

УДК 78.071.1(477)

МАРІАННА КОПИЦЯ

**БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ.  
ПЕДАГОГІЧНА ТА СУСПІЛЬНО-ГРОМАДСЬКА  
ДІЯЛЬНІСТЬ**

На основі архівних документів, зокрема епістолярної та мемуарної спадщини Б. Лятошинського проаналізовано його педагогічну та громадську діяльність. Висвітлено питання історико-соціального та культурно-мистецького процесу цього періоду, охарактеризовано роботу Київської консерваторії. Звернено увагу на особливості педагогічної концепції Б. Лятошинського.

**Ключові слова:** Київська консерваторія, педагогічна діяльність Б. Лятошинського, учні Б. Лятошинського.

**Марианна Копиця. Борис Лятошинский. Педагогическая и общественная деятельность.** На основе архивных документов, в том числе и эпистолярной и мемуарной литературы проанализирована педагогическая и общественная деятельность Б. Лятошинского. Освещены вопросы историко-социального и музыкального процессов этого периода, охарактеризованы особенности работы Киевской консерватории. Обращено внимание на педагогическую концепцию Б. Лятошинского.

**Ключевые слова:** Киевская консерватория, педагогическая деятельность Б. Лятошинского, ученики Б. Лятошинского.

**Marianna Kopytsya. Borys Lyatoshynsky. Pedagogical and Public Activity.** In the article the pedagogical and social activities of Lyatoshynsky are analysed, including through epistolary and memoir heritage. The author also touches on historical and social, cultural and artistic process of that period, the characteristics of the Kiev Conservatory. Attention is paid to the peculiarities of pedagogical concepts of B. Lyatoshynsky.

**Keywords:** Kyiv Conservatory, B. Lyatoshynsky as a teacher, B. Lyatoshynsky's students.

Діяльність Бориса Лятошинського в Київській консерваторії – тема ще мало досліджена вітчизняним музикознавством. З 1914 року (а якщо точніше, 1913, початку приватних занять по композиції у Р. Глієра) і до останніх днів життя митець був пов'язаний з нашим вузом. Педагогічна діяльність Бориса Миколайовича деякий час паралельно продовжувалася в Московській консерваторії – 1935–1937 роки, а також в Саратові, в евакуації, де митець увійшов до складу московської професури, разом з колективом якої через два роки переїхав до Москви. Але після звільнення Києва першим поїздом, у складі делегації видатних українських митців, повернувся до рідного міста, долучившись до відновлення роботи рідного ВНЗ.

Частина фактів, пов'язаних із діяльністю Лятошинського педагога, здебільшого останніх років його життя, нам відомі. Менш інформованими ми залишаємось про період 1920–1930-х років. На жаль, і до теперішнього часу багато документального матеріалу передвоєнного Києва згоріло або було свідомо знищено. Спробуємо зазирнути до епістолярної спадщини, мемуарів К. Михайлова, І. Белзи, Г. Літинського, І. Шамо та інших композиторів України, Росії, з метою відтворити сторінки діяльності класика нашої музичної культури у Київській і Московській консерваторіях.

Одним із найсерйозніших питань цього, мабуть, найскладнішого періоду у житті Київської консерваторії, є дослідження його на фоні картини історико-соціального процесу, його чинників на векторі «інтелігенція-влада» і пов'язаної з цим проблеми ролі особистості в українській історії того часу. Саме з 1920-х років невіддільними від мистецько-виховних були фактори так званого «ідеологічного фронту» – людина або митець зводились до цвяха соціального механізму надбудови держави, по якому «били» всі ієрархічні структури.

«Глубокоуважаемый и дорогой Рейнгольд Морицевич! Со времени Вашего отъезда <...> из Киева, он для меня по-ложительно опустел»<sup>1</sup>. За цими словами Лятошинського – не

---

<sup>1</sup> Лист Б. М. Лятошинського до Р. М. Глієра від 01.09.1922 р. // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис

тільки гіркота від того, що місто залишив улюблений вчитель, талановитий митець і ректор Консерваторії. Тенденційна спроектованість так званого «культурного простору» на «захистку» або фізичне вбивство (М. Леонтович, В. Еллан-Блакитний, інші), примусовий від'їзд, а також централізована концентрація видатних особистостей у столиці тогочасної держави примушувала митців своєрідно пристосовуватись до складних умов. Після від'їзду до Москви Б. Яворського, Г. Нейгауза, В. Цуккермана, Ф. Blumenфельда, А. Альшванга, Б. Лятошинський з гіркотою констатує, як спустошився Київ, як стало сумно без Глієра в Консерваторії. На що Р. Глієр відповів учневі: «Я сейчас не решаю советовать Вам, какие бы условия были для Вас и Вашей композиторской карьеры подходящими. Я скажу только, жить современному композитору, да ещё молодому, в такой провинции, как теперешний Киев, - это значит почти похоронит себя»<sup>1</sup>.

Р. Глієр, на жаль, вже тоді прозорливо відчував катастрофічну для української культури тенденцію так званої «ідеї месіанізму», що впроваджувалась послідовно на території Російської імперії, пізніше, Радянського Союзу. Це підтверджує в своїх глибоких наукових розвідках І. Дзюба, підкреслюючи, що «апокаліптична ідея про Москву як III Рим, пізніше, III Інтернаціонал, породила явище серйозної експансії, в якій українська культура мусила виживати, конкуруючи не на рівних з російською»<sup>2</sup>.

Така концепція суспільно-політичної структуризації, накладена на нещадну класову боротьбу, як тоді казали «на музичному фронті», віддзеркалювалась і в роботі Консерваторії, на житті, діяльності, поведінці професорсько-викладацького складу. Майже в усіх викладачів і студентів культурна рево-

---

Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 30.

<sup>1</sup> Лист Р. М. Глієра до Б. М. Лятошинського від 13.09.1922 р. // Там само, с. 33.

<sup>2</sup> Дзюба І. М. Ідеологічні децибелі діалогу культур / Іван Дзюба // Сучасність. – 1998. – № 11. – С. 67.

люція викликала відверту протидію, а іноді холодне і вороже відношення. К. М. Михайлов, який деякий час вже після від'їзду наступного ректора Ф. Блуменфельда до Москви очолював Консерваторію, згадував, як «буквально з боєм» доводилось знімати ікони з аудиторій, припиняти торгівлю духовно-релігійною літературою в музичних магазинах і кіосках.

У Консерваторії активізувалась діяльність двох творчих об'єднань, які мали різну мету: Асоціація сучасної музики, якою в рамках Товариства імені М. Леонтовича керував Б. Лятошинський, та Асоціація пролетарських музик України. У перші роки діяльності АПМУ ставила за мету залучити до навчання в Консерваторію пролетарську (за походженням) молодь, спроектувати навчальний процес на специфічні для пролетарського мистецтва жанри масової музики (пісні, хору), розширити діяльність відділу народних інструментів, диригування та музичного виховання.

Значні зусилля ректорату під тиском пролетарського руху було спрямовано на організацію концертів силами студентів Консерваторії в робочих клубах, селах, військових частинах.

Інші пріоритети цікавили академічний професорський склад композиторсько-теоретичного та виконавських відділів. Творче угруповання АСМ проіснувало з 1922 до 1925 року, ставлячи перед собою цілі пропаганди творів сучасних композиторів, як студентів, випускників, так і професорсько-викладацького складу музичних вузів Києва. В архіві Бориса Миколайовича збереглися афіші таких концертів: виконавцями сучасних творів були студенти і викладачі виконавських факультетів. Крім Б. Лятошинського, який 1922 року отримав клас теорії композиції, на роботу були запрошені Д. С. Бертє, що за майбутніх 30 років подальшої діяльності виховав блискучу плеяду скрипалів, професор С. В. Вільконський, який теж до кінця життя вів клас віолончелі в Консерваторії, знаменита вже тоді О. А. Муравйова, засновниця школи українського вокального мистецтва. Тоді ж, в 1920-ті роки, почали свою діяльність майбутні видатні професори А. А. Янкелевич та Є. М. Сливак. Величезну фундаторську роль у створенні, а вір-

ніше, утриманні після справжнього осиротіння фортепіанного відділу взяв на себе Г. Беклемішев.

Певний час, коли Консерваторію очолював К. М. Михайлов (з 1922 року), а його заступником був чудовий піаніст Г. Коган (який теж пізніше влився у склад московської професури), обидві гілки – пролетарська і академічна – мирно співіснували, кожна виконувала свої функції.

Велику роль у роботі Консерваторії відіграла Художня рада, на якій вирішувалися загально-методичні питання діяльності відділів, нових форм виховної роботи. К. Михайлов згадує про надзвичайно цікавий перший з'їзд «секцій наукових працівників», де з цікавими доповідями про нові тенденції у просвітництві, філософії, психології виступили А. Луначарський та В. Бехтерев. Після цього з'їзду на базі Спілки робітників мистецтв (РАБІС'а) 1924 року почала свою діяльність окрема профспілкова організація Консерваторії. «Таким чином, – згадує К. Михайлов, – консерваторія виходила зі своїх рамок вузько педагогічної праці та залучалась до спільної з іншими організаціями роботи наукового та суспільного характеру»<sup>1</sup>. Тобто, Консерваторія ставала повноцінним державним вищим навчальним закладом, а не як колись, приватним навчальним закладом. А це диктувало налагодження сталих методичних програм і планів, поділ на факультети, подовження навчання до чотирьох, а згодом і п'яти років, а з 1926/1927 навчального року остаточний перехід вищого навчального закладу на держбюджетне фінансування і встановлення ставок викладацького складу.

Але, на жаль, вульгарно-соціологічні лжетеорії, якими «бавилось» тодішнє керівництво країни у справі «реорганізації освіти» привели до введення у практику так званої теорії Г. Гринька – Я. Ряппо, суть якої – розділення в підготовці мис-

---

<sup>1</sup> Михайлов К. Н. Из истории Киевской консерватории / К. Михайлов // Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 77.

тецьких кадрів на виконавців та організаторів. Чулись голоси цих горе-реформаторів про повне забуття старої музичної культури, кінець таким камерним інструментам, як рояль тощо. У результаті такої реорганізації заклад, у якому готували організаторів, диригентів, композиторів залишався без виконавців, оркестрів, хорів, ансамблів, оперного класу. А заклад, у якому готували вузьких спеціалістів, залишався з оркестром, але без диригента.

Усе це призвело до нової реорганізації 1928 року: Консерваторія злилася з Музично-драматичним інститутом і, як згадує К. Михайлов, перейшла в одну будівлю на Хрещатику. Музичний же технікум, яким називалась консерваторія кілька років до того, перетворився у середній навчальний заклад і залишився функціонувати на рівні музичної школи. У перший рік об'єднання двох вищих навчальних закладів директором був призначений Микола Грінченко – за словами К. Михайлова, «провідний спеціаліст у галузі історії української музики, досвідчений музикант, до того ж, солідний та вправний організатор»<sup>1</sup>. Наступні два директори П. Романюк і С. Тишкевич, на жаль, не відповідали цій серйозній посаді, і робота розвивалась не завдячуючи, а всупереч їхньому керівництву. І тільки з 1934 року педагоги і студенти полегшено зітхнули: консерваторія стала самостійною одницею і перейшла у своє законне приміщення в Музичному провулку по нинішній вулиці Прорізній.

У таких непростих умовах починав викладацьку роботу Борис Миколайович, який з 1920 року почав викладати музично-теоретичні дисципліни на виконавських факультетах Київської консерваторії, а через два роки отримав клас спеціальної теорії музики, перший випуск якого відбувся 1925 року. Випускниками його були тільки І. Белза і Г. Таранов.

---

<sup>1</sup> Михайлов К. Н. Из истории Киевской консерватории / К. Михайлов // Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 81.

---

Уже 1922 року у спеціальному класі Б. Лятошинського нараховувалося близько двадцяти осіб. З перших років викладання талант Бориса Миколайовича як музиканта і композитора оцінили багато колег-митців, аж до тодішнього ректора Ф. Блуменфельда. І. Белза згадує, як В. В. Грудин, дізнавшись про його бажання вчитись теорії композиції, радив їти саме в клас Б. Лятошинського, додавши, що «це буде для мене великим щастям»<sup>1</sup>.

Вступні іспити, згадує далі І. Белза, восени 1922 року проводили Б. Лятошинський та Ф. Блуменфельд разом. Відчуваючи надзвичайну схвильованість абітурієнтів, яких було осіб зо двадцять, іспити проводили таким чином, щоб не принизити вступників, з надзвичайним тактом, увагою. Уже тоді обидва екзаменатори вразили феноменальними знаннями і грою з листа.

Починаючи заняття з традиційного курсу гармонії, Б. Лятошинський поступово виводив учня на вищі щаблі композиційних завдань. Паралельно роз'яснюючи теоретичні положення, учитель грав багато прикладів зі світового репертуару, долучаючи до цього уроки з читання партитур, зауважуючи і рівень оркестрового знання: «тут фігурації дерев'яних», «витримані ноти у валторн», «басове тремоло – це литаври».

На подальших щаблях навчання, вивченні контрапункту строгого стилю, Борис Миколайович наполегливо рекомендував оволодіти всіма п'ятьма ключами, оскільки це стане в пригоді при роботі з партитурою. «Екзамен, – згадує І. Белза, – що складався з написання п'ятиголосного мотету, Борис Миколайович приймав з професором М. Тутковським, ретельно перевірюючи не тільки голосоведення, а й латинський текст»<sup>2</sup>.

Учні помічали, що на уроках найчастіше згадувалась творчість Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Шопена, П. Чайковського

---

<sup>1</sup> Белза И. Ф. Учитель // Белза И. О музыкантах XX века. Избранные очерки / Игорь Белза. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 5.

<sup>2</sup> Там само, с. 7.

та О. Скрябіна. Учитель не раз звертав увагу на близькість мислення слов'янських митців. Як і його вчитель Р. Глієр, Борис Лятошинський піклувався про своїх учнів не тільки під час навчання у Консерваторії, а й у подальшому житті й творчості. У класі всі були на рівних умовах, але в 1920-х роках Б. Лятошинський найбільше піклувався про І. Белзу, а також про Георгія Богорського та Леоніда Гладкова, імена яких нині, на жаль, маловідомі. Серед листування Б. Лятошинського та Р. Глієра знаходимо лист від 1925 року, у якому Борис Миколайович посилає Г. Богорського в Москву на консультацію до Р. Глієра. Вердикт суворого вчителя був невтішний: «У меня был Богорский. Я думаю, из него может выйти композитор. Мне кажется, его главные недостатки это: его малое знакомство с музыкальной литературой. Он ничего не может сыграть на фортепиано, за исключением бетховенской сонаты; стиль его фортепианный хромает. Затем, он, кажется, не докончил форм. Ему нужно сочинять для разных инструментов, а не только для фортепиано <...> Пусть около года не думает об издании своих сочинений. Нужно заниматься инструментальной. Нужно толкаться среди хороших музыкантов и композиторов. В этом отношении в Киеве ему есть чему поучиться. Очень хороший возраст. Интересно, что из него выйдет. Слушается ли он Вас?»<sup>1</sup>.

Відзначимо ще одну важливу рису Лятошинського-викладача – прагнення якнайчастіше залучати до виконання творів своїх учнів найкращих викладачів та студентів Консерваторії. У концертах брали участь В. Стешенко, Г. Оберман, Є. Сливак, а найчастіше – учні видатного професора і прославленого піаніста Григорія Миколайовича Беклемішева. Крім когорти яскравих фортепіанних виконавців, твори Бориса Ми-

---

<sup>1</sup> Лист Р. М. Глієра до Б. М. Лятошинського [серпень – вересень 1925 р. Москва] // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 53.



колайовича та його учнів виконували М. О. Царевич-Лятошинська, М. В. Горич-Глуховська, Ф. Гепнер, а також знамените професорське тріо – Г. М. Беклемішев, Д. С. Бертьє та С. В. Вільконський (цим колективом довго пишалася Консерваторія, вважаючи його своєю візитівкою). І. Белза згадує один з неперевершених концертів, в якому виконувалось Тріо Лятошинського. «Після цього незабутнього виконання Тріо у мене зародилась думка почати збирати відомості про життя та творчість мого вчителя»<sup>1</sup>.

Збереглося враження від концерту і самого автора, який залишився задоволеним, відзначивши, що «<...> без умысла не употребил ни одного трезвучия <...> Это ведь я впервые написал вещь для фортепиано. Не считая аккомпанементов к романсам. Григорий Николаевич (Беклемішев – М. К.) нашёл <...> всё достаточно фортепианно написанным»<sup>2</sup>.

Протягом багатьох років Бориса Миколайовича та його учнів єднала дружба з видатним піаністом, представником київської фортепіанної школи Григорієм Миколайовичем Беклемішевим, якого знали і цінували в Києві, Москві, за кордоном. Після від'їзду Блуменфельда і Нейгауза до Москви, Григорій Миколайович залишався кумиром молодих піаністів, які мріяли вчитись в його класі. Музична громадськість Києва та величезна армія любителів фортепіанної музики чекали концертів Г. Беклемішева, які тоді нарекли не тільки «історичними», а й енциклопедичними за географічною широтою, кількісним і якісним складом, продуманістю кожної програми – від майстрів добахівського періоду, особливо блискучих транскрипцій органних творів Д. Букстехуде, майже всієї сім'ї Й. С. Баха, віденських майстрів, творів романтиків,

---

<sup>1</sup> Белза И. Ф. Учитель // Белза И. О музыкантах XX века. Избранные очерки / Игорь Белза. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 14.

<sup>2</sup> Лист Б. М. Лятошинського до Р. М. Глієра від 02.03.1923 р. // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 35.

російської фортепіанної музики аж до сучасних композиторів. Майже всі учні Г. Беклемішева включали до своїх програм твори Бориса Миколайовича та його учнів. Напрошується порівняння, що нині, на жаль, ця традиція дещо призабулась, і студентів-піаністів, які б цікавились творчістю колег-композиторів, не так багато. Вівторок і п'ятниця були днями напружених занять Б. Лятошинського в Консерваторії, але двері його квартири по вул. Театральній № 3 (нині вулиця Лисенка) завжди були відчиненими як для молоді, так і для маститих композиторів, письменників. Усі радо обмінювались творчими здобутками і чекали висловлення вражень Бориса Миколайовича. Критичні зауваження, як і Глієр, Лятошинський робив украй рідко, стримано, але і не любив щедро перехвалювати. Навіть коли по очах було видно, що твір йому подобався, давав зрозуміти, що зупинятись на досягнутому не можна. Але коли його вкрай не задовольняла принесена композиція, вчитель міг коротко зауважити: «какая-то растрёпанная фактура».

Як і поліфонічній техніці, народно-підголосковій стилістиці, найбільшу увагу Борис Миколайович приділяв оркестровому і тембровому письму. І. Белза згадує, що якимось навчався показати «Большому» (так студенти називали Б. Лятошинського) твори свого талановитого учня Сергія Добровольського. Як завжди стриманий, небагатослівний Борис Миколайович зауважив: «<...> Думаю, что ему нужно заняться оркестром. Поручите ему музыку к какому-нибудь небольшому мультипликационному фильму <...> нужно подумать о законченной партитуре, пусть даже очень небольшой»<sup>1</sup>. Такі слова можна було би розцінити як знак позитивного схвалення та допуску до праці на найвищому щаблі музичного тезаурусу. Адже для Лятошинського-симфоніста фактори розвитку музичного мислення на рівні оркестрово-тембральних можливостей важили найбільше.

---

<sup>1</sup> Белза И. Ф. Учитель // Белза И. О музыкантах XX века. Избранные очерки / Игорь Белза. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 32.

Не зайвим було би додати, що Борис Миколайович не тільки звертав увагу учнів на технічний, композиційний бік професії, а й на матеріали особового походження великих музикантів – листи, щоденники, мемуари, які він опрацьовував і дуже цінував. Через багато років А. Й. Кос-Анатольський згадає, як гуляючи з Борисом Миколайовичем по шубертівських місцях в Австрії, насолоджувався його розповідями про епістолярії митця.

Глибоко продумана педагогічна концепція Б. Лятошинського у веденні композиції, інструментознавства, читання партитур і теорії музики свого часу вразила Г. Літинського, який в 1930-ті роки займав посаду завідуючого кафедри композиції Московської консерваторії. «Точка зрення Бориса Николаевича была настолько убедительна, – згадує Г. Літинський, – что было бы непростительным оставить её без должного внимания»<sup>1</sup>. Так розпочався недовгий, але напружений і плідний період паралельної педагогічної роботи Бориса Миколайовича у Москві й Києві у 1935–1937 роках, пізніше і у період евакуації до Саратова. Але цей період життєвої і творчої біографії митця потребує окремого дослідження в архівах Московської консерваторії. Відзначимо лише, що у спогадах про той період підкреслено надзвичайний ентузіазм і захоплення, з яким працював Борис Миколайович у Москві, що передавалось його студентам, які з нетерпінням чекали приїзду свого улюбленого вчителя.

Особлива аура людських і творчих стосунків з учнями складалась у Бориса Миколайовича в подальші роки його педагогічної практики. Знаковими вони стали для творчого формування Ігоря Шамо. На студентську лаву І. Шамо прийшов не школярем, а бойовим офіцером після закінчення Другої світової війни у Берліні. Ставши студентом, Ігор Наумович ніяк не хотів підкорятись учнівській програмі, за що і

---

<sup>1</sup> Литинский Г. Б. Лятошинский – педагог Московской консерватории / Г. Литинский // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. – Ч. 1 : Воспоминания. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 42.

вслуховував докори від учителя. Згодом Борис Миколайович змінив тактику, знайшов підхід до непокірного учня, і їхні стосунки переросли у справжню творчу і людську дружбу. Не зайвою буде згадка про випадок, який розчулив Ігоря Шамо до глибини душі. У Консерваторії він, як і всі студенти, отримував стипендію, як йому тоді пояснювали – підвищену. Набагато пізніше митець довідався, що левову її частку виплачував Борис Миколайович із власної зарплати.

Для Івана Карабиця зустріч із Б. Лятошинським можна назвати доленосною, тобто такою, що спроектувала його подальше композиторське устремління. Молодий, творчо обдарований юнак 1963 року став студентом композиторського факультету Київської консерваторії класу Б. Лятошинського. Але невдовзі, в результаті сумнозвісної Карибської кризи, він змушений був перервати заняття і стати рядовим у лавах тодішньої армії (військовій частині м. Остер). Кілька місяців потому Борис Миколайович отримав від учня листа, сповненого розпачу і зневіри у своїх творчих можливостях. Учителю відповів на кореспонденцію, всіляко підбадьорюючи свого учня: «Напрасно Вы, Ваня, глядя на свои сочинения, впадаете в какой-то пессимизм. Зачем думать, что это никому не нужно, как Вы пишете? Когда-то и мне приходили в голову подобные мысли. Вы, безусловно, очень одаренный молодой композитор, говорю это не в порядке комплимента и не для того, чтобы Вы стали зазнаваться. Это Вам, кажется, не свойственно. Итак, раз у Вас есть хорошие данные, надо их развивать, и, уверяю Вас, в дальнейшем все станет на место и кому-то нужно будет то, что Вы будете делать»<sup>1</sup>.

Далі, щоби підтримати учня, Борис Миколайович в листі висилає квиток на свій авторський концерт 9 січня 1965 року. Командування військовою частиною дозволило І. Карабицю відлучитися з частини на дві доби. Зима 1964/1965 року в Україні видалася холодною та сніжною, транспортний

---

<sup>1</sup> Лист Б. М. Лятошинського до І. Ф. Карабиця від 20 грудня 1963 року. – Архів І. Карабиця.

зв'язок із селищем Остер був украй ненадійним. Молодий солдат майже пішки добрався до Києва, переходячи Дніпро льодяною кригою.

Після концерту Борис Миколайович, оцінивши цей вчинок як геройський, запросив І. Карабиця до себе додому, подарувавши кілька партитур маловідомої тоді музики нововіденських композиторів А. Шенберга та А. Веберна.

Підсумовуючи, можна ствердити, що педагогічні принципи Б. Лятошинського, сформувавшись на глибоких, фундаментальних основах школи Р. Глієра, продовжували актуалізувати засади Київської композиторської фундації. Їх основними естетико-методичними важелями були такі якості, як ґрунтовне знання європейської і світової музично-мистецької спадщини, блискуче володіння фортепіано, жива, творча, а не формальна подача навчального матеріалу, вимогливість, але людяність, інтелігентність, толерантність у стосунках з учнями, допомога у залученні творчих сил інших виконавських факультетів задля виконання творів студентів-композиторів і, нарешті, допомога і увага у подальшій кар'єрі учня.

Колись Р. Глієр сказав про Б. Лятошинського: «Борис Миколайович дивиться вперед і далі, ніж інші». Ці слова воістину пророчі.

### **Список використаної літератури**

1. Бэлза И. Ф. Учитель // Бэлза И. О музыкантах XX века. Избранные очерки / Игорь Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 5–41.
2. Дзюба І. М. Ідеологічні децибелі діалогу культур / Іван Дзюба // Сучасність. – 1998. – № 11. – С. 63–87.
3. Лист Б. М. Лятошинського до І. Ф. Карабиця від 20 грудня 1963 р. – Архів І. Карабиця.
4. Лист Б. М. Лятошинського до Р. М. Глієра від 02.03.1923 р. // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 35–36.

5. Лист Р. М. Глієра до Б. М. Лятошинського від 13.09.1922 р. // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 32–33.

6. Лист Р. М. Глієра до Б. М. Лятошинського [серпень – вересень 1925 р.] // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 52–53.

7. Литинский Г. Б. Лятошинский – педагог Московской консерватории / Г. Литинский // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. – Ч. 1 : Воспоминания. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 42–43.

8. Михайлов К. Н. Из истории Киевской консерватории / К. Михайлов // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / автор-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 51–96.