

Б.Н. ЛЯТОШИНСКИЙ И КИЕВСКАЯ ШКОЛА (К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ)

BORIS LYATOSHINSKY ȘI ȘCOALA KIEVEANĂ
(LA SEMICENTENARUL TRECERII ÎN ETERNITATE A COMPOZITORULUI)

B.N. LIATOSHINSKY AND THE KIEV SCHOOL
(DEDICATED TO THE 50 YEARS FROM HIS DEATH)

ЕЛЕНА ЗИНЬКЕВИЧ,

доктор хабилицат, профессор,

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского,
Киев, Украина

CZU 78.071.1(477)

În centrul articolului este situată figura eminentului compozitor ucrainean Boris Nicolaevici Lyatoshinski (1895–1988), fondator al simfoniei ucrainene și autor al unor importante lucrări în cele mai diverse genuri. Autorul accentuează rolul pe care l-a avut Lyatoshinski în pedagogia muzicală – în clasa sa de compoziție s-au format numeroși compozitori, acaesta fiind cunoscută ca „noua școală kieveană” sau „avandarda kieveană”. Aceștia sunt compozitorii L. Hrabovski, V. Hodziatsky, V. Silvestrov, E. Stankovych, care au continuat înnoirea artei muzicale, începută de Liatoshinski.

Cuvinte-cheie: muzica ucraineană, avangardă, Liatoshinski, Hrabovski, Hodziatsky, Silvestrov, Stankovych

В центре статьи — фигура выдающегося украинского композитора Бориса Николаевича Лятошинского (1895–1988) — fundatora украинской симфонии и создателя замечательных произведений в самых разных жанрах. Акцентируется роль Лятошинского-педагога, в классе которого сформировалась когорта композиторов, известная под названием «новая киевская школа» или «киевский авангард». Это Л. Грабовский, В. Годзяцкий, В. Сильвестров, Е. Станкович, продолжившие обновление украинского музыкального искусства, начатое Лятошинским.

Ключевые слова: украинская музыка, авангард, Лятошинский, Грабовский, Годзяцкий, Сильвестров, Станкович

The article focuses on the figure of the outstanding Ukrainian composer B.N. Liatoshinsky (1895–1988) — founder of the Ukrainian symphony and creator of splendid musical compositions in different genres. Emphasis is laid on B.N. Liatoshinsky's activity as a teacher in whose class was formed a host of composers known as „the new Kiev school” or „the Kiev avante — garde”. Among them there are such great musicians as L. Hrabovsky, V. Hodziatsky, V. Silvestrov, E. Stankovych who continued to enrich the Ukrainian musical art started by B.N. Liatoshinsky.

Keywords: Ukrainian music, avante-garde, Liatoshinsky, Hrabovsky, Hodziatsky, Stankovych

В течение долгого времени, как справедливо отмечали те, кто не безразличен к судьбам украинского искусства, только два голоса из хора украинской культуры получили международную известность: скульптор Александр Архипенко и режиссер Александр Довженко. Все остальное, особенно если говорить об украинских композиторах, «растворялось» в общем — недифференцированном понятии «советская музыка». Сейчас ситуация, конечно, изменилась. Но первым, чье имя было добавлено к этому краткому списку, был Борис Николаевич Лятошинский.

Место Б. Лятошинского в украинской культуре очень значительно. Для украинской музыки он — то же, что, что для Польши — К. Шимановский, Б. Барток — для Венгрии, Дж. Энеску — для Румынии. Светлая и мужественная личность, Лятошинский прожил трудную жизнь (1895–1968). Он не был обласкан советской властью, более того, именно его творчество постоянно подвергалось гонениям, поскольку не вписывалось в узаконенные рамки соцреализма. Его обвиняли в формализме (известное постановление ЦК КПСС 1948 г.), в космополитизме (1949), критическому поношению подвергались его Вторая симфония (1936) и Третья (1951), его оперы. Во время подобных политических кампаний Лятошинский вел себя мужественно. Он не

кался, не обещал «исправиться», а — напротив — защищал свои произведения, отстаивал право иметь свой стиль, собственную творческую позицию¹. Во времена всеобщей внутренней несвободы, он был абсолютно внутренне свободным человеком.

Высокое человеческое достоинство, которое было присуще Лятошинскому, безусловно, стало одной из причин того, что именно из его класса вышли главные «бунтари» украинской музыки — В. Сильвестров, Л. Грабовский, В. Годзяцкий. Но, конечно, первоочередную роль сыграли в этом талант, высокий профессионализм и подлинный «европеизм» Лятошинского.

Он творил во всех жанрах (среди его произведений 5 симфоний, 2 оперы, увертюры, поэмы, инструментальные ансамбли, хоры, романсы и т.д.), и его творчество оказало стимулирующее воздействие на пути и судьбы украинской музыки, в особенности симфонической:

- его симфонии задали украинскому симфонизму «ускорение», которое вывело украинскую симфонию на общеевропейский уровень;
- именно Лятошинский «прочертил» в украинской музыке линию концепционного конфликтно-драматического симфонизма, ставшего ведущим в творчестве украинских симфонистов;
- Лятошинский расширил арсенал поэтики украинской симфонии, преобразовал ее типологию, показал возможность атипичных решений. Каждая симфония Лятошинского — это спор с самим собой, спор с каноном, спор с предыдущим опусом.

Почти вся жизнь Лятошинского (с 1913 г.) связана с Киевом, где он учился в университете (окончил юридический факультет в 1918 г.) и консерватории — в классе Р. Глиера (окончил в 1919). Как профессор Киевской консерватории он вел классы композиции и оркестровки. Среди его учеников, помимо названных, — Игорь Бэлза (композитор и музыковед, впоследствии известный своими фундаментальными исследованиями о славянских музыкальных культурах), композиторы Игорь Шамо, Владимир Загорцев, Святослав Крутиков, Леся Дычко, Владимир Губа, и др. Последними среди его воспитанников были Освальдас Балакаускас, Евгений Станкович и Иван Карабиц, которые после смерти Лятошинского заканчивали консерваторию по классу Мирослава Скорика.

Конечно, не один Лятошинский представлял в те годы украинскую музыку. Его современниками и коллегами по работе в Киевской консерватории были Филипп Козицкий, Лев Ревуцкий, Андрей Штогаренко и др., также воспитавшие не одно поколение украинских композиторов. Но — показательно, что именно в классе Лятошинского зародился вирус авангарда. Лятошинский великолепно ориентировался в современной европейской музыкальной культуре, хорошо знал ново-венскую школу, хотя не был ее последователем; знал все новейшие веяния своего времени. Уже первые его произведения показывают, что он не был запрограммирован на подчинение догмам соцреализма.

Лятошинский не учил своих учеников быть бунтарями, но его независимая позиция научила их этому. И во многом они повторили трудную судьбу своего учителя. В первую очередь это касается его студентов и аспирантов 1960-х гг. (это Грабовский, Сильвестров, Годзяцкий, Загорцев), которые вошли в историю украинской музыки под названием «новая киевская школа», или «киевский авангард». Именно они, подпольно освоив авангардные и поставангардные течения XX века, были первыми, кто раздвинул тематические и технологические рамки украинской музыки, за что получили полную дозу политических

¹ См. об этом: По страницам забытых стенограмм (Б. Лятошинский и 1948 год). Публикация и примечания Е. Зинькевич [1].

обвинений и карательных акций (исключение из Союза композиторов, запреты на исполнение и публикации). Сейчас все они признаны, исполняются в разных странах мира.

Леонида Грабовского (р. 1935, с 1989 живет в США) называли «апостолом украинского авангарда». Он одним из первых стал представлять украинскую музыку за пределами СССР (1970 — Варшавская осень, *Гомеоморфия II*; 1971 — Роттердам, Музыкальная Неделя Гаудеамус, *Море*). Это он перевел на украинский и русский языки книгу Е. Кренека *12-тоновый контрапункт* и книгу Г. Елинека *Введение в 12-тоновую композицию*, по которой молодые украинские авангардисты постигали додекафонию. А в 1975 году в его переводе была опубликована *История гармонии и контрапункта* Йозефа Хоминьского. В Грабовском всегда соединялись ученый и творец (помимо консерваторского образования, он имеет университетское — экономический факультет Киевского университета), ему принадлежит немало ярких статей, опубликованных в журнале *Советская музыка* (где он работал редактором в 1981–89 гг.). Рациональный стиль мышления Грабовского всегда ошутим в его творчестве (не случайно уже в 60-е гг. он мечтал о соединении музыки и кибернетики!). 1960-е гг. в творчестве Грабовского — это музыка атонально-сонористическая, с элементами модальности — как *Микроструктуры* для гобоя соло, *Константы* для четырех фортепьяно, шести групп перкуссии и скрипки соло; *Японские хокку* для тенора, флейты пикколо, фагота и ксилофона. 1970-е — это алгоритмические композиции, представленные циклом *Гомеоморфий* для фортепьяно (I–III) и симфонического оркестра (IV), где сочетаются «структурный минимализм» (выражение Грабовского) и «большая форма». Сам Грабовский считает, что он был первым минималистом в советской музыке. В последующие годы его творчество, по словам композитора, — это «техника контролируемых случайных процессов», с типичным для Грабовского дуализмом: абстракция числа и утонченность звука. Рациональное начало никогда не подавляет эмоциональных качеств произведений Грабовского. Они всегда отличаются тонким вкусом, рафинированностью, высоким чувством стиля.

Виталий Годзяцкий (р. 1936) выделялся среди молодых киевских авангардистов своим радикализмом. Друзья называли его «ультра-модернист». Он экспериментировал в области конкретной музыки, в частности, он создал тогда *Четыре этюда для магнитофона* (1964): *Реализация 29/1*, *Эмансипированный чемодан*, *Антифортепьяно* и *Нюансы*, где звуки извлекались гвоздями, которые бросали в цинковый бак, ударами по чемодану, трением расческой вдоль струн фортепьяно. Тогда — в 1960-е — это выглядело вызывающей фрондой по отношению к советской музыке. Технику «конкретной музыки» Годзяцкий позже удачно использовал в музыкальном оформлении мультфильмов.

Серийность и пуантилизм лежит в основе фортепьянной пьесы Годзяцкого *Разрывы плоскостей* (1963). Стимулом к ее созданию послужила книга об открытиях современной физики, и пьеса является своего рода «музыкальным конспектом» рождения материи. «Возникновение, существование, ничто — вот важнейшие этапы становления формы», — объясняет автор. — Мы присутствуем при появлении частиц этой материи, какой-то звуковой плазмы...». Сам Годзяцкий считает, что в его работе над *Разрывами плоскостей* сыграло роль его знакомство с *Klavierstücke* К. Штокхаузена.

Валентин Сильвестров (р. 1937), пожалуй, наиболее известный из всех учеников Б. Лятошинского. Он много исполняется и много пишет, в его творчестве представлены практически все жанры, кроме музыкального театра. И все — неординарно по исполнительскому составу и концепционной-жанровому решению: *Постлюдии*, которые ничего не завершают, а дерзко существуют сами по себе; Пятая симфония, обозначенная автором как *postsinfonia* — своеобразное эхо сонатно-симфонического цикла; *Тихие песни* — грандиозный, свыше 100 минут звучания вокальный цикл, своего рода «симфония» для голоса и фортепьяно.

Ведущие музыканты с мировым именем отзываются о Сильвестрове в превосходных степенях:

Арво Пярт: «Если бы меня попросили назвать имя современного композитора, то первым я произнес бы имя Сильвестрова».

Гия Канчели: «Имя Сильвестрова ассоциируется у меня, в первую очередь с возвышенностью, чистотой, порядочностью, честностью и Божьим даром...».

Музыку Сильвестрова последних лет точно характеризуют слова Станковича: «...он погружен в поиск красоты, отсюда его стремление к классическому материалу. Служение красоте в искусстве». Действительно, в его произведениях сейчас господствует мелодиям, классическая ясность (иными принимаемая за упрощенность), поэтическая возвышенность высказывания. При этом сохраняется свойственная Сильвестрову изощренная композиторская техника и характерные для него звукообразы, типичные лексемы (как столь свойственные ему фигурационные «струения», пасторальные «зовы»).

Период его юношеского Sturm und Drang связан, как и у его товарищей и соучеников, с серийной техникой (Трио для флейты, трубы и челесты, 1962; *Мистерия*, 1964 и др.), пуантилизмом, алеаторикой, сонористикой (Проекция на клавесин, вибрафон и колокола, *Монодия* для фортепьяно и оркестра, Симфония №2 — все 1965 и др.). Но даже эти технологичные партитуры уже тогда отличало главенство лирического начала, ощущалась растворенная в них мелодическая энергия (хотя мелодизма в обычном понимании здесь, конечно, не было).

В произведениях 1970-х гг. появляются элементы хепенинга, инструментального театра (*Драма* для скрипки, виолончели и фортепьяно, 1971; симфония для виолончели, фортепьяно и оркестра *Медитация*, 1972 и др.), постепенно смягчается лексика, авангардное письмо сочетается с тональным мышлением (в этом плане показательны Квартет №1, 1974; Четвертая симфония — 1976 и Пятая — 1980). Эмоционально-полновесным становится у Сильвестрова отдельный звуко-тембр, звуко-ритм, даже пауза. Поражает творимая музыкой объемность звуковых миров, их «космическая» беспредельность, эффекты пространственной перспективы. Звуковые сгущения вызывают ассоциации с мощными световыми вспышками и их последующим рассеиванием.

В последние десятилетия в музыке Сильвестрова еще больше усиливается внимание к звуку как таковому, манере и качеству его произнесения. Истаивание интонационных импульсов, pedalные шлейфы («послезвучия»), фактурная прозрачность — почти бесплотность, детальнейшая (буквально потактовая) темповая и динамическая нюансировка — вот общие приметы сочинений этих лет (*Весник for strings and piano*, 1997; *Epitaph to L.B. for strings and piano*, 1999; *Реквием для Ларисы*, для хора, солистов и оркестра, 1999; *Осенняя серенада* для сопрано и камерного оркестра, 2000; *Гимн-2001 для оркестра* и др.). Свой нынешний стиль сам композитор называет «мета-музыкой» (метафорической музыкой), а исследователи определяют его как «медитативный постмодернизм». Аргументами служит для них quasi-простота языка произведений, стилевая имитация «анонимного дилетантизма» (Сильвестров называет его «слабый стиль»), культивируемая композитором эстетика тишины, медленные темпы, подчеркивающие лирико-медитативную окрашенность музыки. Однако от типичных постмодернистских явлений Сильвестрова отличает полное отсутствие иронии по отношению к аллюзийному материалу, искренне-эмоциональное вчувствование в него.

Из «младших» учеников Б. Лятошинского выделились **Евгений Станкович** (р. 1942) и **Иван Карабиц** (1945–2002). Оба развили симфоническую традицию своего учителя. Именно к ней восходит тот интересный синтез эпоса и драмы, которым рождены такие симфонические

полотна как Первая симфония Карабица *Пять песен об Украине* (1974) и Третья симфония Станковича *Я утверждаюсь* на стихи П. Тычины для солиста, хора и оркестра (1976).

Станкович стал признанным лидером композиторской «молодежи 1970-х» и, своеобразно продолжив миссию Б. Лятошинского, сыграл большую роль в обновлении украинской музыки. Он сразу выделился среди сверстников своей эмоциональной раскованностью, открытой аффектированностью чувства, технологической свободой, яркой национальной укорененностью. Это композитор мощного драматического темперамента и эпического дыхания. Даже камерные жанры обретают под его пером абсолютно не камерную мощь — как, к примеру, Третья камерная симфония для флейты и струнного оркестра (1982) — Международная трибуна композиторов при ЮНЕСКО включила ее в число 10 лучших произведений 1985 года.

В свое время Станкович отдал дань авангардным и поставангардным тенденциям. Есть у него опусы, связанные с игрой чужими стилями (Симфонietta, 1971), quasi-барочные композиции *Sinfonia Larga* (1973), и “романтические” (Симфония №4 *Ligica*). Как истинный профессионал, он равно успешно работает в любых жанрах, в том числе и прикладных (музыка кино, например). Но все же более всего он тяготеет к концепционной драматургии проблемно-философского плана. Отсюда — доминирование в его творчестве монументальных форм — театральных, симфонических, вокально-инструментальных.

Его симфонии (8 «больших» и 9 камерных), как и симфонии Сильвестрова, вывели украинскую симфонию на международную арену. Опера *Цвіт папороті* (1980) стала в Украине первой и уникальной по жанровому решению фольк-оперой (она подверглась идеологическому преследованию и была снята с постановки). Новым словом в украинском балете стали фольк-балет *Майська ніч* (1986), балет-пастиччо *Ніч перед Різдом* (1990), оба — по Н. Гоголю; драм-балеты *Ольга* (1982) и *Викинги* (1999), вдохновленные поэтикой древнерусских летописей. Многие произведения Станковича посвящены трагическим страницам истории Украины: *Панахіда* (1992) — жертвам Голодомора, *Каддиш-реквием* (1991) — трагедии Бабьего Яра; *Чорна елегія* (1991), *Музика рудого лісу* (1992), *Поэма скорботи* (1993) — трагедии Чернобыля. В последние годы — как и у многих украинских композиторов — в творчестве Станковича возродился запрещенный ранее жанр — духовной музыки (*Нехай прийде царствіє Твоє* для хора и симфонического оркестра на тексты из Библии — 1994; *Музика на псалми Давидові* — 1998–2000, Литургия Святого Иоанна Златоуста — 2004).

Для музыки Станковича характерен гиперболизм средств и масштабов — с чрезмерным напряжением музыкальной ткани: полипластовые тутти, громopodobные акустические извержения, вызывающие аналогии с буйством стихий. Но есть и другое — погружение в тишину, в такое звенящее безмолвие, что кажется, будто слышно дыхание мысли.

Безусловно, не только прямые ученики Лятошинского стали продолжателями его дела. Лятошинский давно стал *общей*, универсальной традицией для украинской музыки, вне которой не формируется ни одно из ее явлений². Так что в разговоре о влиянии Лятошинского на судьбы украинской музыки речь должна идти не только о «киевской школе».

Кроме того, в настоящее время географический принцип в классификации композиторских школ Украины очень условен. И не только потому, что представители «львовской школы» (Мирослав Скорик, Геннадий Ляшенко, Ганна Гаврилец) и «харьковской школы» (Лев Колодуб, Сергей Пилютиков, Александр Щетинский) — живут и работают в Киеве. Современная композиторская молодежь формируется под воздействием *перекрестных* влияний, где равно значимы и «киевская», и «львовская», и «харьковская» школы. Все они в равной

² Об этом подробнее: Е. Зинькевич. *Жизнь традиций* [2].

степени вносят свою лепту в формирование национального стиля, именно их коллективный опыт способствует развитию современной украинской музыки.

Библиографические ссылки

1. По страницам забытых стенограмм (Б. Лятошинский и 1948 год). Публикация и примечания Е. Зинькевич. В: *Музыкальная академия*, 1996, №1, с.37–39.
2. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. Жизнь традиций. В: *Борис Николаевич Лятошинский: Сборник статей*. Сост. М.Д. Копица. Киев: Муз. Україна, 1987, с.168–176.