогічність авторського задуму. До того ж сама структура художнього твору, діалогічна за своєю природою, розрахована на потенційний діалог, а її «комунікативна функція реалізується дворівнево. З одного боку, це комунікація, реалізована через синтагму дійсність — автор — реципієнт. З іншого, відбувається комунікація між реципієнтами на основі одночасного або різночасного сприйняття витвору мистецтва.

Остання має дивовижну здатність зближувати людей спільністю переживань, викликаних твором» [410, с. 336].

Комунікаційні процеси новітньої музичної творчості між Б. Лятошинським та польськими митцями Ю. Коффлером та Т. З. Кассерном окреслені діями, свідомо спрямованими на сприйняття та актуалізацію передових для того часу процесів композиторської творчості. Причому, комунікація відбувається за умови збереження індивідуальності кожного її учасника. У такому розумінні «зустріч» художніх світів митців відображує комунікативний простір учасників у полі певної семіотичної системи, ситуацію взаємообміну, яку вони прагнуть осмислити. Музичні тексти, по суті, озвучують глибокі сенси через новації музичного мислення й мови, де знакова система або елементи цієї семіотичної системи нової музики формують певну спрямованість руху, спонукаючи суб'єктів звертатися один до одного. Таким чином, сам зміст комунікації між Лятошинськими і Коффлером та Кассерном формують музичні тексти, а також дії, спрямовані на розуміння як їхньої структури, так і реконструкції їхнього авторського задуму. У цьому контексті важливим є усвідомлення музичного тексту як певного «взаємопов'язаного знакового комплексу, відповідно до чого мистецтвознавство (музикознавство, теорія та історія образотворчих мистецтв), по суті, оперує текстами» [16, с. 281]. Отже, стосовно заломлень новаційних процесів на ґрунті української культури передвоєнного часу самі музичні тексти і Лятошинського, і Коффлера та Кассерна постають «не як кінцевий результат творчої діяльності суб'єкта, не як реалізація авторського задуму, а як нескінченний, мінливий, плинний простір спілкування» [467].

Цей багатовимірний простір нового мистецтва, що включає і соціальний компонент щодо комунікацій творчості Лятошинського та деструктивних процесів передвоєнного соціуму, часто породжує своєрідну модель існування, замкненого в собі, — буття, яке дає змогу ідентифікувати кризу не як суто економічну чи політичну, а передовсім духовну або приховану в самому сенсі буття, як

к'єркегорівський парадокс, де існування наче позбавлене сенсу, а герой творчості самотній і безпорадний. Модерний Лятошинський ніби стоїть на межі двох світів: розумного (позитивістське освоєння світу, коли буття позначене логікою) та нерозумного (реалії середовища, котрі пульсують алогічно). Сентенція у чомусь пояснює кризу мистецьких ідеалів композитора — від урівноваженого класичного через екзальтованість буття до експресивного модерного. І в цьому контексті комунікативні характеристики творчості митця безпосередньо відображають шлях трансформації його музичного мислення поряд із кардинальними змінами соціально-політичних процесів: новий час створив нову метапсихологічну дисгармонію — екзистенційний час пульсує аритмічно, а герой опиняється ніби на утопічній кінцевій дорозі. Такий колообіг у культурі ХХ століття, особливо його першої половини, сприяв цілісному розумінню творчості як певної світоглядної єдності синтагми майстер — світ — герой — твір (як суть існування, як тінь автора), де екзистенція творчості не пізнається раціонально-логічними способами, а досягається лише переживанням як апеляцією до художньо-образної сфери і, очевидно, є своєрідною реакцією на екстренапружені соціальні зрушення. Подібний погляд дозволяє простежити спорідненість творчих парадигм творчості, підтверджених соціокультурною комунікацією між Б. Лятошинським, його учнем та послідовником І. Белзою, представниками київської композиторської школи, з одного боку, а з іншого — Ю. Коффлером та Т. З. Кассерном.

ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТ

Подальші творчі взаємини Б. Лятошинського з музичною елітою Польщі були реалізовані у 1950–1960-ті роки. До слова, у середині 1950-х рр. Б. Лятошинський — визнаний митець радянської України, відомий композитор, професор кафедри композиції Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, член

журі престижних міжнародних музичних конкурсів. Епістолярна спадщина цього періоду досить багата й різноманітна, і в ній щедро представлений також польський компонент. Зокрема, викликає інтерес листування між Борисом Лятошинським і відомою польською композиторкою Гражиною Бацевич, що детально актуалізовано у попередніх розділах праці. Саме листування Лятошинського з Бацевич багатоаспектно розкриває українсько-польські крос-культурні взаємодії означеного часу. З них, по-перше, дізнаємося про широку географію презентації творчості Б. Лятошинського у Польщі. Також у листах представлений широкий масив комунікантів з польського боку — С. Скровачевський, К. Сікорський, Б. Водічко, В. Ревіцький, З. Сливинський, А. Швальбе та інші діячі польської музичної культури, що сприяли своєрідному поверненню Лятошинського у лоно прабатьківської культури. Твори Б. Лятошинського звучать практично на усіх головних музичних майданчиках прабатьківщини, записується його симфонічна музика і щедро, як для митця «не з Москви», його творчість звучить на польському радіо і телебаченні.

Загалом ця епістолярна комунікація дає можливість охарактеризувати українсько-польські взаємини 1950–1960-х рр. як динамічні, такі, що постійно перебували у розвитку з потенцією до більш розлогих комунікаційних форматів презентації творчих проєктів. Цей яскравий спалах крос-культурності, на жаль, так і лишився активним періодом презентації генеральних досягнень української музики на міжнародних теренах. Далі спостерігався спад. І лише за Незалежності контакти між українською і польською мистецькою спільнотою отримали належне продовження.

Зазначимо, що комунікаційна стратегія «повернення на батьківщину» Лятошинським була ретельно продумана. В її основі свідомо простежується генеалогічний компонент як одвічне повернення митця на пізньому етапі життєтворчості до свого коріння. Стратегічно вписується у пропоновану комунікацію, починаючи від 1953 року, поступове «повергнення» польської інтонаційної

картини і тематів у доробок митця. До того ж практично кожен контакт композитора як просвітника й культурного діяча з представниками музичної еліти Польщі мав продовження.

Контакти з Пьотром Перковським, директором Оркестру польського радіо та цього творчого колективу, та Яном Кренцом, диригентом цього колективу, сприяли виконанню симфонічних полотен українського митця. Також популяризації його творчості у Західній Польщі сприяли налагоджені контакти з А. Швальбе, неодноразово згадуваним просвітником та директором Поморської філармонії. Крім того, як уже зазначалося в попередніх розділах праці, відроджуються втрачені по приході до Києва більшовиків польські контакти юності та молодості Лятошинського. Це засвідчує, зокрема, листування з вихідцем з України Єжи Млодзівським, на той час диригентом у Познані, котрий пропагував творчість Лятошинського у північних регіонах польської держави, та Ольгердом Страшинським, близьким другом і творчим соратником українського митця ще з дореволюційного часу. Також індикаторами інтересу до української музичної культури в особі Лятошинського виступали презентації та дискусії з приводу його творчості у тогочасних польських газетах та часописах, зокрема, вже згадуваний лист польських музикознавців з Кракова з приводу всепольської радіопрем'єри симфонічної поеми «Гражина» [268].

Комунікаційні канали з Тадеушем Охлевським, відомим культурним діячем Кракова, тогочасним директором РWM, забезпечили можливість перебувати українського митця в курсі головних видавничих музичних «прем'єр», участі в дискутуваннях з приводу сучасних тенденцій у польській музиці, зокрема трендів ультрамодного тогочасного фестивалю «Варшавська осінь». Все це активно формувало дискурсивне поле для впізнаваності українського композитора серед польських поціновувачів академічної культури.

КОМУНІКАТИВНО-СТИЛЬОВІ ДІАЛОГИ ТВОРЧОСТІ ПЕРЕДВОЄННОГО ЧАСУ

Повернімося у передвоєнний період, коли вперше простежується активність взаємодій Лятошинського з польською культурою після 1919 року, часу утвердження більшовицької диктатури в Україні. Звернімося до співпраці Б. Лятошинського з Ю. Кофлером та Т. З. Кассерном з метою окреслення спорідненості творчих пошуків українського та польських митців на шляху творення нового мистецтва. Невипадково, що між митцями зав'язалася творча та духовна приязнь, активне, хоч і нетривале, спілкування упродовж 1939–1941 рр., розірване катаклізмами Другої світової війни. Крім того, тільки у час Незалежності зі стенограм зібрань СКРУ стало відомо, що Лятошинський захищав творчі позиції польських музичних новаторів, чужі і неприйнятні для радянської культурної ідеології. Український митець палко відстоював на пленумі СКУ 1940 року творчий доробок польських композиторів, коли їм висували обвинувачення у формалізмі, що для тодішніх соціально-політичних обставин було рівноцінно фізичній розправі.

Проте, як впливає з усього сказаного вище, єднанню між непересічними творчими особистостями сприяв саме підсвідомий потяг кожного з митців до постійного оновлення творчого методу в річищі відчуття новітнього пульсу музичного мистецтва як своєрідна втеча від традиціоналізму. Залучені до нашого розгляду твори польських композиторів Ю. Кофлера і Т. З. Кассерна взято з Меморіального кабінету-музею композитора. Відомо, що вони

були подаровані польськими митцями під час відвідин ними родини Лятошинського у 1939–1941 роках. Їх аналіз дасть можливість з'ясувати комунікативну спільність прояву модерністської творчості у різнонаціональних просторах середини ХХ століття в контексті загальноєвропейських авангардних композиторських пошуків.

Почуваючись упевнено в річищі романтичної традиції, і український, і польські митці еволюціонують, реалізуючи авангардні для свого часу концепції. У Лятошинського — це самотутній результат творчого формування <...> в художньому контексті різних стилевих тенденцій [символізм, неоромантизм, експресіонізм, атональні сфери. — І. С.]» [357, с. 28]. Ю. Коффлер та Т. З. Кассерн, стартуючи від неоромантичних змістових сфер Кароля Шимановського (кожен з них присвятив цьому композиторові твори великої форми, зокрема, фортепіанні сонати, а, крім того, К. Шимановський у міжвоєнні десятиліття був для польської мистецької спільноти своєрідним взірцем нового у мистецтві), приходять до свого витонченого пограничного бачення світу: Т. З. Кассерн — до атональних/політональних сфер, а Ю. Коффлер (учень А. Берга) чи не єдиний серед польських композиторів того часу використовував додекафонну специфіку у творчих пошуках. Потрібно додати, що Кароль Шимановський, а особливо його Симфонія № 3, була одним із найулюбленіших симфонічних полотен Бориса Лятошинського, яке він характеризував як «прекрасний і довершений твір», а самого автора характеризував як «надзвичайно цікавого і своєрідного композитора» [219].

Вже у ранній своїй композиції «Політональна прелюдія» (1926) Т. З. Кассерн намагався окреслити багатовимірність буття через зіставлення тональних пластів (h–c), репрезентуючи експресіоністські характеристики дисгармонійної моделі існування як своєрідного відгомону трагедій, кровожерливих втрат Першої світової через символічне вираження свого й чужого, справжнього і несправжнього, «Я-не-Я», що стане одним із домінуючих тематів у пошуках буттєвих смислів митцями міжвоєння. У задумі «Пре-

людії» політональна сфера виступає своєрідною точкою співіснування, площиною доторків «попереднього» і «нового» мистецтва, а поза тим вона кристалізує у експресіоністські змістові контексти — пошук одвічної гармонії, якої вже не існує і яку неможливо відчутити: твір починається та закінчується секундовим зіставленням двох тональних центрів на фоні повтору початкової рими. Формотворча замкненість акумулює усю безвихідь емоційної ситуації. Схожі експресіоністські відчуття, реалізовані через поліфонічні лінійні рішення, використовує і Лятошинський у камерній творчості 1920-х. Зокрема, атональними та політональними вкрапленнями насажені фортепіанний цикл «Відображення», Соната-баллада для фортепіано (1925), Соната для скрипки і фортепіано ор. 19 (1926) та інші твори експериментального періоду.

На відміну від спектру екзальтовано-романтизованої образності «Політональної прелюдії», Сонатина тв. 9 Ю. Коффлера сприймається як своєрідний приклад механістичного відчуження від чуттєвого світу завдяки надто чіткій утриманій метричній уваженості, переданій через інструментальний тип тематизму, свідомо позбавлений будь-яких проявів романтизованої виразності. Такий метрично стабільний виклад виявляє спільні ознаки з прокоф'євським ударним метроритмом, а поза тим формує гротескові та іронічні образно-значеннєві контенти. Зрештою, різні прояви новачів у названих творах польських композиторів певною мірою реалізують різні полюси неокласичної естетики, що ґрунтуються «на роздвоєнні світу і людського “я”, образу та ідеї у “дзеркалі” й “задзеркалі” буття, між існуванням “тут” і “там” <...> естетиці граничних ситуацій, переходів, трансгресій з одного стану в інший, від буттєвого до призабутого, від реального до сюрреального» [353, с. 42].

Розмаїто-авангардні трансформації музичної мови Ю. Коффлера простежуємо і у варіаційному циклі на тему Віденського вальсу Й. Штрауса тв. 23. І зрозуміло чому, адже жанрова специфіка варіаційного циклу є площиною для реалізації урізноманітнених трансформацій основної тези-теми твору. З одного боку, тут про-

стежуємо цілий спектр нових сучасних для того часу авангардних підходів до викладення музичної думки, з іншого — це поле з надзвичайно глибокою і деталізованою сферою показу трансформацій основного образу. Звернення Ю. Коффлера до варіаційного циклу як до Книги буття, де гра, у чомусь суголосна із «грою в бісер» Германа Гессе [69], реалізована через багатоплощинний образнозначеннєвий комплекс, а саме, гру з музичними формулами, як-от, гра у стиль чи жанр, імітуючи велику гру в життя задля відтворення відповідних буттєвих модусів.

Зазначимо, що, передаючи динаміку образних трансформацій, Ю. Коффлер використовує у варіаційному циклі практично усю новаційну європейську стилістику ХХ століття (нововіденські способи організації музичного мислення), проте й «не забуває» про історичні стилі з їх виражальними можливостями через ознаки та алюзії поліфонічного, класичного, романтичного способів упорядкування музичної думки.

Систематизуючи полістильові нашарування в авторському висловленні ми зупинилися на таких темах прояву, кристалізованих новаційним творчим методом, як споглядальність і зосередженість як сфера фантасмагоричного та ареального; інтровертне заглиблення, медитація як відчуження; дієвість як емоційна екзальтованість (невроз, іронія, сарказм); трагічний спомин, передчуття смерті — експресіоністська тотальна руйнація; інтонації, образи-портрети та стилі минулих епох, реалізовані через імпліцитність музичного тексту. Образне насичення кожної зі сфер часто позначене стилістичним перевтіленням, бо, як видається, головне для митця — образ, стратегія його становлення, що досягається перевтіленням його героя. Самі ж стилістичні грані окреслених сфер досить вільні в силу внутрішньої суперечності кожної. Однак саме така система трансформації образів-станів, їх взаємодія, передана через переплетення стилістичних нашарувань, стилістичної гри, дозволяє композиторові вибудовувати драматургію циклу, його психологізм, іншими словами — реалізувати ідею задуму. При-

тому, лірична тема Віденського вальсу Й. Штрауса традиційно не є конфліктною, проте саме через такий тип тематизму польський композитор реалізує свій задум.

Іншу ситуацію щодо комунікаційної зумовленості пошуків у площині авангардних пошуків спостерігаємо у Лятошинського і через його учнів. У попередніх розділах праці ми детально зупинилися на естетичних та комунікаційних засадах пошуків композиторів-шістдесятників, в основному вихованців його класу композиції. Проте культивування нового в його класі почалося набагато раніше і найбільш відчутним було в довоєнний період у композиторських експериментах Ігоря Белзи, одного з перших учнів Лятошинського з композиції. Комунікативна спорідненість їх натур і творчих пошуків простежується навіть у тому, що ці дві непересічні особистості товаришували упродовж усього життя. Якщо ж екстраполювати сентенцію у площину творчості, то «їх зближували також спорідненість психічного складу, подібність естетичних поглядів і художніх нахилів. Близьким було і їхнє бачення світу та сприйняття подій у навколишньому середовищі. Через те настільки схожими виявилися у них способи музичного мислення, коло образів і засоби їх втілення, пізніше — інтерес до слов'янської тематики та інших граней творчого буття» [26, с. 142]. Певному творчому єднанню, можливо, сприяв і той факт, що і Борис Лятошинський, і І. Белза мали польське коріння. Відомо, що «на північному сході від Львова розташоване невеличке містечко Белз, перші згадки про яке відносять до початку XI століття <...> Звідси родом були краківський вчений Якоб з Белза (помер у 1543 році) і ректор Краківського університету Марцін Белза (помер у 1542 році). Давній рід прославив хімік Юзеф Белза (1805–1888), близький друг родини Шопенів. Син його, відомий польський письменник Владислав Белза (1847–1913), був похресником сестри Шопена — Юстини Ізабелли. Не менш відомим був і другий син Юзефа Белзи — Станіслав (1849–1929), публіцист і мандрівник. До цього роду, окремим представником якого залишили помітний слід у науці та культурі, належить і Ігор Федорович Белза» [29, с. 6].

Новації у композиторському мисленні І. Белзи простежуються вже через інтонаційну природу його творчого доробку з певною нестандартністю жанрово-стилістичних характеристик його творчого методу. Чотири прелюдії для фортепіано вражають «глибиною, рафінованістю, сучасною музичною мовою і компактністю висловлювання, що є типовими для композитора ХХ сторіччя. У творі, що будується за принципом контрасту, “закодовані” різні гранично концентровані, проте надзвичайно опуклі й виразні образи, різнобарвний спектр емоцій і станів від стрімкості, політності до трагічної ходи» [26, с. 137]. Контрастна структура цього циклу провокує до проведення опосередкованих паралелей з бароковим сюїтним циклом, про що свідчать темпові співвідношення частин, образні асоціації, авторські уточнення тощо. Як приклад, Прелюдія № 1, *Concertato* — повільна; Прелюдія № 2, *Tempo rubato, piuttosto allegretto* — рухлива; Прелюдія № 3, *Lento sostenuto* — дуже повільна; Прелюдія № 4 *Basso ostinato, Molto agitato* — дуже швидка. Відсилання до епох минулих з їх широкою інтертекстуальною палітрою знаків і символів є важливою новаційною складовою цього творчого задуму.

Кожний номер циклу втілює специфічну грань загального образу-стану. У першій (тональний центр С) — це образ зосереджених, похмурих роздумів, вибудований на акордовій фактурі з чітко означеною авторськими ремарками вертикаллю. У лаконічності викладу вгадуються не лише риси бароко, а й Прелюдії с-moll Ф. Шопена: формотворча ясність та насиченість акордовою фактурою з підголосками, де, взаємодоповнюючи один одного, сплітаються два об’ємні шари, навіть тональні центри обох творів практично однакові (с — с-moll). Мабуть, трагізм духу шопенівської прелюдії ліг в основу схожих образних відчуттів у першому номері циклу І. Белзи.

Прелюдія демонструє також схожість композиторських пошуків вчителя й учня: пізньоромантичний підхід до трактування фортепіанної фактури, блоки ускладнених акордів у низькому ре-

гістрі на *pp*, фоном яких є глибокі басы, також хоральний тип викладу з динамізацією від *pp* до *ff*, що сприяє певній драматизації зовнішньо стриманого образу. Реалізована композитором «змістова насиченість у рамках дуже короткої (лише 13 тактів) одночастинної форми є свідченням особливої гостроти світовідчуття сучасного митця» [26, с. 138].

Виокремимо ознаки, які на рівні складників музичного тексту простежуються і в інших частинах циклу, об'єднуючи його в «єдиний організм». Насамперед це хроматизовані низхідні побудови, також доповнення — речитативна фігурація в басовому регістрі в кінці прелюдії, яка постає в розгорнутому вигляді та оберненні у другій прелюдії та має ознаки певної лейтфактурної формули трагічного висловлення.

Дещо інший образний наратив спостерігаємо у другій прелюдії. Якщо у першій реалізовано сферу трагічного смутку, то «ритмічно примхлива “політність” другої прелюдії примушує згадати стиль видатного російського композитора Олександра Скрябіна» [29]. Контрастна за зовнішніми ознаками, вона наслідує характерну уривчастість скрябінських споминів, невротичність, базовану на «мінливих» ритмо-фактурних формулах, «рваній» мелодиці. Трагічні передчуття привносять також інтонаційні згустки, що ґрунтуються на речитативі-доповненні з попередньої прелюдії. До слова, спочатку речитатив проведено в оберненні, згодом (4–5 тт.) лейтформула проходить і в основному напрямі розгортання. Становить інтерес структура даної інтонаційної одиниці. Спочатку лейтфактурна посівка є семизвучною (т. 1), а далі вона ніби розривається (2–3 т.). Крім того, «невротизм» відчуттів виявляється не лише через фактурну розімкненість, а й через ритмічну нерівномірність — спочатку дана формула складається з шістнадцятих, далі — виписана тридцять другими і восьмими тощо (таке варіювання упродовж усієї прелюдії). Окремо зауважимо напружену пульсуючу мелодику верхнього голосу, яка звучить експресивно, поскрябінськи, з використанням широких мелодичних ходів. Інтона-

ційна природа провокує до експресіоністської образності — ходи на м. 9 на фоні пунктирного пульсуючого ритму, октавне подвоєння мелодичної лінії у другому реченні спричинюють кульмінацію, ефект використання яких подібний до ефекту значного емоційного сплеску. Наголосімо також на загальній компліментарності фактури: супровід доповнює емоційно наснажену мелодію у той момент, коли вона немов завершується, що сприяє загальній цілісності образного втілення.

Для успішного прочитання задуму важливе й інтертекстуальне усвідомлення тональної картини твору. Початковий тональний центр увібрав у себе ознаки квартової гармонії, яка часто застосовується у музиці ХХ століття. Не випадковим є і те, що прелюдія закінчується на бітональному зіставленні пластів *d* та *dis* (схожий ефект був використаний Т. З. Кассерном у «Політональній прелюдії»). Експресіоністські ознаки простежуються також через зовнішній каркас фактури — мінливої та нестабільної, з компліментарним принципом розгортання, драматичним образним насиченням другого речення і кульмінацією у точці золотого перетину. До того ж композитор для їх загострення, як і в першій прелюдії циклу, вводить прикінцевий речитатив-доповнення в одноголосному викладі з акцентуванням кожного звука. Як своєрідна зв'язка ця побудова передбачає схожі образні відчуття й у наступній частині циклу.

Третя п'єса циклу, *Lento sostenuto*, — екзальтована прелюдія, що за жанровими характеристиками перегукується із сарабандою як праобразом скорботи, траурної ходи тощо. Це ніби «гранично сконденсований образ роздумів, не похмурих, а ліричних, які закінчуються ніби запитанням» [29]. Найкоротша, насичена ланцюгами зменшених септакордів (схожість із Лятошинським у трактуванні тонального центру), побудована на низхідному пощаблевому хроматичному сходженні (від *b-moll* другої до *a* малої октави). Таке структурування спонукає до здійснення певних зіставлень з бароковою риторичною фігурою *catabasis*, що символізує трагіч-

ні відчуття. Тональна сфера в кінці групується навколо а, згодом спрямованого на тональний центр d. Завершення прелюдії на A7 радше має трактуватися як домінанта до центру d. Завдяки цьому прелюдія набуває напружених образних характеристик (твір структурується навколо домінантової сфери), настроюючи на глибокі філософські роздуми. Попри мінімалізм побудови, композитор зумів передати «напружену зосередженість, плинність думки в часі, для чого використані такі засоби, як повільний, плавний хроматичний рух голосів з верхнього регістру в нижній, відсутність логіки тактової риси, перемінність метру та ін. Низхідна спрямованість мелодичного руху та ємність заключного, кульмінаційного звороту в тяжкому нижньому регістрі не є свідченням оптимістичності цих роздумів» [26, с. 138].

Остання частина циклу *Basso ostinato*, *Molto agitato* також нагадує барокове музикування. Прелюдія базується на всіх важливих компонентах, які зустрічалися у попередніх частинах: це акордова наснаженість першої, ламані ходи на широкі інтервали в мелодиці верхнього голосу другої, синкопована ритміка, заснована на дводольному метроритмі, низхідна спрямованість «фактурного руху» та елементи хроматизації третьої прелюдій. Наголосімо на ритмічній подрібненості ритмічного малюнка, котрий, з одного боку, як остинатна побудова вивільнює образні відчуття постійності, неминучості, а з іншого — інтонаційне групування, вибудоване на несиметричності мікромотивів, спричиняє метричну нестабільність як своєрідну вибуховість. Початок прелюдії зосереджений навколо тонального центру а — домінантової сфери, надалі ж надзвичайно відчутною є режисуюча роль d-moll, який у бароковій та романтичній традиціях є сферою смутку та скорботи.

Сама логіка становлення музичної тканини базується на своєрідній бінарній опозиції двох інтонаційних пластів з відповідним образним насиченням: перший малює образ механістичний, стверджувально-трагічний, другий — олюднений, проте експресивно забарвлений. Ці верхній та нижній інтонаційні пласти по-

стійно рухаються у протилежних напрямках. Таке нашарування виявляє симфонічну природу мислення композитора — використаний ним драматургічний засіб уможливорює розкриття розшарованих сфер буття героя, наявність конфлікту двох протилежних образних сфер. При загальному тяжінні до сфери *d* весь рух обумовлений збільшеним тризвуком *g-h-dis*. Відсутність певних тональних орієнтирів спонукає до паралелей в існуванні героя, який ніби не знаходить консонансу у фіналі. Такі драматургічні прийоми є своєрідним відображенням «концепції людини початку ХХ сторіччя — складної, напруженої, буремної доби» [26, с. 139]. Зазначимо, що, очевидно, й у І. Белзи, і в Б. Лятошинського схожі буремні, часто трагічні або відчужені відчуття часто пов'язані з низкою трагічних пережитих подій у Києві кінця 1910-х та 1920-х років. З іншого боку, саме його оригінальний інструментальний стиль демонструє відкритість до засвоєння нового композиторського досвіду авангардної творчості. Відштовхуючись від пізньоромантичних скрябінських ідей, цей цикл уже потужно представив ідеї експресіонізму як загального відчуття часу міжвоєнної.

У своєму камерно-вокальному доробку І. Белза також тяжіє до творчих векторів вчителя, у якого, на думку Т. Гомон, уже на початку 1920-х «полілінійність і поліпластовість, горизонтальний та лінійний розвиток свідчать про всезростаюче значення <...> поліфонічного принципу розгортання музичної тканини в бік ускладнення акордово-гармонічної мови <...> Композитор демонструє багату палітру септакордових співзвуч <...> великий мажорний септакорд сприймається як своєрідний тональний устій. Також активне застосування 12-ступеневої тональності та свідомий відхід від тональної завершеності стають стильовими ознаками творчості майстра» [77, арк. 198–199]. Його вокальний цикл «Фарфоровий павільйон» перегукується з «Трьома романсами на вірші китайських поетів», створених композитором у 1925–1926 рр., — передовсім темою Сходу з її цілим арсеналом нових (модернізованих) засобів виражальності. Пластиці вокальної лінії першого романсу

«Місяць над морем» притаманний речитативний характер, що є типовим прийомом його композиторського почерку. У фортепіанній партії присутня певна формальна логіка розвитку, яка простежується практично в усіх камерних творах композитора. Насамперед це стосується компліментарності фактури — фортепіанної та вокальної партій, що доповнюють одна одну: наприклад, якщо у партії фортепіано — акордова педаль, то у вокальній партії — речитація. Серед основних елементів супроводу слід виокремити висхідну арфоподібну на інтонаціях тритону лейтфактурну структуру, яка далі заповнюється низхідним акордовим ланцюгом з елементами підголоскової фактури. На відтворенні цієї лейтфактурної фрази побудовано перший розділ романсу. Композитор тричі застосовує закличний прийом сходження до вершини. І тільки за останнім інтонаційним покликом рух набуває подальшого драматургічного розвитку, що характеризується використанням насиченої фактури у тріольному ритмі та акордовими комплексами в нижньому регістрі. Споглядальний образ передається через часте використання септакордових послідовностей, аскетичний фонізм фактури яких позбавлений декоративності та зібраний в акордову вертикаль. Романс композитор своєрідно обрамлює лейтфактурною побудовою, розв'язуючи її у збільшений тризвук. До слова, розшифрування такої побудови на вузлових моментах форми свідчить про певні фантасмагоричні образні відчуття.

Загальну самозаглиблену споглядальну картину екзистенційної образності героя продовжує другий романс «Природа». Програмність досягається тут консеквентним відтворенням у різних тональних варіантах або варіантно-фактурним переосмисленням початкової музичної рими. Саме початковий виклад (у другому проведенні введено варіантно-орнаментований верхній голос), насичений низхідним ланцюгом з паралельних квінт з їх біфункційністю, спрямований на створення аури східного колориту. Вже у вступі спостерігаємо рух паралельними квінтами, об'єднаними у ланцюг, переважання збільшених інтервалів, секундіві зсуви, які

композитор щедро використовує упродовж усього романсу, що надає нового звучання поетичному джерелу тощо.

Усі ці відчуття розкриває залучений принцип гармонічного розспівування верхнього голосу, на який накладається верхній вокальний шар і якому композитор пропонує певні варіанти для відображення споглядальної, самозаглибленої образності. До слова, якщо на початку (перше проведення) маємо низхідну кварту плюс секунду, то друге проведення — це низхідна кварта плюс секунда плюс терція. Таке «обігрування» як своєрідне заглиблення у внутрішню експресію душі зберігається до самого кінця твору. На подібному варіантному повторенні вибудовується кульмінація на *sub. p* (ці прийоми характерні для темброво-динамічного становлення образності неоромантичного стилю), а сам романс завершується на великому мажорному септакорді (наслідування Б. Лятошинського).

Схожі відчуття простежуємо і в наступному романсі «Щастя». Такий окрилений його назві відповідають використані низхідні фігурації, «тремтливі», наче з блимаючим ефектом, а також лаконічна форма періоду. Проте є тут і приховані елементи, що розкриваються при більш глибокому зануренні в авторський задум. Мікроінтонаційне насичення фактури апелює до сентименталістської символіки. Схожий тип розгортання фактури можна знайти у Ф. Е. Баха. Ритмоформула, спираючись на квінтові інтонації, простежується упродовж усього романсу. Щоправда, якщо вертикаль сентименталістів спрямована на консонансне вирішення, то у І. Белзи спостерігаємо гру з дисонансами, чому сприяє і певна метрична нестабільність музичної канви у партії фортепіано, яка ніби провокується хвилеподібністю вокальної лінії. Інтонації тритону, що з'являються як символ ареального, перегукуються з Прелюдією № 1, тв. 5 та з першим романсом циклу. За допомогою «арфових перебирань», фактурно стиснених, досягається кульмінація твору, що переходить на початок другого розділу. Так само і в романсі «Місяць на морі» рух зупиняється на тритоновій інтонації — дисонансовій квартовій гармонії *c-fis-h*. Використавши у фортепіанному вступі рух ступенями тритону, фортепіанна фактура буду-

ється на низхідному русі з паралельних великих мажорних тризвуків. Подібна комбінаторика, з одного боку, створює колористичний ефект, який вдало озвучує ефемерну прозору поетичну мову М. Гумільова, з іншого — сприймається як спроба відображення східної колористики вірша.

Продовжує образний колорит останній романс «Серце радісне». Рух ступенями тритону свідчить про його символістське значення. На схожій тритоновій інтонації закінчився попередній романс «Єднання», тож з точки зору образного наративу колористика сформована навколо малої терції, інтервалу-виразника глибоких внутрішніх переживань. Звертаючись до рефлексивної поетичної творчості Сходу, І. Белза знаходить у поетичному доробку М. Гумільова тексти скорше споглядальні: тут часто герой заглиблений у світ внутрішніх роздумів, смутку, як у романсі «Місяць покинув кручі» з їх «лебединими караванами» або мініатюрі «Природа», де «спокійне маленьке озеро, як чаша, наповнене водою». Проте, якщо в поезії М. Гумільова образотворчість зосереджена у сфері душевного наративу, м'якої лірики, романтичного смутку, то І. Белза свідомо новаційною гармонічною мовою значно увиразнює поетичне першоджерело.

Він часто використовує прийоми, схожі з компонентами авторської виражальності Лятошинського. Ці новаційні смаки і певний досвід знаходять своє відображення у пропонованому вокальному циклі, збагаченому експериментами з поліфонізацією фактури, складними гармонічними побудовами, поліритмією. Сама полілінеарність і поліпластовість, горизонтальний та лінеарний розвиток свідчать про значну роль для Белзи поліфонічного принципу розгортання музичної тканини в бік ускладнення акордово-гармонічної мови. Зрештою, ці творчі уподобання І. Белзи існують у полі комунікативної зумовленості як певне віддзеркалення творчих новацій, привнесених у поле українського музичного модернізму Борисом Лятошинським. З іншого боку, камерно-вокальна творчість Белзи, її образно-значеннева наснаженість у своєму імманентному задумі реалізує схожу з Лятошинським філософсько-ек-

зистенційну риторику, передану через автокомунікаційне поле героя, його емоційно-душевні (емоційно-духовні) наративи як віддзеркалення тонкої душевної нарації композитора, що перегукуються зі схожими образно-значеннєвими контекстами задумів його вчителя і є виявом їх творчої близькості, споводованої надто схожими творчими стратегіями, спрямованими на утвердження авангардних принципів у творчих концепціях.

Загалом проаналізований корпус музичних творів актуалізує саму ідею комунікаційного діалогу модернізму, що простежується як через ускладнену специфіку авторської виражальності, так і світоглядні парадокси буття митців, зумовлені складним тогочасним темпоритмом їх буття. Закономірною є і творча приязнь між польськими авангардистами Т. З. Кассерном та Ю. Коффлером, з одного боку, та Б. Лятошинським, його учнем І. Белзою, з іншого, яка базувалася не лише на національно-статусних характеристиках цих постатей у зв'язку зі спільним польським походженням, а швидше на спільності їх новаційних творчих доктрин та креативних світоглядних настанов. Саме тому цей посталий комунікаційний діалог на ґрунті авангарду дає нам можливість окреслити діяльність цього українсько-польського творчого осередку передвоєнного часу не лише як професійний, а й як своєрідний комбінований простір, базований на діалогічних закономірностях у полі автокомунікаційного простору задуму, спільності парадигм буттєвого простору та їх творчих маніфестів.

У цьому контексті саме діалогічний простір авторської виражальності музичної мови через комунікаційний діалог митців із простором авангарду детермінує важливі аспекти як індивідуально-особистісного стибу, так і художньо-системного порядку як стратегії авторських пошуків у часо-просторовому континуумі твору. Поєднання цих компонентів в інтерпретаційно-реципієнтному осмисленні дозволило окреслити унікальність і водночас подібність художніх доктрин польських та українських митців у річищі передвоєнного авангарду в різнонаціональних європейських просторах передвоєнного часу.

ПАНСЛАВІЗМ У ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЯХ ЛЯТОШИНСЬКОГО ЗРІЛОГО ТА ПІЗНЬОГО ЕТАПІВ

Звертаючись до пізнього етапу творчої діяльності Б. Лятошинського як квінтесенції його життєтворчості митця, зупинімося на її комунікативних стратегіях та парадоксах, реалізованих композитором у руслі панслов'янської тематики як певних ментальних кодів, національно окреслених, зважаючи на деструктивні процеси у сфері культурної і політичної ідеології 1950–1960-х рр. При цьому комунікативний стиль митця як своєрідний маркер творчості характеризує різні рівні його активності — від соціокультурних, просвітницьких дій особистості до інноваційних (на пізньому етапі перевірених часом) характеристик авторського висловлення, «шліфованих» в автокомунікативних процесах творчих пошуків попередніх періодів з їх відкритістю до новацій часу.

Соціально-комунікативну місію Лятошинського пізнього етапу творчості було окреслено у попередніх розділах дослідження на прикладі міжкультурних взаємодій українського митця з творчою елітою Європи, зокрема з польською мистецькою громадськістю. У цьому контексті комунікативний стиль його постає як упорядкована сукупність певних стилеутворювальних проявів, що формують його соціокультурний образ у просторі імогології як саме митця з України, вужче — Києва, українського композитора польського походження через комунікативну тональність висловлень, статусність (особово-орієнтовану або статусно-орієнтовану), аргументативність та переконливість висловлення [409]. Поза цим

важливим є також сам мистецький доробок, продюкований Лятошинським, стилістика якого у психологічному контексті базувалася як на інтуїтивній (підсвідомій), так і на умовно раціональній (концепційній у зрілому та пізньому періодах) природі творчого акту. До того ж самі концепції задумів «пізнього» Лятошинського з яскраво представленим польським тематизмом у 1950–1960-х роках дозволили сформувати досить продуктивні українсько-польські комунікативні взаємодії, у рамках яких відбулися перші активні презентації сучасного українського музичного мистецтва за межами СРСР.

Автокомунікативний стиль зрілого етапу творчості пов'язаний з особливостями авторської виражальності — увагою митця до масштабних жанрових моделей, характерних інтонаційних особливостей висловлення з увагою до слов'янських мелосів, концепційності та контекстуальності як прагнення вкарбувати глибоко-філософські роздуми через епіко-драматичний тип симфонізму. З іншого боку, важливими у цьому контексті є також суб'єктивні ознаки ментально-психологічного стибу — тип мислення, ціннісні орієнтації, креативність, відчуття часу тощо. На цей своєрідний дуалізм у сприйнятті задумів панслов'янського напрямку творчості Лятошинського звертає увагу О. Козаренко, характеризуючи його як певні об'єктно-суб'єктні перемикавання в концепціях композитора, де «суміщення часових категорій (дія завжди розгортається “зараз і тут”, узагальнення виносяться у позачасовий простір), консеквентність сходження-занурення до глибин ідеї-образу по щаблях дедалі більшого філософського узагальнення гранично чітко виявляють національну семантику, причетність [Лятошинського. — І. С.] до української літературно-філософської традиції (Сковорода — Шевченко — Юркевич)» [141, с. 192]. Ця епічність висловлення Лятошинського, особливо на пізньому етапі творчості, черпалася з глибокого відчуття архетипного «коріння» слов'янських етносів. Проте панслов'янська тема, що домінувала у пізній період життя і творчості митця, реалізовувалася поетапно і практично упродовж усього його відтинка.

Відповідно перший етап розпочався зі звернення до української тематики в «Увертюрі на чотири українські теми» в середині 1920-х та завершився першим епіко-драматичним «вибухом» — оперою «Золотий обруч», наснаженою етнічною мелодикою й архетипними кодами, вкрай важливими для розкриття гострих соціальних картин прадавньої історії Карпатської Русі XIII століття. Сама комунікативність оперного задуму базувалася на ретельному опрацюванні пластів давнього фольклору, відповідно моделюванні мелодико-інтонаційної і лейтмотивної системи цього оперного задуму. Як зазначає О. Малозьомова, характерною ознакою авторського задуму «Золотого обруча» стає «переключення від подієвого розвитку до його осмислення, широких узагальнень-висновків, яскраво емоційної авторської оцінки, що постає у фінальних монологах головних персонажів <...> саме ця особливість генетично сягає драматургії думного епосу» [322, с. 69]. Від кінця 1920-х різко зростає частка використання українського мелосу у творчих проектах Лятошинського. Зрештою, як пише І. Царевич, активною увагою до історичного коріння було позначене й виховання дітей у родині Лятошинських завдячуючи батькові — Миколі Леонтійовичу, професійному історикові. Ці вкарбовані уявою підлітка давні історичні сюжети у зрілі періоди творчості лягали в основу концепційних задумів через глибоке опрацювання композитором прадавнього пласта історичних відомостей — фольклорних джерел, літописів, романтичних переповідань.

Безперечно, другий етап звернення до слов'янських тематів пов'язаний з війною і темою розлуки з Україною. Перебуваючи в евакуації, композитор у думках і творчості повертається до рідного Києва, про що неодноразово читаємо в епістолярії митця. Саме в цей драматичний час українські фольклорні джерела щедро використовуються ним у камерно-інструментальних та камерно-вокальних задумах, збагачуючи їх образно-значеннєвий контекст. Зокрема, український народний мелос звучить у Тріо № 2 тв. 41, «Українському квінтеті» (1942, 2-га ред. 1945), Струнному квінтеті № 4 (1943), Сюїті для струнного квінтету на українські народні те-

ми (1944), Сюїті для квартету дерев'яних духових інструментів (1944), обробках українських народних пісень передвоєнного та воєнного часу тощо. І, якщо у 1920-х у тій самій «Увертурі на чотири українські теми» композитор наче свідомо обмежує себе у використанні мелодико-гармонічних трансформацій, чим своєрідно оберігає «чистоту» народнопісенного мелосу, то у вже згадуваних обробках народних пісень митець реалізує принцип своєрідної стильової гри, базований на комунікативній природі — грі стильових дискурсів популярних композиторських технік, історичних стилів і спробі вписати у цю стилізацію деконструйовану мелодику народної пісні.

Останній, третій, виток звернення до слов'янської тематики, ознаменований появою вже згадуваного «Українського квінтету», тривав до кінця життя композитора. Ця комунікативна картина презентації панслов'яства стала своєрідною квінтесенцією усієї його життєтворчості і завершилася написанням просвітленої домажорної Симфонії № 5, тв. 67 «Слов'янська».

Повернімося до вододільного «Українського квінтету», який у багатьох музикознавчих студіях окреслюється через жанр камерної симфонії (В. Самохвалов [396], М. Боровик [38], М. Гордійчук [80], І. Царевич [430] та ін.). Вочевидь, сама комунікативність задуму, збурена європейською катастрофою, її ідейно-образний зміст обертаються навколо щемливого суму за рідною Україною через відчуття тривоги, небезпеки, можливості її втрати. Ці глибокі екзистенційні розмірковування перенесено до сфери народного мелосу. Усі теми твору тією чи іншою мірою спроектовані на певні автентичні жанри: головна партія нагадує думні наспіви і важливою її якістю є поліфонічність, активність становлення. Характерною ознакою української ладовості, яка проявляється і в тематичному матеріалі квінтету, є поєднання елементів натурального та гармонічного мінору в одній темі, що створює яскравий колористичний ефект і драматизує звучання. Композитор використовує також автентичні теми. Прикладом може служити коломийка з притаманними їй особливостями варіаційного розвитку.

Цей масив українського мелосу різножанрового спрямування спричинив інтенсифікацію конфліктного начала, симфонізацію музичного розвитку і як наслідок — розширення жанрових рамок фортепіанного квінтету. Його симфонізація зумовила інший підхід автора до використання фактурно-тембрових властивостей інструментів та ролі й функцій учасників ансамблю. Розширення рамок камерного жанру у квінтеті привело до збагачення інструментальних партій: розширився діапазон звучання струнних, технічні формули фортепіано значно ускладнилися. Більше того, методи взаємодії пластів у симфонічному оркестрі переносяться на музичну канву квінтету (кожен інструмент квінтету виконує роль оркестрового пласта). Таким чином, у сонатно-симфонічному циклі Б. Лятошинський оперує потужними процесами, які охоплюють та об'єднують, здавалося б, зовсім відокремлені побудови циклу. Завдяки цим драматургічним особливостям і, що дуже важливо, інтонаційним зв'язкам увесь чотиричастинний цикл можна розглядати на рівні макроформи як одночастинну побудову наскрізного розвитку, де експозицією усієї мегапобудови постає перша частина, побічною — друга, розробкою — третя частина, а, відповідно, роль репризи відіграє фінал.

Безперечно, вагомим компонентом стало тут повернення до польського коріння через соціокультурні комунікаційні дифузії та широку панораму симфонічних і камерних творів на польську тематику, що з'явилися по смерті Сталіна. Звернення до польської тематики актуалізувало особистісну проблему національної самоідентифікації митця. Стартувавши як художник, формований у польському музичному середовищі, у ранньому доробку котрого фігурує пласт творів з відверто пропольською жанровою й інтонаційною природою, на пізньому етапі творчості композитор доповнив польський компонент багатоаспектними пошуками у площині панслов'янської ідеї творчості, реалізованої через звернення до польського епосу, літературної класики та фольклорних джерел як прагнення до генетичного єднання з прабатьківщиною.

Стосовно літературних польських джерел, то особіно постає звернення Лятошинського до творчості А. Міцкевича. У 1955-му з'являється симфонічна поема «Гражина» в рамках відзначення 100-річчя від дня смерті видатного польського поета. В ній композитор відображує етапи драматичної колізії юнацького твору Міцкевича, а через наснажені експресивністю образи-стани намагається відтворити глибоку поетичність першоджерела. Про активний вплив польської поезії на творчість українського композитора красномовно свідчить і те, що його останніми камерно-вокальними творами стали саме романси на вірші А. Міцкевича як прояв «бієтнічного самовираження композитора» [56, с. 98]. До слова, Б. Лятошинський часто наголошував, що в романсах він лише загострює метроритмічне «звучання» поетичних рим, не змінюючи ритмоформули залученої поезії.

Підхід до обробки українського мелосу, апробований в «Українському квінтеті», композитор щедро застосовує у концепції симфонічної поеми «На берегах Вісли» (1958), написаної з нагоди 1000-літнього ювілею Польської держави. Як і у фортепіанному квінтеті, у поемі саме автентичні польські теми часто несуть головне смислове навантаження. Серед колоритних польських мелодичних елементів, що розширюють комунікативну спрямованість полотна і збагачують палітру образних станів, передовсім варто виокремити заключну партію — повільну мазурку в ритмі жалобного маршу та цитування у розробці твору польського композитора XVI століття Вацлава із Шамотул. Цілий букет польського тематизму використовує композитор і у визначальному для трансформації жанру українського фортепіанного концерту — «Слов'янському концерті». Глибоко символічного значення набуває тут використання у головній темі фіналу жанру мазурки. У побічній теж присутній польський мелос — це куявська пісня зі збірника Адольфа Хибінського. Польськими танцювальними темами наснажений і фінал твору.

Загалом багаточасовий комунікативний принцип інтонаційного осмислення, використання і трансформації в одному творі різ-

нонаціональних тематичних зерен різних слов'янських мелосів репрезентує саме ідейну специфіку панслов'янської тематики у зрілих творчих пошуках Бориса Лятошинського. Прикладом таких трансформаційних процесів стала інтонаційна конструкція «Слов'янського концерту», де українськими та російськими інтонаційними згустками насажена перша частина фортепіанного концерту і польськими — фінал з відповідним створенням синтетичних тематичних сплавів на основі використаних автором різнонаціональних тематичних побудов.

Наступний сегмент, який вимагає свого окреслення, — це комунікативні перегуки пізнього етапу творчості митця з його раннім періодом. Ця діалогічність підкреслює двокомпонентність жанрово-інтонаційної картини творчості українського композитора, що стало наслідком комунікативних нашарувань у процесі його становлення в поліетнічному соціокультурному просторі 1910-х. Відштовхнувшись від неоромантичних сфер музики російських композиторів, які були в пошані у класі композиції Р. Глієра та загалом знаковими для київського мистецького життя початку ХХ століття, композитор торує шляхи до глибокоіндивідуально окресленого творчого методу, насаженого символічною образністю, характерними підходами до метричності, ритму, поліфонії шарів як виважених у часі авторських підходів до розвитку музичної тканини. Отже, російська композиторська школа в особі Р. Глієра стала своєрідним полем, де кристалізувалися пошуки у царині розширення тональності, активного використання її 12-ступеневого інваріанта, свідомого відходу від тональної завершеності задуму, що стало визитівкою композитора, проявом його майстерності у поліфонічному письмі. Ці поліфонічні прийоми, а особливо *ostinato*, з кожним новим задумом ускладнювалися: прийоми імітаційної, підголоскової, контрастної поліфонії все більш розгорнуто підпорядковувалися трансформації тематичного зерна або одночасно кількох тематичних «згустків». Зрештою такі новаційні для того часу процеси в авторському висловленні пов'язані з іманентним тяжінням Лятошинського «до великих форм, широких ін-

струментальних і оперно-симфонічних полотен, які є концентратом віддзеркалення драматичних колізій епохи крізь призму світосприйняття художника, втіленням наріжних проблем об'єктивної дійсності» [148, с. 22].

Проте, якщо російський компонент виступає певним полем професійної організації жанрово-стильового почерку композитора, то український та польський компоненти простежуються на рівні інтонаційного багатства творчих задумів композитора, їх семантичних та образно-значеннєвих знаків через звернення у творчому задумі до видатних постатей цих культур, сюжетів, історичних сюжетів та міфів. Зрештою, такий соціокомунікативний простір сприяв формуванню митця з поліментальними ознаками як з точки зору генеалогічних особливостей (походження, впливи генеральних ідей часу тощо), так і в самій процесуальності і взаємопов'язаності етапних трансформаційних змін у площині авторського вираження. Останнє вельми яскраво засвідчує цілісність стратегій композитора, закладених ще в період становлення, які простежується на основних тезаурусних компонентах виражальності авторської мови і її значеннєвого насичення. Саме на їх прикладі далекоглядно відобразилися основні стратегічні лінії творчих трансформацій, позначені рисами цілісності, стабільності та багатоплановості, зважаючи на урізноманітненість стильових орієнтацій.

На прикладі фактурно-поліфонічних прийомів (органні пункти та *ostinato*) кристалізується його монументальна увага до дзвоновості, фінал чого простежуємо у Симфонії № 4. Проте ще в «Авторському зошиті» Лятошинський послідовно працює над пошуком засобів передачі колориту дзвонових звучань, де об'єднує умовно різні прояви «дзвоновості» начерків різних років, демонструючи системний підхід до шліфування того чи іншого прийому композиторської техніки. Таке розмаїття прийомів у Б. Лятошинського пов'язане з різною палітрою емоційних станів і колористичною картиною світовідчуття. О. Марценківська в аналітиці про спільність творчих стратегій Б. Лятошинського та Р. Глієра відзначає спорідненість інтересу до «до старослов'янського билин-

ного епосу, втіленого в імітуванні звучання дзвонів у фортепіанній та симфонічній музиці» [328, с. 16].

Продовжуючи думку дослідниці, відмітимо значний вплив інтонаційної природи народного мелосу. Про це свідчать експерименти з мелодикою народної пісні, характерні як для багатьох начерків 1910-х рр., так і загалом для генеральної лінії «Авторського зошита», що активно формується, авторська увага до «розкодування» краси народного мелосу. Б. Фільц, аналізуючи високу майстерність композитора у цій галузі, вказує, що він «розкрив нові шляхи гармонічного поєднання незмінної народної мелодії з досягненнями професійної композиторської техніки ХХ століття — акординою нового ускладненого типу (інколи нетерцієвого складу) з посиленням ролі хроматизму й дисонансовості, наявністю біфункціональних, а то й політональних акордових поєднань, внутрішньоладової альтерації, вивільнення окремих голосів гармонічної вертикалі в самостійні горизонтальні лінії тощо» [420, с. 9].

Інтонаційна природа як основний чинник музичної виразності у Лятошинського відображає комунікативні особливості психотипу автора та базується на двох таких компонентах: з одного боку, це інтонаційна сфера авангардних практик, особливо актуальних для 1920-х рр., базованих на пошуковості інтонаційної мови з відповідним дисонансовим насиченням (ходи на септиму, секунду, тритон), а з іншого, — інтонаційні формули, позначені саме фольклорними впливами, де абсорбуються в авторській мові структурні елементи народного мелосу (інтонаційна лінія за структурою тризвука, кварто-квінтови ходи тощо). Прикладом може бути ямбічна кварта, що дає поштовх до розгортання багатьох відомих лірико-епічних тематичних згустків у вступі до Другої симфонії, головній темі «Українського квінтету» і «Слов'янського концерту» тощо. Також потрібно наголосити на пошуках на ранньому відтинку творчості зі сферою діатоніки (часто суто білоклавішної). Поряд зі значною хроматизацією гармонічної мови Б. Лятошинський продовжує шукати нестандартні звучання вертикальних та горизонтальних побудов у межах діатонічного гармонічного мис-

лення. Використання інколи суто «білоклавишної» діатоніки також відсилає нас до народнопісенних джерел.

Окрім інтонаційної природи творчості, її багатокomпонентності, важливими є авторські прийоми, графіка яких визначає стильове експресіоністське обличчя митця. Система авторського висловлення Лятошинського ще з 1910-х базується на змінному розмірі, несиметричності речень, метроритмічній асиметрії. Ці компоненти ніби розхитують композиційну цілісність і, привносячи асиметрію, створюють нові площини для драматургічного розвитку задуму. Необхідно зауважити, що свідоме уникання тонічного устою, багато разів реалізоване у зразках «Авторського зошита», стає одним з генеральних компонентів авторського висловлення. У цьому ракурсі важливим є авторський прийом, апробований ще у ранній період, щодо розподілу фактури на далекі за регістрами пласти, визначної ролі при цьому «глибоких» басів, охоплення віддалених регістрів у їх темброво-динамічному зіставленні.

Притому, ця ускладнена картина викладу часто пов'язана у композитора з темброво-колористичними пошуками. Б. Лятошинський сміливо експериментував з ладо-гармонічними можливостями — розширеною 12-ступеневою тональністю та поліладовістю. Ще від давнього часу спостерігається активне становлення й розвиток індивідуальних рис його ладового мислення в бік розширення тональності. Цікавими на етапі становлення митця є приклади, коли через звернення до пентатоніки (суто діатонічний лад) композитор приходив до 12-ступеневого ладу. Народження асоціацій зі Сходом було реалізоване у камерно-вокальному циклі «Три ромansi на вірші китайських поетів» (1926). Досить новаторською і характерною є гармонічна система композитора, до якої він упритул підійшов уже на початку свого творчого шляху. Пошуки на ранньому етапі з акордовими структурами зумовили появу своєрідної гармонічної системи, де функції тризвука виконує септакорд, а, відповідно, функції септакорду — нонакорд. Подібне експериментування відобразило західноєвропейську генезу у твор-

чому розвитку митця —мінорна тоніка із секстою (акорд Лятошинського), великий мажорний септакорд, співзвуччя нетерцієвої кварто-квінтової структури, альтеровані септакорди, прийоми поліладовості та політональності, схильність до гостродисонантної гармонічної вертикалі вказують на апробації українським композитором європейського досвіду.

Також ще у ранній його творчості з'являються експерименти з тембрами духових інструментів, що засвідчують неприхований інтерес Б. Лятошинського до великого оркестру. Згодом у своїй симфонічній музиці зрілий композитор надаватиме великого значення духовим групам оркестру, наснажуючи їх лейттембрами та реалізуючи за їх допомогою масштабність свого задуму. Як зазначає В. Самохвалов, у зрілі періоди творчості «композитор був схильний до побудови тривалих tutti, адже досягнення високих експресивних звучань є для нього художньою метою <...> Специфічний тип драматургії та композиції [Лятошинського. — І. С.] дозволяє <...> з великим ефектом застосувати таку темброву організацію» [396, с. 128].

Зрештою, актуалізовані структурні компоненти авторського висловлення Лятошинського загалом позначені загальноєвропейським вектором і, відповідно, авангардною стильовою палітрою, абсорбованими митцем на зорі модерністського вибуху у період його становлення. Ці компоненти стали визначальними для його творчого методу, а згодом поєдналися з національно окресленими жанровими моделями, утвердженими через комунікативну складову творчого й соціального буття майстра, котрі за суттю стали семантичними проявами об'єктивно-епічного світогляду Майстра. Таким чином, досліджуваний поліетнічний вектор життєтворчості митця є засадничим для розуміння його особистості, сформованої під впливом «відкритості до пошуку» польського та російського професійних середовищ, де формувався композитор. Згодом саме цей принцип уможливив активне включення митця і в український ментальний шар з опорою на його комунікативно відкриту поліетнічну ментальну ідентичність.

Українсько-польська міжкультурна взаємодія повоєнного часу, ініційована громадською та мистецькою діяльністю Бориса Лятошинського, постає як специфічна система «уявлень» і «настанов» вербальних і невербальних комунікативних процесів. Актуалізовані базові для композитора музично-жанрові паттерни творчості Лятошинського як певні лінгвокультурні прояви склали основу міжкультурного українсько-польського діалогу 1950–1960-х, позначеного невербальними характеристиками, закодованими в автототалітативному полі творчих задумів на польську тематику, презентованих широкій польській музичній громадськості.

Успішності реалізації комунікативних культурних форматів між Лятошинським і прабатьківською культурою сприяли сама історична ситуація — смерть диктатора Сталіна, споводоване хрущовською відлигою бажання з обох боків відродити втрачені дореволюційні контакти та, вочевидь, створити нові поля творчих взаємин. Ця «ситуація спілкування», бездоганно втілена Лятошинським через знання правил, принципів, особливостей комунікативних норм і можливостей, створила умови для широкої презентації творчих досягнень композитора у середовищі польської мистецької еліти на провідних концертних майданчиках Польщі. Проте потрібно відзначити кілька важливих об'єктивних комунікативних чинників, які формують наші уявлення про роль Лятошинського у становленні українсько-польської культурної взаємодії.

По-перше, це генеалогічна складова, присутня в ранньому періоді творчості композитора. Ідеться передусім про походження митця, становлення його як музиканта у польському культурному осередку Житомира та вибір відповідних жанрових моделей з орієнтуванням на творчість Ф. Шопена у композиторській творчості

1910-х рр. По-друге, це монокультурний компонент, що визначається спорідненістю експериментальних композиторських систем Б. Лятошинського та Т. З. Кассерна, Ю. Коффлера, Т. Маєрського у площині постійного пошуку й оновлення авторського почерку. Зрозуміло, що кожен з митців мав власне творче обличчя, свої інтереси й уподобання у загальному наративі тогочасного європейського музичного дискурсу. Також монокультурність пов'язана передусім із неможливістю реалізувати повноцінний культурний обмін, проекти, концерти тощо обопільно, тому якість завше реалізується на боці однієї зі сторін у культурних взаєминах. У нашому випадку це зумовлено приєднанням Галичини до СРСР. Врешті-решт Б. Лятошинський, підсвідомо відчуваючи свою культурну місію у збереженні індивідуальності Т. З. Кассерна та Ю. Коффлера, стає захисником їх творчих проєктів. Відомо також, що композитор, який на той момент обіймав посаду голови СКРУ, всіляко сприяв прийняттю до цього творчого осередка З. Лісси, однієї з найвідоміших польських музикологів ХХ століття. По-третє, це полікультурний аспект, характерний для пізнього періоду творчості Б. Лятошинського. Культурні взаємини між ним і представниками польського мистецького руху відбуваються на паритетній основі. У той час формується загальноєвропейський тренд культурних зв'язків між Україною і Польщею, де якість культурного продукту оцінюється за багатьма культурно-соціальними параметрами — це відомість і популярність (пізнаваність) митця, виконувальність його творів, участь у міжнародних фестивалях і форумах — як польських, так і українських (радянських), а також культурно-просвітницька діяльність. Стосовно ролі Б. Лятошинського в розвитку польської культури другої половини ХХ століття зазначимо, що знаковою подією у його життєпису стало нагородження композитора почесним Знаком тисячоліття держави Польської і грошовою премією, яку Б. Лятошинський пожертвував на відбудову костелу.

З іншого боку, важливими у цьому процесі були концертні форми, що сприяли поширенню музичної творчості композитора серед широких верств польських поціновувачів академічного музичного мистецтва. У результаті продуктивності таких дій було досягнуто необхідне комунікативне включення митця у тогочасний контекст польської культури як один з її трендів — ознайомлення з творчістю етнічних поляків, що сприймалося як їх своєрідне повернення у лоно прабатьківської культури на прабатьківщину. Основу цього процесу щодо Лятошинського, на думку польських критиків, склали вже згадуваний поліетнічний ментальний комплекс, на їх думку, з польською домінантою, далі — активне відображення у творчості пізнього етапу польських поетичних та етнографічних мотивів, що так само сприймалося польською музичною громадськістю як своєрідне «вороття додому». І, вірогідно, велику роль у позитивному сприйнятті творчих досягнень українського композитора на прабатьківщині відіграли його особистісні комунікативні формати — активне спілкування з багатьма на той час провідними діячами польського руху музичного. До того ж, знаючи польську культуру наче зсередини, її звичаї, традиції, Лятошинський легко знаходив відповідні комунікативні форми для активного культурного зближення з польською музичною громадою. Його меседжі до польських друзів були актуалізовані в листуванні, з одного боку, через концепційне розуміння культуротворчих процесів часу, осмислення шляхів розвитку музичного мистецтва, а поряд з цим — через пошук відповідних форм його презентації. Можливо, саме тому Лятошинський активно спостерігав і вивчав новаційні процеси фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь», був у курсі знакових здобутків польської композиторської громади. З іншого боку, був теплий, подекуди щемливий, а в оцінках — виважений епічно-емоційний тип висловлення, характерний для епістоляріїв до близьких колег, зокрема до Гражини Бацевич. Вочевидь, вибір тих або інших мовленнєвих засобів мав дуже впливати на ре-

зультат взаємодії людей. Розуміння співрозмовника завдяки використанню адекватних лінгвокультурних ключів (у сприйнятті музичної мови як лінгвокультури) розкриває усебічну компетентність Лятошинського як комуніканта, представника української культури, щоправда, презентованої на той час титулом «української радянської музики».

Отже, у цій міжкультурній взаємодії Борис Лятошинський постає своєрідною лінгвокультурною особистістю як «закріплений у мові базовий національно-культурний прототип носія певної мови, що становить позачасову й інваріантну частину структури особистості» [329, с. 121]. У нашому контексті він виступає у специфічному світоглядному дискурсі пізнання музичної мови поряд з культурним змістом її складових, що сформувався на основі буттєвого досвіду митця і ціннісних пріоритетів соціокультурного середовища. Важливою з точки зору українсько-польських взаємин і ролі Лятошинського як головного комунікатора була т. зв. міжкультурна компетенція, котра базувалася на розумінні ним культурних цінностей не тільки свого соціокультурного простору, а й специфічних особливостей іншої культури, її пріоритетів та форм вираження, що забезпечило успішність тогочасних комунікативних зв'язків з польським мистецьким середовищем.

Таким чином, розгляд польського компонента життєтворчості композитора як одного з ключових стрижнів його біографії дозволив простежити духовну і творчу специфіку існування Лятошинського, яка на пізньому етапі життєвого шляху постає у вигляді панслов'янської моделі творчості, відображаючи етико-епічні моделі буття через багатокомпонентний слов'янський, і в тому числі польський, наратив висловлення.

ПІСЛЯСЛОВО

Питання комунікативних форматів культури є засадничим і вельми продуктивним у контексті розгляду її стратегій та особистісних ролей. Правлячи за механізм культури, комунікативні процеси репрезентують дві її амбівалентні характеристики: з одного боку, зіткнення культурних просторів та їх підсистем уможливає усвідомлення культури; з іншого, — діалог внутрішнього світу творця з соціокультурним простором допомагає виважити ціннісні аспекти культуротворчої діяльності.

У процесі самоусвідомлення культурний діяч проходить через зіткнення особистих ціннісних світів з об'єктивним полем буття, що, у свою чергу, приводить до докорінного переосмислення усталеного в культурному просторі та утвердження нового через комунікативні взаємодії з іншими культурами та особистостями. Екзистенційним індикатором буття особистості постає базована на діалогічних процесах культурного поля проблема вибору. Вона віддзеркалює не лише рух художньо-суб'єктивних сенсів, а й наративи об'єктивного простору через апелювання митця до тих чи інших форм буття.

Постать Бориса Лятошинського як культурного діяча та ініційовану ним комунікацію між пластами української, польської та російської культур важко означити, застосовуючи усталені категорії, — надто складною та суперечливою була доба. Монологічність радянських культурницьких практик стосовно українського питання недалеко відійшла від імперських доктрин ХІХ століття.

За таких обставин окреслення культуротворчого потенціалу Бориса Лятошинського, його артистичної діяльності та закладених ним історичних підвалин національного культуротворення є важливим з багатьох оглядів. Насамперед, для усвідомлення процесів національного самоствердження, що в умовах радянських реалій сприяли формуванню оригінального світоглядного та художнього шару української культури як органічної частини європейського культурного простору.

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 наративах 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, уможливорює інтерпретацію світоглядного наративу Лятошинського як певної цілісності, що єднає виконувані 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 наративах, 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 низ-

кою 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. Танєєва, 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 обумовлюють 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 зворотню 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.

Теперішні гуманітарії сформували ствердну відповідь про вагомість артистичного внеску Лятошинського до музичного складника української історії, проте не окреслили постаті Лятошинського як національного культурного героя. Існуючі концепції заторкують чимало аспектів його професійної діяльності на кшталт інтонаційної картини творчості, тоді як світоглядні питання зазвичай лишають поза межами досліджень. На це є багато пояснень. І

досі потужний вплив на висвітлення творчої постаті має радянський мистецтвознавчий канон. Значну роль у комплексному дослідженні світоглядних настанов митця відіграють джерела, які у контексті студій творчості Лятошинського — зрозуміло, з яких причин — нащадки композитора відкривали спорадично. Левову частку комплексних джерельних публікацій було здійснено після здобуття державної незалежності.

У низці досліджень розглянуто сукупність ознак національного, розчинених у слов'янській тематиці його музичної творчості. Проте такий кут зору на поліфонічність постаті Лятошинського навряд чи віддзеркалює справжню картину національного простору у свідомості митця. Сам композитор інтонаційне «перемодулювання» різних слов'янських тем уважав за своєрідну інтеракційну композиторську практику. Стратегію інтонаційного «змішування» чітко видно у «Слов'янському концерті». Слов'янський вектор, що є магістральним напрямом творчих пошуків композитора, дає можливість лише почасти відчути його взаємодію з пластами української культури. Утім, саме звернення до слов'янської тематики, зокрема польської, російської й української, актуалізує глибоко особистісну тему національного самовизначення.

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, закованої на генеалогічному рівні. Багатовекторні комунікації українського митця у польському культурному просторі спричинили неабиякий резонанс. Він ретранслював 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 зашкарублою радянщиною з її деструктивними ідеями, базованими 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 найболючішим 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 із соціокультурною ідентифікацією митця, ці комунікативні процеси оприявнюють характерні риси у поступальному 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 питома 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» [47, с. 42]. Проте усі пропоновані культурні орієнтири жодним чином не були пов'язані з українською традицією. В архіві Меморіального кабінету-музею композитора немає (або принаймні нам не вдалося віднайти) жодного свідчення про інтерес Лятошинського до українського сегменту тогочасного київського культурного життя. Матеріал для такого роду узагальнення дають олівцеві помітки або нотатки на закладках в «Русской музыкальной газете», що, як можемо сміливо припустити, належали членам цієї родини, яка справно передплачувала редакційний у Санкт-Петербурзі/Петрограді імперський культурний рупор упродовж 1896–1917 рр. Саме вони з великою долею ймовірності уможливають формування певного культурно-інформаційного за суттю цілісного уявлення про культурно-

мистецькі російські академічні еталони, що домінували у родині викладача історії, статського радника Миколи Лятошинського, а відтак і у смаках його сина. Серед усього масиву поміток лише у випуску 21–22 «РМГ» від 27 травня 1901 року знаходимо підкреслене повідомлення про те, що 8 квітня 1901 року відбувся музичний ранок для дітей, де було виконано дитячу оперу М. Лисенка «Коза-Дерева». У розвороті зброшурованого примірника за 1901 рік, де згадано про подію, збереглася закладка. Ймовірно, виставу міг відвідати Б. Лятошинський, якому на той час було шість років [381].

Повертаючись до ролі Р. Глієра у порушеному питанні, важко зрозуміти, наскільки відкритим він був 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 при звичаїти 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 діалоги 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 насажений 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» насажувала соціальний простір УСРР ленінська диктатура.

Зауважмо, що у лакуну української тематики Лятошинський входить поступово. Першим вагомим його зверненням, з його слів, 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 алюзії до популярних композиторських технік, історичних стилів і спробу вписати у цю стилізацію деконструйовану мелодику 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 органічно і закономірно з точки зору поставлених завдань і реалізованих концептів, то особистісне ототожнення митця з наративами української культурної ідентичності формується велими непросто, найчастіше — через проблему світоглядного вибору.

З точки зору останнього упродовж міжвоєнних десятиліть Лятошинський перебував на межі двох світоглядних доктрин. Одну, зрощену 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 знівелювали 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 серйозних 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 гіркотою зауважує: «Коли перебуваю у Москві, то стаю набагато більшим песимістом, ніж коли вдома. До того ж Літинський¹ роз-

¹ Літинський Генріх Ілліч — радянський композитор і педагог, має українське коріння. Один з перших московських учнів Р. Глієра. Від 1924 року викладав на ка-

повів мені, що тут робиться у Спілці композиторів — усім заволоділа невелика група і командує. Противно це. Я б охоче вже їхав назад додому!!!!» [225, 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 іще 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 посталінський час. Різнобічна 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. Касерном та Ю. Коффлером, 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

федрі композиції Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Упродовж 1932–1943 рр. був завідувачем цієї кафедри.

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 загальновизнано, що левову 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 унормовувала 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 постанала 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. Посилену увагу композитора до польської тематики у власній творчості простежуємо упродовж усього його життя. Спочатку — на рівні генеалогічного поля, а далі, після вимушеної паузи міжвоєнної, польські художньо-комунікативні контексти з новою силою постають на «сприятливому» ґрунті приєднання історичних українських західних земель до складу Радянської України. У рамках акцій СРКУ 1940 року відбуваються київські концерти, де на найвищому рівні звучать атональні й додекафонні композиції. При цьому, як уже наголошувалося, така комунікативна ситуація стає показником взаємодії об'єктивного соціокультурного простору з художньо-виражальним простором мистецького тексту.

Цей яскравий відтинок співпраці Лятошинського та Кофлера, українського та польського митців, що тривав упродовж 1939–1941 рр. (у випадку з Т. З. Кассерном — до 1940-го), сприймався 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 із врахуванням широкого масиву джерел і ймовірних (гіпотетичних) припущень щодо його творчого психотипу уможливорює створення умовно-документального портрету митця, родоначальника й активного представника модерного напряму української музичної культури. Базований на взаємоперетинах автокомунікативних просторів творчості та комунікативних характеристиках його соціохудожнього буття, він, по суті, окреслює Лятошинського як митця європейського світогляду, 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 XX 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 проектах, 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 і 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 багатшаровий організм крос-культурних взаємодій, ініційованих та реалізованих Борисом Лятошинським. Передтечею 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 домінантні тренди у камерних композиціях для струнних інструментів, які, вочевидь, справили враження на композитора, або навіть заохотили реалізовувати усе це у власних творах або 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 Млодзіївського 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 лишався і східноєвропейський вектор. Так, презентація творчості Лятошинського у Москві і схвальне ставлення до неї директивних органів, виконавців та простих поцінну-

вачів свідчили про високий професіоналізм митця. Це забезпечило йому деякий імунітет до кіл київських недоброзичливців, які часом унеможливлювали 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 Льєжі.

Ця перша повоєнна зустріч зі Старою Європою породила глибокі і щемливі роздуми про виклики, широкі можливості для творчості і водночас обмеження через практично закритий простір Країни Рад. У листах до дружини, надісланих Лятошинським з Мо-

скви, 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 і 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» [223, 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 своєрідної 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 кроскультурних 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 еталоною мистецькою школою в українському контексті на подальші кілька десятиріч.

Загальне окреслення соціокультурного і творчого обличчя українського митця, такого, що збурює 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 процесі 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 макро-(соціокультурному) та мікро-(творчому) полі.

Потрібно додати, що комунікативні формули та підходи, застосовані в розкодуванні ідейно-значеннєвих 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. *Адорно Т.* Поздний стиль Бетховена // Советская музыка. 1988. № 6. С. 110.
2. *Акимов С. С.* Коммуникативная природа искусства и некоторые вопросы методологии искусствоведения // Вестник Нижегородского государственного технического университета им. Р. Е. Алексеева. Серия: Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии. 2015. № 1. С. 41–45.
3. *Алексеев А. Н.* Дневник и письмо как формы социальной коммуникации // Философские науки. 2008 (8). Москва: Институт философии РАН. С. 31–47.
4. *Алексеев В. М.* Предисловие // Антология Китайской Лирики VII — IX вв. по Р. Хр. Перевод в стихах Ю. К. Шуцкого, редакция, вводные сообщения и предисловие В. М. Алексеева (Серия «Всемирная литература»). Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923.
5. *Андреева Г. М.* Социальная психология. Москва: Аспект Пресс, 2001. 384 с. URL: http://elibrary.bsu.az/books_163/N_5.pdf (дата звернення: 08.07.2020).
6. *Антипов Г. А.* Историческое прошлое и пути его познания. Новосибирск: Наука, 1987. 243 с.
7. Антология Китайской Лирики VII — IX вв. по Р. Хр. Перевод в стихах Ю. К. Шуцкого, редакция, вводные сообщения и предисловие В. М. Алексеева (Серия «Всемирная литература»). Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. 143 с.
8. *Апель К. О.* Трансформация философии. Москва: Логос, 2001. 344 с.
9. *Архімович Л. Б. Б. М.* Лятошинський (до 60-річчя з дня народження) // Мистецтво. Київ: Мистецтво, 1955. № 1. С. 29–30.
10. *Балабіна Т. М.* Краткое описание рода Якса на Лятошине Цедра Лятошинских Герба Гриф и некоторых ветвей его 810 г. до наших дней. Дослідження. 1973–1975. Машинопис з авторськими правками та підписом // Російська державна бібліотека. Ф. 720, 1, 1. 185 арк.
11. *Балл Г. О., Медінцев В. О.* Модуси культури як одиниці її аналізу // Мова і культура. 2014. Вип. 17. Т. 1. С. 27–32. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2014_17_1_8 (дата звернення: 10.08.2020).

12. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. Москва: Искусство, 1986. С. 9–191, 404–412. URL: <http://www.infolib.info/philol/bakhtin/indexa.html> (дата звернення: 08.07.2020).
13. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи / сост. С. Болгаров, В. Кожин. Москва: Худож. литература, 1986. 543 с.
14. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. литература, 1975. 502 с.
15. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 284–407. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> (дата звернення: 12.08.2020).
16. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина, прим. С. С. Аверенцева, С. Г. Бочарова. Москва: Искусство, 1979. 424 с. (Из истории советской эстетики теории искусства).
17. *Бацевич Г.* Особая примета. Москва: Сов. композитор, 1984. 155 с.
18. *Белза І. Ф.* Лятошинський Б. М. — заслужений діяч мистецтв УРСР. Київ: Мистецтво, 1947. 61 с.
19. *Белза І. Ф.* «Композитор, гражданин, Учитель». Авториз. маш. з авт. та ред. правкою. Не пізніше 1985 р. Вступна стаття до видання: «Б. Н. Лятошинський. Воспоминания. Письма. Статьи. Ч. 1 Воспоминания / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич, комментарии Л. Н. Грисенко, вст. ст. И. Ф. Белзи. ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721, 323 арк.
20. *Белянин В. П.* Основы психолингвистической диагностики (модели мира в литературе). Москва: Тривола, 2000. 248 с.
21. *Белянин В. П.* Психолингвистические аспекты художественного текста. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1988. 123 с.
22. *Белый А.* Символизм как миропонимание : сборник / авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. Москва : Республика, 1994. 525 с. (Мыслители XX века).
23. *Бентя Ю. В.* Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України (до 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента та педагога) // Архіви України: електрон. версія. наук.-практ. журн. 2015. № 4 (298). С. 121–135. URL: http://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_4_2015/08.pdf (дата звернення: 08.02.2020).

24. *Бердяев Н. А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). Москва: Книга, 1991. 446 с. URL: <http://humanities.edu.ru/db/msg/41167> (дата звернення: 08.04.2020).
25. *Бердяев Н. А.* Творчество и объективация. Минск: Экономпресс, 2000. 301 с.
26. *Берегова О. М.* Б. Лятошинський та І. Белза в Київській консерваторії на початку 1920-х років // Мистецтво та життя: зб. наук. праць. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. С. 125–144.
27. *Берегова О. М.* Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні ХХІ ст. ; Ін-т культурології АМУ. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2009. 175 с.
28. *Библер В. С.* Культура. Диалог культур // Вопросы философии. 1989. №6. С. 31–43.
29. *Блажеквич-Чаплін Х. Р.* Ігор Белза. Львів: Редакція «Слово Руху», 1998. 144 с.
30. *Блох М. Я.* Текст как диктемное построение: этапы становления и формы существования // Проблемы межкультурной коммуникации в современном образовательном пространстве : межвуз. сб. науч. тр. Тобольск: Изд-во Тобольского гос. пед. ин-та, 2003. С. 9–12.
31. *Блумер Г.* Социальные проблемы как коллективное поведение / пер. И. Ясавеева // Контексты современности–II: Актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории: хрестоматия / сост. и общ. ред. С. А. Ерофеева; 2-е изд., доп. и перераб. Казань: Изд-во Каз. ун-та, 2001. С. 150–159.
32. *Блумер Г.* Символический интеракционизм / пер. А. Корбута. Москва: Элементарные формы, 2017. 346 с.
33. *Болотнова Н. С.* О соотношении понятий «художественный текст» и «художественный дискурс» в коммуникативной стилистике текста // Русский язык и русистика в современном культурном пространстве: тезисы докл. и сообщ. Междунар. науч. конф. ; под ред. А. Г. Бабенко. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 16–19.
34. *Большов О. Ф.* Философия экзистенциализма. Санкт Петербург, 1999. 222 с. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000994/st000.-shtml> (дата звернення: 08.03.2020).
35. *Бондаренко Т. О.* Спогади про вчителя // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 115–120.
36. *Борев Ю. Б.* Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры // Тео-

- рии, школы, концепции (критический анализ): Художественная коммуникация и семиотика. Москва: Наука, 1986. С. 5–43.
37. *Боровик М. К.* Про індивідуальні стилі в українській радянській симфонічній музиці (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко) // Сучасна українська музика. Київ: Мистецтво, 1965. С. 48–69.
 38. *Боровик М. К.* Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ: Муз. Україна, 1968. 101 с.
 39. *Бугаєва О. В.* Музична епістолярна спадщина України як об'єкт наукового дослідження // Київська старовина: наук. істор.-філол. журн. Київ, 2012. № 1. С. 130–145.
 40. *Буденкова В. Е.* Коммуникативная онтология как основание современной эпистемологии // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 7. С. 33–37. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-ontologiya-kak-osnovanie-sovremennoy-epistemologii> (дата звернення: 10.08.2020)
 41. *Булат Т. П.* Романсы Б. Н. Лятошинского (образно-тематическая и стилевая эволюция жанра) // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Київ: Музична Україна, 1987. С. 73–84.
 42. *Булат Т. П.* Солоспіви // Історія української музики: в 6 т. Київ: Наук. думка, 1992. Т. 4. 615 с. С. 175–204.
 43. *Булат Т. П., Майбурова Е. В., Шреер-Ткаченко А. Я.* За научную объективность и принципиальность [Письма в редакцию] // Советская музыка. 1968. № 8. С. 139–143.
 44. *Бычков Ю. Н.* Проблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смысл : сб. трудов РАМ им. Гнесиных / отв. ред. и сост. Ю. Н. Бычков. Вып. 151. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1999. С. 8–21.
 45. *Бэлза И. Ф.* Вступительная статья // Бацевич Г. Особая примета. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 3–8.
 46. *Бэлза И. Ф.* Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Киев: Музична Україна, 1985. Ч. 1: Воспоминания. С. 7–35.
 47. *Бэлза И. Ф.* О музыкантах XX века. Избранные очерки. Москва: Советский композитор, 1979. 295 с.
 48. *Бэлза И. Ф.* О славянской музыке: Избранные работы. Москва: Советский композитор, 1963. 467 с.
 49. *Бялик М. Г.* Лятошинський, Мравінський та інші // Музичний світ Бориса Лятошинського. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 121–128.
 50. *В'язовський Г. А.* Письменник і життя. Одеса: Кн. вид-во, 1959. 168 с

51. *В'язовський Г. А.* Творче мислення письменника. Київ: Дніпро, 1982. 335 с.
52. *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: Текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь: дис. ... доктора искусствоведения в форме науч. докл.: 17.00.02. Москва, 2000. 66 с. URL: <http://www.-dissercat.com/content/arkhiv-p-i-chaikovskogo-tekstologicheskie-i-biograficheskie-issledovaniya-tvorchestvo-i-zhiz> (дата звернення: 10.01.2020).
53. *Валевский А. Л.* Биографика как дисциплина гуманитарного цикла // Лица: биографический альманах. Москва — Санкт-Петербург, 1995. № 6. С. 32–68.
54. *Валевский А. Л.* Основания биографики. Київ: Наук. думка, 1993. 112 с.
55. *Вафнава Р. А.* Борис Лятошинський — Володимир Барвінський: порівняльно-типологічний аналіз творчості в контексті психологічних характеристик митців // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 1. С. 117–122. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm-2012_1_21 (дата звернення 02.09.2019).
56. *Вафнава Р. А.* Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 224 арк.
57. Вечер грусти и осени. Программа [концерту]. «Осенняя песня» Чайковского. «Осеннее» Черепнина. «Осенние мотивы» Гречанинова. «Листья шумели уныло» Глиэра [та ін.]. Начало после 7-ми часов вечера [5 жовтня 1914 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
58. *Виноградов Г. С.* Індивідуальний стиль як «образ автора» // Музика: журн. Київ: Музична Україна, 1977. № 2. С. 13–14.
59. *Выготский А. С.* Искусство и жизнь // Психология художественного творчества: хрестоматия; сост. К. В. Сельченко. Минск, 2003. С. 438–452.
60. *Выготский А. С.* Мышление и речь. Изд. 5, испр. Москва: Лабиринт, 1999. 352 с.
61. *Воробьев В. В.* Лингвокультурология : (Теория и методы). Москва: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1997. 331 с.
62. *Воронин А. А.* Техника как коммуникационная стратегия // Вопросы философии. 1997. № 5. С. 96–105.
63. *Гавров С. Н.* Национальная культура и межкультурное взаимодействие: 24.00.01 ; дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2001. 130 л.
64. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем. общ ред. и вступ. статья доктора философ. наук. Б. Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.

65. Гадамер Х.-Г. Эстетика и герменевтика // Актуальность прекрасного / пер. с нем. Москва: Искусство, 1991. С. 255–265.
66. Гаджиев К. С. Тоталитаризм как феномен XX века // Вопросы философии. 1992. № 2. С. 3–25.
67. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини XX століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів: дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2005. 220 арк.
68. Гаркавенко Д. Тенденції централізації і поляризації як виразники традиційного і новаторського в музиці Б. Лятошинського (на прикладі «Відображень») // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 81–88.
69. Гессе Г. Гра в бісер: роман; пер. з нім. Є. О. Поповича. Харків: Фоліо, 2001. 510 с.
70. Гессе Г. Степной волк. Сиддхартха. Путешествие к земле Востока. Москва: Litres, 2019. 430 с.
71. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Москва: Intrada, 1999. 410 с.
72. Гілевич Е. Рід Лятошинських на Правобережній Україні: джерелознавчі матеріали // Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. Житомир: О. О. Євенок, 2014. С. 39–48.
73. Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. Москва: Музыка, 1975. 219 с.
74. Глиэр Р. М. Друг природы // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Киев: Музична Україна, 1985. Ч. 1: Воспоминания. С. 190–192.
75. Гнатюк О. А. Основы теории коммуникации. 2-е изд., стер. Москва: КНОРУС, 2017. 256 с.
76. Головина Т. И. Мемуары как источник культурологического исследования : дис. ... кандидата культурологии: 24.00.02 / Санкт-Петербургская государственная академия культуры. Санкт-Петербург, 1998. 208 с.
77. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
78. Гомон Т. В. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років XX століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва // Культура і сучасність : альманах. № 1. Київ: Міленіум, 2010. 219 с. С. 178–184.
79. Гомон Т. В., Савчук І. Б. Виконавсько-педагогічна творчість І. С. Царевич у контексті становлення українського камерно-інструментального

- виконавства другої половини ХХ століття // Художня культура. Актуальні проблеми: зб. ст. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 159–174.
80. *Гордійчук М. М.* Українська радянська симфонічна музика. Київ: Муз. Україна, 1969. 427 с.
81. *Городецька О. В.* Українська музика 60-х років ХХ ст. у контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 арк.
82. *Городищева А. Н., Конникова Л. Ю.* Диалог и коммуникации в культуре как основания для создания теории самоорганизации ценностей культуры // Сибирский журнал науки и технологий. 2006. №1 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-i-kommunikatsii-v-kulture-kak-osnovaniya-dlya-sozdaniya-teorii-samoorganizatsii-tsennostey-kultury> (дата звернення: 10.05.2020).
83. *Горюхина Н. А.* Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры: сб. статей. Киев: Муз. Україна, 1989. Вип. 2. С. 52–64.
84. *Горюхина Н. О.* Відчуження в музиці // Українське музикознавство: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 127–143.
85. *Грисенко А. М. Б.* Лятошинський і українська поезія // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 56–58.
86. *Гришина Н. В.* Жизненные сценарии: нормативность и индивидуализация [Електронний ресурс] // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2011. №. 3(17). URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2011-n3-17/491-grishina17.html> (дата звернення: 10.05.2020).
87. *Гужва О. П.* Симфонізм як феномен духовної культури / О. П. Гужва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2008. № 1. С. 43–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_6 (дата звернення: 11.05.2020).
88. *Гумилев А. Н.* Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником? // Русская литература. 1972. № 1. С. 247.
89. *Даренский В. Ю.* Онтологические «шифры» философии диалога М. Бахтина // Весник Удмуртского университета. Серия философия, психология, педагогика. 2017. Т. 27. Вип. 1. С. 5–13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskie-shifry-filosofii-dialoga-m-m-bahtina> (дата звернення: 10.08.2020).
90. Дело Волынского дворянского депутатского собрания о дворянском происхождении лиц рода Лятошинских. Почате 10 серпня 1895 року — завершено 21 вересня 1895 року // Держаний архів Житомирський області. Ф. 146, оп. 3601. 7 арк.

91. *Деменко Б. В.* Проблема часу в інтерпретації творів Б. Лятошинського // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 30–32.
92. *Дилецький М. П.* Граматика музикальна; підгот. О. Цалай-Якименко. Фотокопія рукопису 1723 р. Київ: Муз. Україна, 1970. ХСІІІ, 109 с.
93. *Длугош Я.* Грюнвальдская битва. Москва — Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. 216 с.
94. *Докучаев И. И.* Культурология как метод построения исторической типологии общения // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12 / К 80-летию профессора М. С. Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Санкт-Петербург, 2001. С. 199–202. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/dokuchaev-ii/kulturologiya-kak-metod-postroeniya-istoricheskoy-tipologii-obshcheniya> (дата звернення: 10.08.2020).
95. *Долженко А. Н.* Мифологизация литературных текстов в русской декадентской прозе [Електронний ресурс]. URL: <http://gosha-p.narod.ru/Articles/Dolgenko.htm> (дата звернення: 10.02.2020).
96. *Дорошенко Д. І.* Мої спомини про недавнє минуле (1914–1920 роки). Київ: Темпора, 2007. 632 с.
97. *Дубина И. Н.* Творчество как феномен социальных коммуникаций. Новосибирск: СО РАН, 2000. 192 с
98. *Дьюи Д.* Психология и педагогика мышления ; под ред. Н. Д. Виноградова; пер. с англ. Н. М. Никольской. Москва: Совершенство, 1997. 208 с.
99. *Є. Чикаленко, С. Єфремов.* Листування. 1903–1928 роки / Упоряд та вс. ст. І. Старовойтенко. Київ: Темпора, 2010. 384 с.
100. *Єрмаков І. Г.* Педагогіка життєтворчості: орієнтири для XXI століття // Кроки до компетентності та інтеграції в суспільство: наук.-метод. зб. Київ: Контекст, 2000. С. 14–19.
101. *Житомирський Д. В.* Симфонія Б. Лятошинського и концерт Л. Ревуцкого // Музыка, 1937, № 2 (лютий), с. 7.
102. За дальнейшие успехи советской музыки / [Б. а.] // Известия, 1952, 10 февраля, с. 1.
103. За дальнейший подъем советского музыкального искусства / [Б. а.] // Советское искусство, 1952, 9 февраля, с. 1.
104. За содержательную прекрасную музыку / [Б. а.] // Литературная газета, 1952, 9 февраля, с. 1.
105. Записка М. Царевич до Б. Лятошинського [орієнтовно літо 1914 року] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

106. *Заплотинська О. О.* Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. XX ст. (Історико-культурний аспект): автореф. дис... канд. іст. наук : 07.00.01 ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. Київ, 2006. 20 с.
107. *Запорожец Н. В.* Славянские образы в музыке Б. Лятошинского // Советская музыка. 1960. № 1–3. С. 34–40.
108. *Запорожец Н. В.* Б. Н. Лятошинский. Москва: Сов. композитор, 1960. 176 с.
109. Звіт голови СРКУ Б. Лятошинського, підготовлений і проголошеного на II з'їзді Спілки радянських композиторів України, який відбувся 20–24 квітня 1941 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 10 арк.
110. *Зинькевич Е. С.* ...О настоящем, о былом... размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Киев-Нежин: Лисенко М. М., 2012. 312 с.
111. *Зинькевич Е. С.* Голос из Будущего // Галина Мокреева. Статьи, письма, воспоминания / сост. Игорь Блажков. Киев: Дух і літера, 2013. 500 с.
112. *Зинькевич Е. С.* Жизнь традиций // Б. Н. Лятошинский: зб. ст. Київ: Муз. Україна, 1987. С. 168–176.
113. *Золотовицкая И. А.* Симфонии Б.Лятошинского как отражение «образа мира» художника // Борис Николаевич Лятошинский: зб. ст.; сост. М. Д. Копица. Киев: Муз. Україна, 1987, С. 104–112.
114. *Иконникова С. Н.* История культурологии: Идеи и судьбы. Санкт-Петербург, 1996. 264 с.
115. Інформаційний бюлетень № 2. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 27–46.
116. *Ігнатенко Є. В.* Ніна Персидська (до дня народження) // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2008: Альманах: наук.-теор. пр. та публіцистика ; ІПСМ АМУ. Київ: Музична Україна, 2008. Вип. 1 (10). 426 с. С. 32–34.
117. *Ігнатенко Є. В.* Українська старовинна музика на польському фестивалі та конгресі Musica Antiqua Europae Orientalis // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. №53. С. 3–14.
118. Історія української дожовтневої музики: навч. посіб. для муз. вузів та ін-тів культури / ред. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музична Україна, 1969. 586 с.
119. *Кабанова А. И.* Коммуникативная стратегия в изобразительном искусстве русского авангарда (на основе анализа творчества В. В. Кандинского) (Философские подходы и методы исследования) : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 : Петрозаводск, 2004. 153 с.

120. *Кабка Г. М.* Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970-х років: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 182 с.
121. *Каган М. С.* Мир общения: проблема межсубъектных отношений. Москва: Политиздат, 1988. 319 с.
122. *Каган М. С.* Философия культуры. Санкт-Петербург: ТОО ТК Петрополис, 1996. 414 с.
123. *Калимулина Т. А.* Универсалии культуры в творчестве Кшиштофа Пендерецкого : дис... канд. искусствovedения: 17.00.03; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2003. 202 л.
124. *Канєвська Д. А.* Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович (до проблеми «Митець і влада») // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст. Вип.3. Запоріжжя: ЗДУ, 2000. С. 26–34.
125. *Канєвська Д. А.* Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
126. *Катица М. Д.* Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия: Исследование. Київ: Муз. Україна, 1990. 134 с.
127. *Каралюс М. М.* Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець XIX — початок XX ст.) // діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. Львів: Каменярь, 1998. С. 388–394.
128. *Карасик В. И.* Предисловие // Макаров М. А. Основы теории дискурса. Москва: Гнозис, 2003. С. 3–7.
129. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
130. *Касавин И. Т.* Коммуникация и творчество // Философия науки. Вып. 17: Эпистемологический анализ коммуникации ; отв. ред. Г. Левин, Е. Труфанова. Москва: ИФ РАН, 2012. С. 7–23. URL: <https://iphras.ru/-urlfile/root/biblio/ps/ps17/1.pdf> (дата звернення: 10.08.2020).
131. *Каспрук А. А.* Поетична творчість Агатангела Кримського // Виступ на Ювілейній науковій сесії Академії наук УРСР, присвяченій 100-річчю з дня народження академіка АН УРСР А. Ю. Кримського. Київ, 1971. 13 січня. URL: <https://arsenkaspruk.wordpress.com/2014/11/10/поетична-творчість-агатангела-кримс/> (дата звернення: 15.08.2020).
132. *Касьянов Г. В., Даниленко В. Г.* Сталінізм і українська інтелігенція (20–30-ті роки). Київ: Наукова думка, 1991. 96 с.
133. *Кизевальтер Г. Д.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и мате-

- риалы. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018. 560с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=607553&p=1> (дата звернення: 23.04.2020).
134. *Киров Е. Ф.* Текст и дискурс в семиотическом соотношении // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2018. Т. 17, № 2. С. 15–25. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-diskurs-v-semioticheskom-sootnoshenii> (дата звернення: 11.08.2020).
135. *Кияновська А. О.* Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України; Ін-т пробл. сучас. мист. Київ, 2010. Вип. 11. С. 62–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11 (дата звернення: 15.06.2017).
136. *Клочек Г.* «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і Час. 2007. № 9. С. 3–14.
137. *Ковалева Н. А.* Русское частное письмо XIX века. Коммуникация. Жанр. Речевая структура. Москва: АкадемПресс, 2001. 284 с
138. *Ковальська-Фрайт О. В.* Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук ст. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123-456789/39415/15-Frajt.pdf?sequence=1> (дата звернення: 15.03.2017).
139. *Козаренко О. В.* Замість передмови // Лятошинський Борис. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 5–6.
140. *Козаренко О. В.* Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [електронний ресурс] // Інтернет-журнал Musica-Ukrainica. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (дата звернення: 15.03.2017).
141. *Козаренко О. В.* Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
142. *Козлова Е. А.* Жанр «Letter to The editor» как вид эпистолярной коммуникации // Вестник ВУиТ. 2011. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-letter-to-the-editor-kak-vid-epistolynoy-kommunikatsii> (дата звернення: 15.06.2020).
143. *Колесник І. І.* Біографічний світ Тараса Шевченка // Український історичний журнал: часопис / НАН України, Ін-т історії України. Київ, 2014. № 3. С. 78–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UIJ_2014_3_7 (дата звернення: 20.06.2017).
144. *Колшанский Г. В.* Коммуникативная функция и структура языка. Москва: Наука, 1984. 175 с.

145. Кондаков Б. В., Попкова Т. Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания. Статья первая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 4 (16). Пермь: Пермский гос. нац. исслед. университет, 2011. С. 130–143. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-mir-literatury-i-fenomen-detskogo-mirosoznaniya-statya-vtoraya> (дата звернення: 11.08.2020).
146. Конникова Л. Ю. Ценностные основания коммуникаций в культуре: дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Красноярск, 2005. 160 л.
147. Копиця М. Д. Борис Лятошинський — Гражина Бацевич. Творчі взаємини // Копиця М. Д. Вибране: монографічний збірник статей. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2018. С. 115–120.
148. Копиця М. Д. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 162 с.
149. 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 арк.
150. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ: Автограф, 2008. 528 с.
151. Копиця М. Д. Епістолярій Бориса Лятошинського // Копиця М. Д. Вибране: монографічний збірник статей. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2018. С. 64–103.
152. Копиця М. Д. Про драматургічний конфлікт у Четвертій симфонії Бориса Лятошинського (до постановки питання) // Копиця М. Д. Вибране: монографічний збірник статей. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2018. 374 с. С. 43–63.
153. Копоть І. Є., Остринський В. Олександр Леонтійович Лятошинський: нарис життя // Митець — культура — виміри часу. Міжнародні наукові читання в Житомирі. Олександр Леонтійович Лятошинський: матеріали, документи; ред.-упоряд. І. Є. Копоть. Житомир: Вид. О. О. Євенок. С. 3–23.
154. Костенко В. Г. Дрібнобуржуазні течії і українській музиці // Нове мистецтво. 1927. № 1. С. 1–3.
155. Костенко В. Г. Експресіонізм і правдизм в музиці // Культура і побут. 1926. 7 верес. (№ 36).
156. Коцюбинська М. Х. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009. 584 с.
157. Краткий словарь когнитивных терминов // Е. С. Кубрякова [и др.]; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. Москва: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. 245 с.

158. *Кречмер Э.* Строение тела и характер // Психологическая типология : Хрестоматия; сост. К. В. Сельченко. Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. С. 127–166.
159. *Кубрякова Е. С.* Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. Тамбов, 2004. № 1. С. 6–17.
160. *Кули Ч. Х.* Избранное: сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал. научн.-информ. исследований. Отд. социологии и социальной психологии; сост. и переводчик В. Г. Николаев; отв. ред. Д. В. Ефременко. Москва, 2019. 234 с.
161. *Кутырев В. А.* Традиция и ничто // Философия и общество. 1998. № 6. С. 170–190.
162. *Лазурский А. Ф.* Классификация личностей // Психологическая типология: Хрестоматия; сост. К. В. Сельченко. Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. С. 98–127.
163. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. Москва: Наука, 1985. 536 с.
164. *Легенький Ю. Г.* Зображення як культура: філософський аналіз: автореф. дис ... д-ра філос. наук : 09.00.04 ; Ін-т філос. НАН України. Київ, 1997. 46 с.
165. *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. Москва: МГУ, 1972. 565 с.
166. Ли Бо. В различных переводах. Комментар. И. С. Лисевич. URL: http://lib.ru/ROECHIN/libo_others.txt (дата звернення 23.04.2020)
167. *Лисенкова А. А.* Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003. 213 л.
168. Лист А. Швальбе до А. Штогаренка. 26 вересня 1963 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 1.
169. Лист А. Швальбе до Б. Лятошинського. 14 листопада 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
170. Лист А. Швальбе до Б. Лятошинського. 20 лютого 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
171. Лист А. Швальбе до Б. Лятошинського. 5 квітня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
172. Лист А. Швальбе до Б. Лятошинського. 5 серпня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
173. Лист А. Швальбе до Бюро культурного співробітництва із закордоном. 13 квітня 1962 р. // Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Akta Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, sygn. 197

174. Лист А. Швальбе до О. Цалай-Якименко. 30 жовтня 1969 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 22.
175. Лист А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко. 12 листопада 1975 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 24.
176. Лист А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко. 17 жовтня 1969 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 20–21.
177. Лист А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко. 29 листопада 1972 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 23–23 зв.
178. Лист А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко. 3 листопада 1967 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 18.
179. Лист А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко. 30 січня 1967 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 9.
180. Лист А. Швальбе до О. Шреєр-Ткаченко. 8 серпня 1967 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 15.
181. Лист А. Швальбе і Я. Малецького до О. Шреєр-Ткаченко. 22 січня 1967 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 8–8 зв.
182. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. [орієнтовно травень-червень] 1959 р., м. Київ // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
183. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 2 лютого 1964 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
184. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 10 січня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
185. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 10 травня 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
186. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 12 листопада 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
187. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 13 березня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
188. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 13 листопада 1965 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
189. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 14 жовтня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
190. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 17 березня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
191. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 17 вересня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.

192. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 17 грудня 1966 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
193. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 19 жовтня 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
194. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 19 червня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
195. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 20 грудня 1956 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
196. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 21 жовтня 1956 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
197. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 21 травня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
198. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 23 грудня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
199. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 23 грудня 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
200. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 23 грудня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
201. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 23 грудня 1965 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
202. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 24 грудня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
203. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 24 квітня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
204. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 25 грудня 1962 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
205. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 26 грудня 1956 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
206. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 28 червня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
207. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 29 вересня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
208. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 30 січня 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
209. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 31 березня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
210. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 31 січня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

211. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 31 січня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
212. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 31 січня 1966 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
213. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 5 січня 1968 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
214. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 7 квітня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
215. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 9 жовтня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
216. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. 9 листопада 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
217. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 1 листопада 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
218. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 4 червня 1948 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
219. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 7 грудня 1956 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
220. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 27 жовтня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
221. Лист Б. Лятошинського до Л. Четвертакова. 31 жовтня 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
222. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич [орієнтовно 1914 р., Ворзель] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
223. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 10 квітня 1958 р., м. Москва, готель «Метрополь» // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
224. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 16 червня 1914 р., Ворзель // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
225. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 18 жовтня 1936 р., м. Москва // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
226. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 19 квітня 1916 р., м. Саратов // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
227. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 19 лютого 1916 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
228. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 19 травня 1914 р., Ворзель // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.

229. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 2 квітня 1936 р., м. Москва // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк
230. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 21 листопада 1936 р., м. Москва // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 10 арк.
231. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 21 березня 1937 р., м. Москва // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк
232. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 21 лютого 1916 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
233. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 23 серпня 1914 р., Ворзель // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
234. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 24 грудня 1915 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 8 арк.
235. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 26 грудня 1915 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
236. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 27 грудня 1915 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
237. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 27 червня 1914 р., Ворзель // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
238. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 28 грудня 1915 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
239. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 28 серпня 1914 р., Ворзель // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
240. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 29 грудня 1915 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
241. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 31 грудня 1915 р., м. Охтирка // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
242. Лист Б. Лятошинського до О. Страшинського [орієнтовно кінець лютого 1968 року] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
243. Лист Б. Лятошинського до О. Страшинського. 6 грудня 1967 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
244. Лист Ванди Бацевич до Б. Лятошинського. 26 грудня 1960 року. Закопання // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
245. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 10 грудня 1962 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
246. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 11 вересня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
247. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 11 лютого 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

248. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 12 березня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
249. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 14 червня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
250. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 15 лютого 1966 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
251. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 16 грудня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
252. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 19 листопада 1956 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
253. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 2 лютого 1964 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 3 арк.
254. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 20 листопада 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
255. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 22 грудня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
256. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 25 січня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
257. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 26 лютого 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
258. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 28 вересня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
259. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 31 грудня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
260. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 6 грудня 1965 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
261. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 6 червня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
262. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 8 листопада 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
263. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 9 червня 1960 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
264. Лист Д. Могілевського до Б. Лятошинського. 14 січня 1961 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
265. Лист Е. Гарендарської до О. Шреєр-Ткаченко. 12 липня 1967 р. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 14.

266. Лист Є. Млоджієвського до Б. Лятошинського. 26 лютого 1967 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
267. Лист Є. Млоджієвського до Б. Лятошинського. 29 квітня 1967 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
268. Лист краківських музикознавців і композиторів [Б. Рутковський, К. Пендерецький та ін.] до Б. Лятошинського. 16 березня 1960 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
269. Лист М. Томашевського до О. Шреєр-Ткаченко. 22 лютого 1967 р. // ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 10–10 зв.
270. Лист М. Фавицької до родини Б. Лятошинського [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
271. Лист М. Фельда і Я. Малецького до О. Шреєр-Ткаченко. 25 червня 1966 р. // ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 7.
272. Лист О. Царевича до Б. Лятошинського. 23 лютого 1917 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
273. Лист О. Царевича до М. Царевич. 22 лютого 1917 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
274. Лист О. Шреєр-Ткаченко до М. Томашевського. 11 червня 1967 р. // ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 13–13 зв.
275. Лист О. Шреєр-Ткаченко до редакції журналу «Советская музыка» // ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105.
276. Лист П. Перковського до Б. Лятошинського. 17 грудня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
277. Лист П. Перковського до Б. Лятошинського. 20 липня 1957 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
278. Лист С. Скровачевського до Б. Лятошинського [французькою]. 22 листопада 1958 р. Варшава // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
279. Лист С. Хороманської до Б. Лятошинського. 14 березня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
280. Лист Т. З. Кассерна до Б. Лятошинського. 17 березня 1940 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
281. Лист Т. Маєрського до Б. Лятошинського. 26 листопада 1947 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
282. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 13 лютого 1964 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
283. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 2 лютого 1966 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

284. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 23 жовтня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
285. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 25 квітня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
286. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 28 жовтня 1964 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
287. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 29 грудня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
288. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 30 грудня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
289. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 5 грудня 1964 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
290. Лист Т. Флоринського до М. Лятошинського. 28 січня 1894 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
291. Лист Ю. Келдиша до О. Шреєр-Ткаченко. 17 грудня 1974 р. // Архів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 1 арк.
292. Лист Ю. Келдиша до О. Шреєр-Ткаченко. 28 січня 1967 р. // Архів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2 арк.
293. Лист Я. Кренца до Б. Лятошинського. 22 квітня 1958 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
294. *Логінова Н. А.* Жизненный путь человека как проблема психологии // Вопросы психологии. 1985. № 1. С. 103–110.
295. *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1982. 479 с.
296. *Лосев А. Ф.* Форма. Стил. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 503 с.
297. *Лосский Н. О.* История русской философии. Москва: Высшая школа, 1991. 560 с. URL: <http://www.vehi.net/nlossky/istoriya/> (дата звернення 13.10.2019).
298. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 447 с.
299. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3-х томах / Александра. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Прима-Пресс, 1992. 480 с.
300. *Лотман Ю. М.* Культура и язык // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. С. 396–399.
301. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. 704 с.
302. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. Москва: Книга, 1987. 336 с.

303. *Луніна А. Є.* Валентин Сильвестров: «Лятошинський — представник української землі в масштабі світової музичної культури...» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 4. С. 3–11. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_3 (дата звернення: 13.12.2019).
304. *Луніна А. Є.* Євген Станкович: «Борис Лятошинський — унікальний український композитор» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 3. С. 102–111. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_3_14 (дата звернення: 13.12.2019).
305. *Лятошинский А. Л.* Аристоандрия как средство выхода из нынешнего тупика (проект основ мировой конституции) // Митець — культура — виміри часу. Міжнародні наукові читання в Житомирі. Олександр Леонтійович Лятошинський: матеріали, документи ; ред.-упоряд. І. Є. Копоть. Житомир: Вид. О. О. Євенок. С. 53–174.
306. *Лятошинский Б. Н.* Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. А. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Київ: Музична Україна, 1986. Ч. 1: Воспоминания. 216 с.
307. *Лятошинский Б. Н.* Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях / сост. и коммент. А. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Київ: Музична Україна, 1986. Часть 2: Письма. Материалы. 247 с.
308. *Лятошинский Б. Н.* Музыкант. Учитель. Друг // Рейнгольд Морицевич Глиэр: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред. В. М. Богданов-Березовский. Москва — Ленинград: Музыка, 1965–1967. Т. 1: Разделы: Воспоминания о Глиэре; Статьи Глиэра. С. 67–75.
309. *Лятошинський Борис Миколайович.* [Авторський зошит]. Композиторські начерки, створені упродовж 12 листопада 1912 року — 26 січня 1919 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 37 арк.
310. *Лятошинський Борис Миколайович.* [Щоденниковий запис]. Автограф. [Орієнтовно літо 1915 року] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 8 арк.
311. *Лятошинський Борис Миколайович.* [Щоденниковий запис]. Автограф. [Орієнтовно осінь 1914 року] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 21 арк.
312. *Лятошинський Борис Миколайович.* Осенняя фантазія [для фортепіано]. Чорновий автограф. 5 жовтня 1914 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
313. *Лятошинський Борис Миколайович.* Скерцо [для фортепіано]. Автограф. 24 липня 1912 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
314. *Лятошинський Борис.* Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. 287 с.

315. *Лятошинський М. А.* Дневник. [Орієнтовно 1870-ті роки] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 56 арк.
316. *Лятошинський Б. М. Р. М.* Глієр (до 80-річчя з дня народження) // Мистецтво. Київ: Мистецтво, 1955. № 1. С. 28.
317. *Лятошинський Борис.* Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ: За друга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
318. *Макаров М. А.* Основы теории дискурса. Москва: ИТАДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
319. *Малинина Н. А.* Художественная образность в системе коммуникации // Общество: философия, история, культура, № 7, 2017. Краснодар: ИД Хорс, 2018. С. 138–142.
320. *Малишев Ю. В.* За нові успіхи української радянської культури // Київська правда, 1952, 29 жовтня, с. 2.
321. *Малишев Ю. В.* Під тягарем спогадів // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 145–149.
322. *Малоземова А. И.* Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей; сост. М. Д. Копица. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73.
323. *Мальшев Ю. В.* 1948 — мифы и история // Art line. Київ. 1998. № 2. С. 26–28.
324. *Маляр Н. А.* Жизненный путь человека: определение и содержание понятия // Личность в меняющемся мире: здоровье, адаптация, развитие. 2013. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhiznenny-put-che-loveka-opredelenie-i-soderzhanie-ponyatiya> (дата звернення: 21.08.2020).
325. *Мамардашвили М. К.* Очерк современной европейской философии: сборник / предисл. Е. Мамардашвили ; послесл. В. Файбышенко. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 608 с.
326. *Манкевич И. А.* Литературные коммуникации и культурологическое знание // Вопросы филологии. 2006. № 1. С. 167–175. URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/news/dek/2008/02/2008-02_r_dek-s2.htm (дата звернення 01.02.2020).
327. *Манкевич И. А.* Социально-коммуникационный подход в системе культурологического знания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Мат. науч. конф.: К 80-летию профессора М. С. Кагана / Санкт-Петербургское философское общество. Санкт-Петербург: СПбФО, серия «Symposium», 2001. Вып. 12. С. 83–87. URL: <http://anthro->

- pology.ru/ru/text/mankevich-ia/socialno-kommunikacionnyy-podhod-v-sis-
teme-kulturologicheskogo-znaniya (дата звернення: 11.08.2020).
328. *Марценківська О. В.* Переосмислення романтичних традицій у фортепі-
анній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: авто-
реф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковсько-
го. Київ, 2011. 19 с.
329. *Маслова В. А.* Лингвокультурология. Москва: Академия, 2007. 208 с.
URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/maslova/index.php
(дата звернення: 03.04.2020).
330. *Матюшина І. І.* Дві теорії комунікативної дії: Ю. Габермас і М. Попо-
вич // Актуальні проблеми філософії та соціології: Науково-практичний
журнал. Вип. 20. Одеса: Національний університет «Одеська юридична
академія», 2017. С. 67–70. URL: [http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/-
handle/11300/11452/Matiushyna%20I%20I.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/-handle/11300/11452/Matiushyna%20I%20I.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
(дата звернення: 10.05.2020)
331. *Медведев В. А.* Понимание как культуротворческая деятельность (Он-
тологические аспекты объективации смысла) : автореф. дис. ... канд. фи-
лос. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003 24 с.
332. *Мид Дж. Г.* Избранное: сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал.
научн.-информ. исследований. Отд. социологии и социал. психологии;
сост. и переводчик В. Г. Николаев. Отв. ред. Д. В. Ефременко. Москва,
2009. 290 с.
333. *Михайлов М. К.* Стил в музике: исследование. Ленинград: Музыка,
1981. 262 с.
334. *Михайлова А. Н.* Концепция личности в социокультурном исследовании:
дис. ... канд. культурологических наук ; 24.00.01. Москва, 2006. 162 л.
335. *Мокрієва Г. Ю.* Лист з Києва / переклад з польської і передмова О. С. Зін-
кевич. Музыка. 1992. № 4. С. 11–12.
336. *Моль А. А.* Социодинамика культуры. Москва: Комкнига, 2005. 416 с.
337. *Москаленко В. В.* Культура і особистість // Актуальні проблеми психо-
логії: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка
НАПН України. Том 11. Психологія особистості. Психологічна допомо-
га особистості. Вип. 12. Київ : Фенікс, 2015. С. 352–361.
338. *Москаленко В. Г.* Примерный алгоритм курсовой работы по музыкаль-
ной интерпретации. Рукопис. Бібліотека НМАУ ім. П. І. Чайковського.
1 арк.
339. *Москаленко В. Г.* Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проб-
леме анализа) : исследование. Киев: Изд.-во Киев. гос. конс., 1994. 156 с.

340. Муха А. І. Доля твору — доля митця (Третя симфонія Б. Лятошинського) // Музичний світ Бориса Лятошинського: Збірка матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 46–50.
341. Муха А. І. Національна спілка композиторів України (історико-аналітичний нарис). URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=16> (дата звернення: 12.08.2018).
342. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
343. Найдюк О. М. Леонід Грабовський про польську композиторську школу, «Варшавську осінь» і циклічну логіку історії. Інтерв'ю з Леонідом Грабовським // Критика. 2018, серпень. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/leonid-hrabovskyy-pro-polsku-kompozytorsku-shkolu-varshavsku-osin-i-tsyklichnu-lohiku> (дата звернення: 05.11.2019).
344. Нариси з історії української музики: у 2-х ч. / упоряд. Л. Архімович Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 1. 309 с.
345. Нариси з історії української музики: у 2-х ч. / упоряд. Л. Архімович Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 2. 1964. 310 с.
346. Некрасова Т. С., Тафанченко О. Г., Котиця М. Д. З історії кафедри української музики // Академія музичної еліти України. Київ, 2004. С. 221–251.
347. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк: ПВД Твердиня, 2012. 168 с.
348. Нормуродова Н. З. Художественный дискурс и языковая личность в свете актуальных лингвистических направлений: парадигмы знания, основные принципы и тенденции развития [Электронный ресурс] // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 2. С. 13–16. URL: <https://rucont.ru/efd/508372> (дата звернення: 05.11.2019).
349. Олпорт Г. Становление личности: избранные труды. Москва: Смысл, 2002. 461 с.
350. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
351. Пальцевич Ю. М. Сторінками блокнота конкурсу Чайковського // Музика. 2015. № 3–5. С. 66–69.
352. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Rhema. Рема. 2011. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imagologiya-kak-gumanitarnaya-distsiplina> (дата звернення: 21.02.2020).

353. *Петрова О. Н., Личкова В. А.* «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. ; Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997 г. Санкт-Петербург : Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. С. 46–56.
354. *Пилипушко Б. А.* «Внутрішня еміграція» митця в умовах тоталітарної дійсності (на прикладі досвіду Олександра Аксініна) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2018. 18 с.
355. *Пирс Ч.* Элементы логики // Семиотика. Антология. Москва: Академ. проект, 2001. С. 165–227.
356. Піднести на вищий рівень всю ідеологічну роботу / [Б. а.] // Радянська Україна, 1951, 30 грудня, с. 2.
357. *Підсуха О.* До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського в 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центрумуніформ, 1995. С. 26–29.
358. *Побережная Г. И.* Музыкальная терапия как инструмент совершенствования психокультуры // DK блог: музыкальная терапия, психокультура. URL: <http://dmitrykrasnoukhov.kiev.ua/pages/muzykalnaya-terapiya-kak-instrument-sovershenstvovaniya-psikhokultury/> (дата звернення: 05.04.2020).
359. *Полторацький О. І.* Ми хочемо милозвучності (нотатки слухача) // Радянське мистецтво, 1948, 11 лютого, с. 2.
360. *Польова В. В.* Листи Б. Лятошинського до В. Польового // Музика. 1996. № 1. С. 22–25.
361. *Попович М. В.* Раціональність і виміри людського буття. Київ: Сфера, 1997. 290 с.
362. *Потебня А. А.* Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 282 с.
363. *Почебут А. Г.* Взаимопонимание культур: методология и методы этнической и кросс-культурной психологии. Психология межкультурной толерантности. Санкт-Петербург: С.-Петерб. ун-т, 2005. 281 с.
364. *Почебут А. Г.* Теорія міжкультурної комунікативної компетентності // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Сер. : Соціологія. 2012. Т. 184, Вип. 172. С. 14–18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdusoc_2012_184_172_4 (дата звернення: 04.02.2020)
365. *Почетцов Г. Г.* Теория коммуникации. Москва: «Рефл-бук», Киев: «Ваклер», 2001. 656 с.
366. Поштова листівка з Венеції М. Лятошинського до О. Лятошинської. 24 червня 1896 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

367. Пришвин М. М. Заметки о творчестве // Контекст. 1978: Литературно-теорет. исследования. Москва, 1978. С. 268–296.
368. Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП (б) «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі. Постановова Центрального Комітету КП(б)У. Радянське мистецтво. 1948. 26 травня. С. 1–2.
369. Пузанкова Н., Рожак О. Ю. Коффлер і Т. Маєрський — перші композитори-додекафоністи Галичини // Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 40. Київ, 2011. С. 54–58.
370. Пучков А. А. «Киев» Осипа Мандельштама в интонациях, пояснениях, картинках. Київ: Дух і Літера, 2015. 216 с.
371. Пылаев М. Е. Карл Дальхауз о судьбах анализа музыки XVIII — начала XX века // Журнал Общества теории музыки. № 1. 2013/1. С. 179–186. URL: <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pylaev.pdf> (дата звернення: 09.08.2020)
372. Пюра И. В. Биографический миф художника начала XX века в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна : дис... канд. искусствовед.: 17.00.01; Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2002. 157 л.
373. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней: в 4 т. // пер. с итал. и ред. С. А. Мальцева. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. 849 с. Т. 4 : От романтизма до наших дней
374. Ржанов Е. А., Ткач Э. С. Об особенностях формообразования «Отражений» Б. Лятошинского // Вопросы музыкального инструментального исполнительства: сб. науч. трудов. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1982. С. 3–12.
375. Ржевська М. Ю. На зламі часів: музика Наддніпрянської України першої третини XX ст. у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 353 с.
376. Ржевська М. Ю. Творча постать Б. Лятошинського в контексті української музичної культури 20-х — початку 30-х років (за матеріалами мистецької преси) // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. ст. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 132–137.
377. Різаєва Г. Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 арк.
378. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития : литературно-эстетические работы разных лет / вступ. ст. В. В. Ерофеева ; коммент. О. Дарка. Москва: Искусство, 1990. 605 с.

379. Розсипані перли. Поети «Молодої музи» / упоряд., автор передм. та приміт. Ільницький М. М. Київ: Дніпро, 1991. 710 с.
380. Ромадикіна В. С. Метатекст культури в контексті художньої свідомості: аксіологічний аспект проблеми // Таврійські студії. Культурологія. 2012. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsk_2012_2_9 (дата звернення: 12.08.2019).
381. Русская музыкальная газета. Санкт-Петербург, 1901. № 1 (янв.) — № 51–52 (дек.). колонтитул 1–1356.
382. Рябуха Н. О. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості) // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 26–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_5 (дата звернення 20.06.2019).
383. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
384. Савчук І. Б. «Борис Лятошинський. Романси 1920-х»: nota bene у пост-видавничих коментарях // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 119–134.
385. Савчук І. Б. Екзистенціальний міф про модерністського митця. Сміслові коди камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського та Ігоря Белзи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2005. Випуск 36: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Книга 1. С. 43–52.
386. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років) // Київське музикознавство: зб. наук. пр. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. Київ, 2000. Вип. 5. С. 150–158.
387. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 156 с.
388. Савчук І. Б. Листування Анджея Швальбе з Онисією Шреєр-Ткаченко в аспекті українсько-польських культурних зв'язків 1960–1970-х // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2014. Вип. 10. С. 137–151.
389. Савчук І. Б. Микола Дилецький «Грамати́ка музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник. Вип. 42. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 65–34.
390. Савчук І. Б. Постать майстра в об'єктиві екзистенціального діалогу культурних традицій // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського:

- зб. ст. Київ, 2002. Вип. 16: Культурологічні проблеми української музики. Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. С. 217–224.
391. *Савчук І. Б.* Спекотне літо 1941-го. До 120-річчя від дня народження Б. М. Лятошинського // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології / Інст. проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 243–258.
392. *Савчук І. Б.* «Український квінтет» Б. Лятошинського. До питання про формотворчу цілісність // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 74. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 170–183.
393. *Савчук І. Б.* Українсько-польські культурні зв'язки кінця 1930 — початку 1940-х рр. на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2016. Вип. 16. С. 92–103.
394. *Самойленко О. А.* До питання використання означень комунікативний та комунікаційний у науковому дискурсі // Вісник Львівського університету. Серія журн. 2013. Вип. 38. С. 353–358. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/5391/5401> (дата звернення 05.07.2020).
395. *Самойленко О. І.* Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2015. № 4 (29) 2015. С. 28–38.
396. *Самохвалов В. Я.* Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1977. 170 с.
397. *Свєчніков А. Г.* Порочне розв'язання важливої теми. З приводу Третьої симфонії Б. Ля-то-шин-сько-го // Радянське мистецтво, 1951, 21 листопада, с. 3–4.
398. Свидетельство [про запис до метричної книги Волинського кафедрального собору про народження та хрещення Б. Лятошинського]. Видане 09 січня 1903 року, Житомир. [Орієнтовно дублікат] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
399. *Сенченкова Т. В.* Комунікація як чинник діалогу культур // Держава і суспільство. С. 379–384. URL: <http://www.kbuara.kharkov.ua/e-book/putr/2010-34/doc/4/18.pdf> (дата звернення: 01.02.2020).
400. *Сивокінь Г. М.* «Самототожність письменника» як методологічна пропозиція // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства / відп. ред. Г. М. Сивокінь. Київ: Укр. кн., 1999. С. 6–21.

401. *Сидоренко В. Д.* Культурний герой в образотворчому мистецтві соціалістичного реалізму // Сучасне мистецтво. 2015. Вип. 11. С. 230–236. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2015_11_37ф (дата звернення: 26.07.2020).
402. *Сильвестров В. В.* Незабутній вчитель // Музика, 1994. № 6. С. 5–6.
403. *Соколов А. В.* Введение в теорию социальной коммуникации. Санкт-Петербург: СПбГУП, 1996. 320 с. URL: <https://gigabaza.ru/doc/61624-pall.html> (дата звернення: 05.06.2020).
404. *Соколов А. В.* Феномен социокультурной деятельности. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2003. 203 с.
405. *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика: сборник / сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской ; коммент. А. Носова. Москва: Искусство, 1991. 699 с.
406. *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 звернення: 14.05.2020).
407. *Станкович Є. Ф.* Слово про Майстра // Музика, 2015. № 3–5. С. 76–77.
408. *Степанов В. Ю.* Соціокультурний простір сучасності // Вісник Харківської державної академії культури. 2014. Вип. 43. С. 104–110.
409. *Стернин И. А.* К разработке модели контрастивного описания национального коммуникативного поведения / Аксиологическая лингвистика: проблемы коммуникативного поведения: Сб. науч. тр. под ред. В. И. Карасика, Н. А. Красавского. Волгоград: Перемена, 2003.
410. *Столович А. Н.* Жизнь — творчество — человек. Функции художественной деятельности. Москва: Политиздат, 1985. 415 с.
411. *Страшинський Ольгерд.* [Спогади про Б. М. Лятошинського в редакції М. Лятошинської]. Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
412. *Страшинський Ольгерд.* «Мои воспоминания о Борисе Николаевиче Лятошинском». Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 11 арк.
413. *Страшинський Ольгерд.* «Русский перевод статьи Ольгерда Страшинского под заглавием “Воспоминания о Борисе Николаевиче Лятошинском”». Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 4 арк.
414. *Стросон П. Ф.* Намерение и конвенция в речевых актах // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Москва, 1986. С. 419–438.
415. *Таранов Г. П.* «Его замечания были тонкими и дельными...» // Музика. 2015. № 3–5. С. 44–47.

416. *Таранченко О. Г.* Б. Лятошинський у світлі українських родинних зв'язків // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центр-музінформ, 1995. С. 103–108.
417. *Томбулатова І. І.* Художній світ твору: стильовий вимір // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна. 2014. Вип. 41. С. 76–80. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzpuo-af_2014_41_19 (дата звернення 12.07.2020).
418. *Трунов Д. Г.* Вербальная и невербальная метакommunikация // Материалы II Международной конференции «Коммунікація: концептуальні та прикладні аспекти (Коммунікація–2004)». 24–28 мая 2004 г. Ростов-на-Дону: Изд-во ИУБиП, 2004. С. 80–81.
419. *Тучинская Т. И.* Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв; мистецтвознавство № 5: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2015. С. 123–134.
420. *Философская антропология Макса Шелера : уроки, критика, перспективы* / Отв. ред. Д. Ю. Дорофеев. Санкт-Петербург: Алетей, 2011. 568 с.
421. *Фільц Б. М.* Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови // Студії мистецтвознавчі: наук. журн. / НАН України, Ін-т мистецтв., фолькл. та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2015. Число 1. С. 7–13. URL: <http://sm-etnolog.org.ua/zmist/2015/1/7.pdf> (дата звернення: 20.05.2017).
422. *Франкл В.* Человек в поисках смысла: Сборник: пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
423. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук // пер. с фр. В. Визгин, Н. Автономова; вст. ст. Н. Автономова. Санкт-Петербург: Аскад, 1994. 488 с.
424. *Хабермас Ю.* Моральное сознание и коммуникативное действие. Пер. с нем., под. ред. Д. В. Складнева. Санкт-Петербург: Наука, 2000. 420 с. URL: <http://padaread.com/?book=31653&pg=2> (дата звернення 03.02.2020).
425. *Харченко Є. В.* Фортепіанний цикл «Відоображення» Б. М. Лятошинського. Питання виконавства: новий погляд // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 55. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 132–145.
426. *Хренников Т. М.* Думки композитора (з пленуму Спілки радянських композиторів УРСР) // Вечірній Київ, 1951, 31 жовтня, С. 3.
427. *Хрестоматія української дожовтневої музики : навч. посіб. для консерваторій та музичних училищ / упоряд., комент. О. Я. Шреєр-Ткаченко.* Київ: Музична Україна, 1970. 461 с.

428. *Цалай-Якименко О. С., Зелінський О. С.* Морепребранное : новознай-
дений автограф Миколи Ділецького // Жовтень. 1966. № 7. С. 109–116.
429. *Царевич И. С.* Струнный квартет ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского
(материалы к творческой биографии композитора) // Борис Николаевич
Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987.
С. 126–130.
430. *Царевич І. С.* «Український квінтет» Б. М. Лятошинського (деякі проб-
леми виконання) // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалі.
Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 68–69.
431. *Царевич І. С.* Биографические данные [про Б. М. Лятошинського] (со
слов М. А. Царевич-Лятошинской). Машинопис. [Б/д] // Кабінет-музей
Б. М. Лятошинського. 4 арк.
432. *Царевич І. С.* Борис-Якса з Лятошина // Музика. Київ: Музична Украї-
на, 1995. № 1. С. 9–11.
433. *Царевич І. С.* Материалы к творческой биографии Б. Лятошинского. Ру-
копис. [Б/д] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 10 арк.
434. *Царевич М. О.* Дневник. Автограф. 16 грудня 1907 року — 25 травня
1912 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 87 арк.
435. *Царевич М. О.* Дневник. Автограф. 30 жовтня 1912 року — квітень
1914 року // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 40 арк.
436. *Чекас Л.* До львівського періоду творчості диригента, народного артиста
УРСР М. Д. Покровського // Вісник Львівського університету. Серія
«Мистецтвознавство». Вип. 3. Львів, 2003. С. 336–345.
437. *Черемисин А. М.* Музыкально-коммуникативное событие: факторы фо-
рмирования музыкального дискурса: дис. ... канд. философ. наук :
24.00.01. Тамбов, 2004. 162 с.
438. Чернетка листа О. Шреєр-Ткаченко до А. Швальбе. Машинопис. 12 січня
1973 року. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 25–26.
439. Чернетка листа О. Шреєр-Ткаченко до А. Швальбе. Рукопис. Січень
1973 року. ЦДАМЛМ України, ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105, арк. 70, 70 зв.,
71, 71 зв.
440. *Черникова В. Е.* Художественная коммуникация как объект философс-
кого исследования (на материале зарубежных теорий XX века) : дис... д-
ра филос. наук: 09.00.04 ; Харьковский гос. ун-т. Харьков, 1998. 359 л.
441. *Чернікова В. Є.* Художня комунікація як об'єкт філософського дослі-
дження (на матеріалі зарубіжних теорій XX ст.) : автореф. дис... д-ра фі-
лос. наук: 09.00.04 ; Харківський держ. ун-т. Харків, 1998. 32 с.

442. *Черпухова К.* Народнопесенные истоки «Славянского концерта» Б. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей; сост. М. Д. Копица. Киев: Музична Україна, 1987. С. 117–126.
443. *Черпи К.* О человеческой коммуникации. Москва, 1972. 171 с.
444. *Шамаева К. И.* Из юношеских лет Б. Н. Лятошинского (Житомирский период) // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987. С. 131–136.
445. *Шамаєва К. І.* Лятошинські в Житомирі // Митці. Освіта. Час: з архівних джерел: зб. ст. Житомир: видавець М. Г. Косенко, 2005. С. 25–41.
446. *Шевченко И. С.* Символический интеракционализм и анализ дискурса // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2007. № 782. С. 3–6.
447. *Шевченко И. С.* Теория Юргена Хабермаса и критический анализа дискурса // Вісник Харків. нац. ун-ту. ім. В. Н. Каразіна. 2007. № 773. С. 12–15.
448. *Шольн А. Е.* Третья симфония Б. Лятошинского: пояснения. Москва: Советский композитор, 1959. 23 с.
449. *Шпет Г. Г.* Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. Томск: Водолей, 1996. 192 с.
450. *Шреєр-Ткаченко А. Я.* Развитие украинской музыки в XVI–XVIII веках // Musica Antiqua Europae Orientalis ; Acta scientifica congressus ; Bydgoskie Towarzystwo Naukowe. Warszawa: PWN, 1966. S. 507–517.
451. *Шреєр-Ткаченко О. Я.* Звіт-повідомлення про Фестиваль у місті Бидгошч: Рукопис // ЦДАМЛМ України. Архів О. Я. Шреєр-Ткаченко. Ф. 1156, оп. 1, од. зб. 105.
452. *Щербаківа А. А.* Произведение искусства в системе общения // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Вып. 47. Т. 9. Москва, 2007. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/proizvedenie-iskusstva-v-sisteme-obscheniya> (дата звернення: 02.05.2019).
453. *Юсін Г. Б.* Лятошинський на сторінках преси 20–50-х рр. // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 138–144.
454. *Якуб'як Я. В.* Борис Лятошинський як симфоніст (Штрихи до портрету) // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 14–19.
455. *Якунов А. Н.* Музыкальная коммуникация: вопросы теории и практики управления. Новосибирск: Трина, 1993. 178 с.
456. *Якунов А. Н.* Теоретические проблемы музыкальной коммуникации; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского и др. Москва: МГК; Магнитогорск: Магнитогор. гос. муз.-пед. ин-т, 2002. 288 с.

457. Яснерс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории: пер. с нем. Москва: Политиздат, 1991. 528 с. (Мыслители XX в.). С. 287–418.
458. Яснерс К. Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. 528 с.
459. *Berman Art*. Preface to Modernism. Chicago: University of Illinois Press, 1994. 368 p.
460. *Błażejowski Stanisław*. Dokumentacja kontaktów międzynarodowych Andrzeja Szwalbego w zbiorach Archiwum Państwowego w Bydgoszczy // Andrzej Szwalbe i jego dziedzictwo. Zbiór studiów. Tom I. Bydgoszcz, 2015. S. 165–178.
461. *Blumer Herbert*. Symbolic interactionism: perspective and method. Berkeley: University of California Press, 1969. 208 p.
462. *Cooley Charles Horton*. Human Nature and the Social Order. New York, 1864–1902. New York: C. Scribner's sons, 413 p. URL: <https://archive.org/details/humannaturesocia00cooluoft/page/n425/mode/2up> (дата звернення: 12.08.2020).
463. *Dahlhaus Carl*. Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1967. № 41. S. 505–516.
464. *Dahlhaus Carl, Motte-Haber Helga de la*. Systematische Musikwissenschaft. Akademische Verlagsges. Athenaion, Laaber Wiesbaden, 1982. 367 s.
465. Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. aut. E. Diębowska. T. 5. Kraków: PWM, 1997. 476 s.
466. Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20–24 August 1985. Ed. [with a pref.] by Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987. 2 p.l., [v]-viii, [11-269 p. Utrecht publications in general and comparative literature, vol. 23. [Bod] [Literary Theory and Esthetics, Novel, Barthes, Beckett, Butor, A. Camus, Gide, Leiris, Queneau, Robbe-Grillet, Sollers].
467. *Foucault Michel*. Power/ Knowledge: Selected Interviews and other writings 1972–1977. Edited by Colin Gordon. Brighton, 1980. 270 p. URL: https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_Power_Knowledge_Selected_Interviews_and_Other_Writings_1972-1977.pdf (дата звернення: 12.07.2020).
468. *Gattung Johan*. Struktur, Kultur und intellektueller Stil. Ein vergleichen der Essay über saxonische, teutonische, gallische und nipponische Wissenschaft // Wieriacher, Alois [Hrsg.] (1985): Das Fremde und das Eigene. Proiegomena zu einer interkulturellen Germanistik. München: iudicium Verlag, 1985. S. 151–193.
469. *Gołąb Maciej*. Józef Koffler. Kraków: Musica Iagellonica, 1995. 395 s.

470. Grażyna i Świtezianka [Вирізка з невстановленої польської газети. орієнтов. поч. 1960-х]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.
471. *Gudykunst William B., Ting-Toomey Stella, Chua Elizabeth*. Culture and Interpersonal Communication. SAGE Publications, 1988. 278 p.
472. *Helman Zofia*. Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX w. Kraków: PWM, 1985. 252 s.
473. *Jaspers Karl*. Die Geistige Situation der Zeit. Berlin–Leipzig: De Gruyter, 1931. 146 s.
474. *Kaczyński Tadeusz*. Piąta Warszawska Jesień // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1961, № 44.
475. *Keith Alan*. Natural Language Semantics. Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001. 251 p.
476. *Kisielewski Stefan*. Muzyka i nowa Jesień // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1966, № 42.
477. *Kisielewski Stefan*. Spotkanie języków czyli Warszawska Jesień // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1962. № 40.
478. *Kisielewski Stefan*. Utwory polskie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1.
479. *Kisielewski Stefan*. Vivat muzyka! // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1958. № 41.
480. *Kisielewski Stefan*. Warszawska Jesień po raz trzeci // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1959. № 40.
481. *Kostka Violetta*. Tadeusz Zygfryd Kassern: indywidualne odmiany stylów muzycznych XX wiek ; Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Poznań: Rhythmos, 2011. 331 s.
482. *Lachmann Renate, Haverkamp Anselm*. Gedächtniskunst. Raum — Bild — Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Herausgegeben von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. 482 s.
483. *Laurent Jenny*. La strategie de la forme. Paris: Seuil, 1976. 281 p.
484. *Lissa Zofia*. Muzyka kameralna i instrumentalna solowa / Polska wspolczesna kultura muzyczna 1944–1964. Kraków: PWM, 1968. S. 34–39.
485. *Malinowski Władysław*. Muzyczna Jesień // Współczesność. Warszawa, 1968. № 23.
486. *Massarik Fred, Buhler Charlotte*. The Course of Human Life: A Study of Goals in the Humanistic Perspective / ed. by C. Buhler, F. Massarik. N.Y., 1968. 422 p.

487. *George Herbert Mead*. Mind, Self and Society. Chicago, 1934. 401 p. URL: <http://livros01.livrosgratis.com.br/bu000001.pdf> (дата звернення: 12.02.2020).
488. *Miller David L.* The Meaning of Role-Taking // Symbolic Interaction. 1981. V. 4. P. 167–175.
489. *Mycielski Zygmunt*. II Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie, 27.IX–5.X.1958 // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1958. № 21.
490. *Mycielski Zygmunt*. Warszawska Jesień 1961 // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1961. № 21.
491. Na brzegach Wisły... [анонс телевізійного виконання симфонічної поеми «На берегах Вісли»]. Życie Warszawy. 1960. 13 березня.
492. *Nowak Anna*. Świat wartości Andrzeja Szwalbego // Andrzej Szwalbe i jego dziedzictwo. Zbiór studiów. Tom I. Bydgoszcz, 2015. S. 17–23.
493. *Paja-Stach Jadwiga*. Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych // Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce / Studia pod redakcją Alicji Jarzebskiej i Jadwigi Pai-Stach. Kraków: Musica Iagellonia, 2007. S. 55–75.
494. *Philosophisches Wörterbuch*. 11 Aufl. Leipzig, 1975. Bd 1. S. 640.
495. *Pilarski Bohdan*. Orfeusz na nowej drodze. Warszawska Jesień 1959 // Przegląd Kulturalny. Warszawa, 1959. № 43.
496. *Pociej Bohdan*. Muzyka polska 1960, czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1960. № 21.
497. *Pociej Bohdan*. Świat awangardy. Na marginesie III Warszawskiej Jesieni // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1960. № 1.
498. *Sapir Edward*. Do we need a superorganic? // American Anthropologist. 1917. № 19. P. 441–447. URL: https://brocku.ca/MeadProject/Sapir/Sapir_1917.html (дата звернення: 15.07.2020).
499. *Schiffrin Deborah*. Approaches to discourse. Cambridge, MA & Oxford: Blackwell, 1994. 470 p.
500. Scientific Collaboration on the Internet / Edited by Gary M. Olson, Ann Zimmerman, Nathan Bos. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge, 2008. 406 p.
501. *Schäffer Bogusław*. Almanach polskich kompozytorów współczesnych, oraz rzut oka na ich twórczość. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956. 130 s.
502. *Schäffer Bogusław*. Nowa Muzyka: Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. 416 s.

503. *Schäffer Bogusław*. Utwory obce wykonane na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1.
504. *Shannon Claude E., Weaver Warren*. The Mathematical Theory of Communication. Urbana, IL: The University of Illinois Press, 1949. 117 p. URL: <http://raley.english.ucsb.edu/wp-content/Engl800/Shannon-Weaver.pdf> (дата звернення: 07.02.2020).
505. *Straszyński Olgierd*. Wspomnienie o Borysie Latoszyńskim // Ruch muzyczny. Warszawa, 1968. № 11, 1–15 czerwca. S. 13–14.
506. *Spisak Michał*. O Warszawskiej Jesieni Muzycznej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1.
507. *Szwalbe Andrzej*. Świat wartości humanistycznych. Rękopis niepublikowany z dnia 15 VIII 1996 // Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Akta Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, sygn. 377.
508. *Szwarcman Dorota*. Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007. Warszawa: Stentor, 2007. 160 s.
509. *Waldorff Jerzy*. Sprzątanie ze stołu // Odra. Tygodnik Społeczno-Kulturalny. Opole, 1958. № 42.
510. Znany w Polsce... [інформація про закінчення роботи Б. Лятошинського над «Польською сюїтою» для симфонічного оркестру]. *Życie i myśl*. 1962. № 1–2.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

—А—

Адлер Г., 154, 246
Адорно Т., 149
Аймерт Г., 138
Александрович-Страшинська А., 174
Алексеев В., 272
Ананьев Б., 66
Андреев А., 261
Андреева Г., 28
Аносов М., 166
Апухтін О., 241, 321

—Б—

Балацький К., 273
Бальмонт К., 261, 288
Бандровська-Турська Є., 334
Барановський М., 110, 156, 157
Барвінський В., 205, 332
Барток Б., 117, 121, 135, 139
Бах Ф. Е., 356
Бахтін М., 30, 75, 84, 221, 228, 229
Бацевич Г., 13, 108, 110, 111, 112, 116,
117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 145, 147, 148, 149, 151,
152, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163,
182, 193, 211, 343, 372

Белза В., 349
Белза І., 19, 111, 154, 166, 167, 201, 202,
222, 261, 269, 283, 289, 328, 331, 349,
350, 354, 356, 357, 358
Белза С., 349
Белза Ю., 349
Берг А., 114, 116, 121, 130, 134, 251, 346
Берд Т., 110, 124, 125, 126, 131
Березовський М., 104
Беріо А., 138
Блажеєвський С., 167
Блажков І., 134, 186, 187
Блотний, 187
Блумер Г., 36
Боровик М., 362
Боровчик В., 138
Бортнянський Д., 104
Брагінський А., 155
Брамс Й., 120
Брандт М., 241, 322
Брендель Ф., 267
Брон О., 290
Булєз П., 124, 135
Бунін І., 233, 257, 270, 288, 322, 323
Бюлер Ш., 66

—В—

Вагнер Р., 176, 205

- Вайдман П., 222
Валевський А., 54
Вальдау М., 322
Вальдорф Є., 140
Ван Вей, 269, 270, 273
Варнава Р., 208
Василенко С., 269
Веберн А., 114, 117, 130, 131, 134
Вериківський М., 332
Весоловський С., 187
Вехович С., 151
Виготський Л., 234
Вишневський З., 138
Вишня Остап, 155
Водічко Б., 111, 120, 149, 156, 343
Враховський Ф., 259

—Г—

- Габермас Ю., 8, 62, 214
Галлер Г., 264
Галонський С., 93
Гальтург Й., 305
Гарендарська Е., 90, 94, 96
Геббель Ф., 232, 262
Гейне Г., 232, 257, 263, 321, 322, 323
Гендель Г. Ф., 139
Герасимова-Персидська Н., 93, 94, 107
Герсковиць М. Дж., 39
Гессе Г., 264
Гілевич Е., 328
Гіндеміт П., 117, 124, 135, 251
Гінзбург Л., 53
Глієр Р., 9, 46, 152, 173, 179, 180, 201, 202,
207, 210, 224, 225, 243, 244, 245, 248,

- 261, 265, 279, 289, 291, 292, 315, 365,
366, 376, 378, 379, 380, 381, 382
Годзяцький В., 119, 134, 143
Гозенпуд М., 155, 291
Гомон Т., 176, 197, 215, 256, 315, 319, 329,
354
Гордійчук М., 362
Горич-Глуховська М., 261
Горні К., 69
Грабовський А., 109, 119, 134, 135, 136,
143, 144, 161, 193
Грінченко М., 97
Грудін В., 332
Губа В., 119, 135
Губерман О., 154
Гумільов М., 357
Гурецький Г., 125, 128, 131
Гуров А., 332

—Д—

- Дальгауз К., 267
Данькевич К., 332, 335
Дебюссі К., 205
Демчук Ю., 100
Дзевульська М., 151
Дилецький М., 89, 103, 104, 107
Длугош Я., 316, 328
Дмитрієв А., 129, 202
Добровольський А., 110, 131, 138
Довженко В., 149, 338
Долгих, 154
Дьюї Дж., 227

—Е—

Елінек Г., 134

—Є—

Егорова М., 54

Ежевський З., 151

—Ж—

Жеромський С., 328

Житомирський Д., 153, 154, 290

—З—

Завадський С., 94

Загорцев В., 137

Заньковецька М., 255

Заплотинська О., 106

Запорожець Н., 283

Зарембський Ю., 170

Зінкевич О., 119, 294

—Й—

Йориш В., 331

—К—

Кабка Г., 45, 171

Каган М., 25

Карабиць І., 13

Карлович М., 182

Каспрук А., 255

Кассерн Т. З., 12, 19, 247, 327, 330, 331,
332, 333, 334, 335, 336, 340, 341, 342,

345, 346, 352, 358, 371, 383, 386

Катаєвич Е., 160

Качинський Т., 127

Келдиш Ю., 89

Кіляр В., 117

Кіселевський С., 115, 123, 124, 127, 130,
131, 132, 133, 139, 142

Клеркс-Лежон С., 85

Клочек Г., 218

Клочковський В., 198

Ковальська-Фрайт О., 283

Козаренко О., 204, 228, 267, 360

Козицький П., 97

Колесса М., 330, 332

Коляда М., 246

Копиця М., 152, 180, 207, 208, 209, 219,
224, 275, 331, 332, 338

Копленд А., 121

Косенко В., 205, 332

Костенко В., 332

Котонський В., 110, 125, 127, 131, 138

Кофлер Ю., 12, 19, 130, 205, 247, 327,
330, 331, 332, 334, 335, 336, 340, 341,
342, 345, 346, 347, 348, 358, 371, 383,
386

Кофлер Ю., 182

Кошевський А., 127

Крашевський Ю., 170

Кренц Я., 110, 149, 156, 157, 344

Кречмер Е., 225

Кримський А., 255, 256

Крутиков С., 135, 136

Ксенаків Я., 128

Кубрякова Є., 43

Кудук Ф., 168

Кулі Ч., 64
Кулі Ч. Г., 36
Курсинський О., 322

—Л—

Лениця Я., 138
Леонт'єв А., 28
Леонт'єв О., 69
Лепкий Б., 256
Лисенко М., 380
Лі Бо, 269, 270, 273
Лісса З., 371
Літинський Г., 382
Літинський Г., 382
Лоський М., 251
Лотман Ю., 29, 52
Лотреамон Граф, 142
Луфер А., 246
Людкевич С., 205, 330, 332
Лютославський В., 115, 121, 123, 125,
126, 128, 144, 161, 182
Лятошинська М., 172
Лятошинський М., 181, 380, 381
Лятошинський О., 198, 199

—М—

Маєрський Т., 327, 336, 337, 371
Майборода Г., 332
Майєр Е., 182
Малецький Я., 90, 96
Малиновський В., 141
Малишев Ю., 244
Малозьомова О., 361

Малявський А., 182
Манкевич І., 25, 55
Манн Т., 142
Марковський А., 138
Мартіне Жан-Луї, 116
Мартіно Ж., 116
Марценківська О., 366
Махл Т., 151
Мейтус Ю., 331
Мессіан О., 117
Метерлінк М., 232, 259, 260, 261, 262,
270, 288, 323
Мицельський З., 123, 126, 131, 140, 159,
160
Мицельський С., 115
Мід Дж. Г., 36, 64
Між Дж., 64
Міллер Дж., 48
Міцкевич А., 149, 364
Млоджієвський Є., 108, 111, 149, 169, 344
Мокрієва Г., 119, 134, 135
Москаленко В., 56
Мравінський Є., 152, 293
Мунд Я., 333
Муравйов М., 288
Мураделі В., 290, 332, 338
Муха А., 332
Мюнцер Л., 333
Мясковський М., 224

—Н—

Надсон С., 241, 322
Назайкінський Є., 51
Некрасова Т., 94

Ніцше Ф., 279

Новак А., 165

—О—

Олпорт Г., 71

Онеггер А., 121

Охлевський Т., 113, 121, 149, 163, 168,
169, 344

—П—

Павличко С., 9, 255

Пархоменко О., 282

Патковський Ю., 138

Пендерецький К., 125, 151

Перковський П., 110, 149, 156, 157, 344

Пилярський Б., 124

Підсудський Ю., 204

Пілсудський Ю., 173, 174, 189

Пілярський Б., 115

Плещеев А., 232

Плещеев О., 322

Побережна Г., 60

Полторацький О., 155

Попов Г., 294, 295

Попович М., 61

Потебня А., 193

Поцей Б., 125, 126

Прокоф'єв С., 139

Проснак Е., 142

Пузанкова Н., 337

Пуччіні Дж., 205

Пушкін О., 295

—Р—

Равель М., 336

Ратгауз Д., 241, 322

Рахлін Н., 152, 161, 163, 293

Рахманінов С., 176, 205, 261, 315, 381

Ревіцький В., 149, 343

Ревуцький А., 153, 205, 226, 242, 245, 247,
330, 332

Регамей К., 125

Рибальченко В., 332

Рибіцький Ф., 182

Римський-Корсаков М., 124, 177, 184

Ріхтер С., 170

Рожак О., 337

Рожественський Г., 163, 186

Розанов В., 220

Рокіта Р., 333

Рудзінський В., 127

Ружицький О., 328

Ружицький Р., 182

Рутковський Б., 151

—С—

Самойленко О., 34

Самохвалов В., 261, 362, 369

Сафонов С., 321

Сац І., 261

Свєчников А., 296

Сенкар О., 246

Сенкевич Г., 328

Сєроцький К., 110, 125, 131

Сєверянін Ігор, 232, 270, 288

Сидоренко В., 229

Сильвестров В., 134
Сильвестров В., 119, 134
Симеонов К., 161
Сікорський К., 149, 156, 343
Сковорода Г., 360
Скровичевський С., 13, 118, 149, 157, 158,
159, 160, 343
Скрябін О., 176, 205, 288, 315, 337, 351
Скужевський Ф., 94
Сливинський З., 149, 157, 168, 343
Словацький Ю., 132
Собеський М., 162
Соколов А., 24
Соловйов В., 219
Солтис А., 182, 332
Солтис М., 330
Сорокін П., 6, 207
Спісак М., 123, 125, 139
Сталін Й., 81, 109, 111, 149, 173, 184, 199,
222, 290, 293, 370
Станкович Є., 128, 134
Статковський Р., 182
Стравинський І., 121, 135, 139, 337
Страшинський О., 111, 145, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 188, 189, 344

—Т—

Танєєв С., 376
Таранов Г., 156, 291
Тілбері Дж., 144, 193
Тіц М., 291, 332
Толстой О., 241, 321, 322, 323
Томашевський М., 91, 115

Тургеньєв І., 261
Турський З., 123

—У—

Уївер В., 35
Українка Леся, 260

—Ф—

Фельд М., 91, 96
Фет А., 321
Філіпенко А., 332
Фільц Б., 367
Фітільов М., 238
Флоренський О., 220
Фоменко І., 332
Фомін Є., 100, 104
Франкл В., 236
Франко І., 256
Фромм Е., 69
Фрончєвич А., 151
Фуко М., 44

—Х—

Хведчук З., 167
Хибинський А., 150, 162
Хибінський А., 364
Хрєнников Т., 295

—Ц—

Цалай-Якименко О., 90, 93, 95, 101, 104
Царевич І., 168, 174, 179, 180, 199, 210,
211, 289, 328, 331, 361, 362

Царевич М., 172, 174, 176, 177, 180, 224,
260, 299, 316

Царевич О., 174, 381

Царевич С., 210

Цемлінський А., 259, 260

Цуй Гофу, 269, 270, 273

—Ч—

Чайковський П., 120, 315, 319

Чернишевський М., 142

Черрі Е. К., 25

Черрі К., 201

Четвертаков А., 211, 282, 298, 317, 339

Чехов А., 261

Чугаєв О., 294

Чуміна О., 260

—Ш—

Шабельський Б., 125, 131

Шальонек В., 125, 182

Шамаєва К., 328

Швальбе А., 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104,
105, 149, 163, 164, 165, 166, 167, 185,
343, 344

Шварцман Д., 112

Шевченко Т., 295, 360, 381

Шеллі П., 232, 257, 270, 288, 321, 323

Шенберг А., 114, 130, 132, 134, 259

Шеннон К., 35

Шеффер Б., 115, 116, 117, 125, 130, 131,

134, 139, 140, 141

Шеффер П., 137

Шимановський К., 117, 124, 130, 159, 182,
336, 346

Шимановський К., 346

Шопен Ф., 176, 315, 318, 329, 370, 381

Шопенгауер А., 279

Шостак З., 160

Шостакович Д., 251, 269, 381

Шпет Г., 74

Шреєр-Ткаченко О., 86, 90, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 101, 102, 105, 166

Штогаренко А., 90, 95, 96, 104

Штокгаузен К., 128, 135, 138, 139, 140

Штраус Й., 331, 347

Штраус Р., 120, 337

Шуман Р., 176

—Ю—

Юнг К., 60, 68

Юркевич П., 360

—Я—

Якименко Ф., 205

Ян Гуйфей, 273

Янссонсон А., 166

Ясіновський Ю., 93

Ясперс К., 25, 30, 61

ЗМІСТ

ВСТУП	5
I. КУЛЬТУРА ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ МЕХАНІЗМ: КАНОН, ІДЕЇ, КОНЦЕПЦІЇ	21
КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА КУЛЬТУРИ	23
«ТЕКСТ КУЛЬТУРИ» ЯК ПРОСТІР КОМУНІКАЦІЇ	42
Комуникативні механізми тексту	42
Художній задум у просторі комунікації	49
МИТЕЦЬ І КУЛЬТУРА КРИТИЧНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ДИСКУРС	58
II. УКРАЇНА — ПОЛЬЩА: КОМУНІКАТИВНІ ПЕРЕТИНИ КУЛЬТУР	79
МАЕО І УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ КОМУНІКАТИВНО-ІНТЕГРАЦІЙНИЙ НАРАТИВ	84
«ВАРШАВСЬКА ОСІНЬ» І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	108
Гражина Бацевич у комунікативних форматах «Варшавської осені»	122
Польський авангард 1950–1960-х у фестивальних локаціях сонористики, додекафонії та серіалізму	130
Експерименти нової творчості. Електронна та конкретна музика	137
БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ У ПОЛЬСЬКИХ АРТИСТИЧНИХ КОМУНІКАЦІЯХ	148

Епістолярна комунікація Бацевич — Лятошинський	151
Роль Анджея Швальбе в промоції творчості Бориса Лятошинського у Західній Польщі	163
Тадеуш Охлевський і Єжи Млоджієвський у творчих стратегіях Бориса Лятошинського	168
ОЛЬГЕРД СТРАШИНСЬКИЙ ПРО БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО. СПРОБА ЖИТТЄТВОРЧОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ	171
Київсько-ворзелівські діалоги 1910-х	173
Польський генеалогічний компонент	177
Рейнгольд Глієр у стратегіях ранньої творчості	179
Борис Лятошинський у польсько-радянській культурній комунікації повоєнного періоду	181
Діалоги пізнього періоду життєтворчості	186
ІІІ. КУЛЬТУРНІ ПАТЕРНИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ЗАДУМ, СВІТОГЛЯД, ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР	195
Колаборації життєтворчого простору	197
Митець і середовище. Психосоціальний зріз	206
Художній простір Бориса Лятошинського. Від задуму до сприйняття	214
Художньо-комунікативні концепти творчості	228
ПАРАДОКСИ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО. МІЖ СВІТОГЛЯДОМ ТА ЗАДУМОМ	235
Декадентство і символізм	249
Свобода творчості. Інтуїтивний пошук	250
Невротичний дискурс	254
Художній світ Лятошинського Герменевтичний погляд	264
Симфонізм як художньо-комунікативний контент	274
Відчужений індивідуалізм концепту «Відображень»	279
Соціокомунікативні аспекти виражальності Бориса Лятошинського	285

IV. ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКІ КОЛАБОРАЦІЇ. КОМУНІКАТИВНІ ТА АВТОКОМУНІКАТИВНІ ПЕРЕХРЕСТЯ	309
КОМУНІКАТИВНІ НАРАЦІЇ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ. ВІД АКАДЕМІЗМУ ДО АВАНГАРДУ	313
Характеристики художньо-стильової картини творчості	315
Семіотична картина музичної мови раннього періоду	318
Семантичний зріз камерно-вокальної творчості	320
БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ШАР. ВІД ГЕНЕАЛОГІЇ ДО ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ	325
Генеалогічний компонент	328
Монокультурний компонент	329
Полікультурний компонент	342
КОМУНІКАТИВНО-СТИЛЬОВІ ДІАЛОГИ ТВОРЧОСТІ ПЕРЕДВОЄННОГО ЧАСУ	345
ПАНСЛАВІЗМ У ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЯХ ЛЯТОШИНСЬКОГО ЗРІЛОГО ТА ПІЗНЬОГО ЕТАПІВ	359
ПІСЛЯСЛОВО	374
ЛІТЕРАТУРА	393
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	429
ЗМІСТ	436

Наукове видання

Савчук Ігор Борисович

Борис Лятошинський і польська культура
комунікації, колаборації, концепти

Літературний редактор — Л. М. Мокрицька

Редактор — Ю. В. Бентя

Макет, верстання — І. Б. Савчук

Дизайн обкладинки — О. С. Червінський

Підписано до друку 10.09.2020. Формат 70х100 1/16.

Ум. друк. арк. 19,5. Обл.-вид. акр. 16,1. Гарнітура «MyslC». Папір офсетний.

Наклад 300 примірників

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

Виготовлено з оригінал-макетів замовника.

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20

Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції: Серія

ДК №2776 від 26.02.2007 р.