

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ КІНЦЯ 1930–1940-х на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського

Постановка проблеми. В історії розвитку українсько-польських культурних взаємин і дотепер лишилося чимало малодосліджених сторінок. До цієї *terra incognita* відноситься своєрідний музичний діалог кінця 1930–1940-х між композиторами Б. Лятошинським з одного боку, і Т. З. Кассер-ном, Ю. Коффлером та Т. Маєрським — з іншого.

У той непростий часовий проміжок кардинально змінюються вектори співіснування українського та польського музичного дискурсів, зумовлені варварським перерозподілом Польщі за пактом Молотова-Ріббентропа. Насильне перекроювання європейських кордонів трагічно відбилася на долях професійних польських музикантів Галичини і, зокрема, Львова, змушених адаптуватися до нових соціально-політичних та культурних реалій Радянської України.

Заявлена наукова проблематика є важливою з точки зору осмислення загальної картини розвитку українського музичного мистецтва ХХ століття в аспекті міжкультурної взаємодії, а також його історичних, жанрово-стильових та комунікаційних особливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед ґрунтовних праць, що характеризують українсько-польські стосунки у сфері музичного мистецтва ХХ століття, виокремимо монографію автора «Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення» (2012), де проаналізовано творчість окресленого періоду українських композиторів І. Белзи і Б. Лятошинського та польських — Т. З. Кассерна та Ю. Коффлера. Львівський період 1939–1940-х Т. З. Кассерна висвітлений у монографії В. Костки «Tadeusz Zygfryd Kassern: indywidualne odmiany stylu w muzyce XX wiek» (2011). Складні й трагічні перипетії творчості Б. Лятошинського 1930–1940-х охарактеризовані у дослідженні М. Копиці «Епістологія у лабіринтах музичної історії» (2008).

Мета розвідки, побудованої на джерелознавчих документах меморіального Кабінету-музею Б. М. Лятошинського та інших архівних фондів, полягає у висвітленні драматичних подій означеного періоду, пов'язаних зі специфічними умовами інтегрування польських композиторів Т. З. Кассерна, Ю. Коффлера і Т. Маєрського в музичний дискурс українського радянського мистецтва. Також уперше введено до музикознавчого річища два листи до Б. Лятошинського: перший — за 17.03.1940 від Т. З. Кассерна, інший — від Т. Маєрського, датований 26.11.1947.

Серед **завдань** виділимо такі:

- відновлення історичної справедливості щодо ролі польського компонента в загальному дискурсі українського радянського мистецтва передвоєнного періоду;
- введення у науковий обіг нові епістологічні матеріали з метою реконструкції мистецко-історичних подій, що мали вагомий вплив на розвиток українсько-польських культурних взаємин кінця 1930–1940-х;
- означення типів українсько-польської культурної взаємодії на прикладі творчої та джерелознавчої спадщини Б. Лятошинського.

Викладення основного матеріалу дослідження. 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 базувала-

ся на експериментальних як для того часу 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 новачійний 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, — шукали творчий прихисток у колі Б. Лятошинського.

Необхідно зазначити, що польський компонент є знаковим у творчій біографії Б. Лятошинського і простежується у 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 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» [12, с. 132].

Подекуди дослідники творчості Б. Лятошинського акцентують увагу на польському корінні родоходу 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. Белза (з інтерв'ю з К. І. Шамаєвою, наданого авторові статті у квітні 2016 року). Зі спогадів І. Царевич дізнаємося, що в родині Миколи Лятошинського, батька композитора, відомого свого часу історика й педагога, у пошані була польська література. Невипадково свої ранні твори Б. Лятошинський підписував псевдонімом «Борис Якса Лятошинський». П'ятнадцятилітній хлопець «... багато читав, особливо захоплювали його історико-романтичні твори Сенкевича, Жеромського. З оповідей батька він добре знав про польські повстання. Із «Хронік» Яка Длугоша довідався від батька, що в битві при Грюнвальді брав участь польський рицар Якса з Лятошина» [10, с. 10].

Польська дослідниця Е. Гілевич щодо походження Б. Лятошинського зазначає: «... архівні документи свідчать, що Борис Миколайович 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» [1, 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». Матеріали (ДАЖО. — Ф. 146. — Оп. 3601. — на 7-ми арк.) дали змогу простежити польський компонент чоловічої лінії роду Лятошинських: «... від предка до нащадка: Ян, Григорій, Павло, брати Андрій та Афанасій. Від Андрія нар. Агатон. Від Афанасія: Леон, Леонтій, Микола, Борис» [1, с. 45].

Отож, цілком закономірним є відверто польський контекст його перших спроб у лоні композиції — три мазурки, два вальси, Скерцо, що за стилістикою нагадують фортепіанну манеру Ф. Шопена. Проте вже у цих творах вгадується майбутній український модерніст. Композитор щедро поліфонізує фактуру, також використовує свою улюблені квінтोलі, а зародки експресивності виявляються, як зазначає Т. Гомон, «... в авторському невдоволенні одноголосним проведенням мелодії, яка часто октавно подвоюється» [2, с. 181].

Процес безпосереднього становлення українсько-польських культурних зв'язків простежується на прикладі об'ємної епістолярної спадщини митця. Зрештою, увесь так би мовити «польський» розділ листів самого Лятошинського і листів відомих польських митців до



*Юзеф Коффлер у 31-річному віці,
1927 рік*



*Тадеуш Зігфрід Кассерн,
1930—1932, Познань*

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 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, вивчав композицію у відомого польського композитора М. Солтиса). Згодом 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. До слова, у Польській музичній енциклопедії цей, очевидно, вимушений переїзд описаний наступним чином: «У серпні 1939 року був евакуйований до Львова з Познані, де працював радником у прокуратурі» [13, с. 45]. З цього приводу дослідниця творчості композитора В. Костка пише, що ще 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» [14, с. 128]. Цим Т.З. Кассерн намагався убезпечити себе 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 живе і працює у Львові. Там він зустрів і «радянських визволителів». У 1939–1940 роки відбувається швидке включення митців щойно приєднаної Західної України у різнофакторні 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, які 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, одинадцятилітня 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, виданих в «Universal-Edition» упродовж 1930-х років. 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 році [16]. Відомо, що за цей твір композитор отримав Другу премію на Першому конкурсі цього часопису. Своерідною нагородою стало тиражування цієї 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. Коффлера та Ю. Кассерна.

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. Рибальченка, М. Тица, дві симфонії Ю. Коффлера та А. 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” А. Ревуцького, обробки народних пісень та романси А. Солтиса, С. Людкевича, М. Фоменка, М. Вериківського — ось далеко не повний перелік творів, які прозвучали» [3, 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» [5]. 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» [3, 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 відповідає 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 із ідеологів радянського реалізму В. Костенка, реалізувалися «... як захоплення поверховою буржуазною музичною культурою, що в гонитві за кваліфікацією губить правдиву стежку» [4, 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 епістоли, написаної українською мовою зі щедرو 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.] Мюнцера [17], 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.] Мунд [18], адже він добре знає мій "Концерт струнний". Він сказав, що із задоволенням це зробить. До того ж, у той час буде в Києві.

Щодо виступу [Еви. — І. С.] Бандровської [19], 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.].

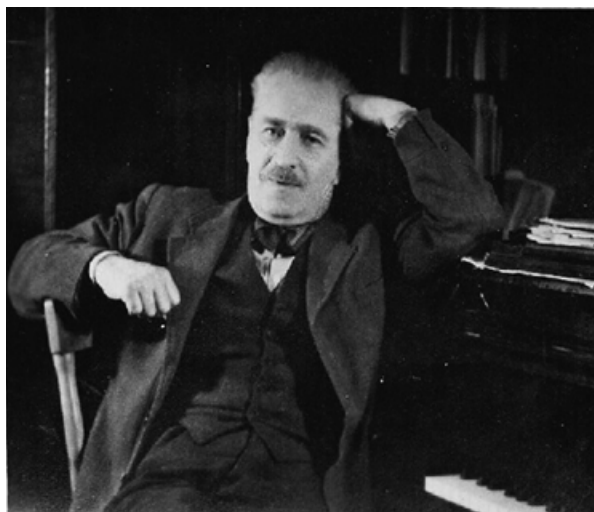
Щодо вина, то купив дві фляжки французького "Graves" і дві знаменитого австрійського "LiebfrauenMilch" [20]. Може, купити ще? Дайте мені, будь ласка, знати, і я негайно придбаю. Сердечно вітаю Вас. Вам відданий Кассерн».

Також у листі дописував згадує процес диспонації (набуття радянського громадянства) Еви Бандровської-Турської 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 «хазяйнували» у Львові, проте ще можна було придбати на «чорному ринку» залишки французьких та австрійських напоїв (у Києві їх можна було купити хіба що у період НЕПу).

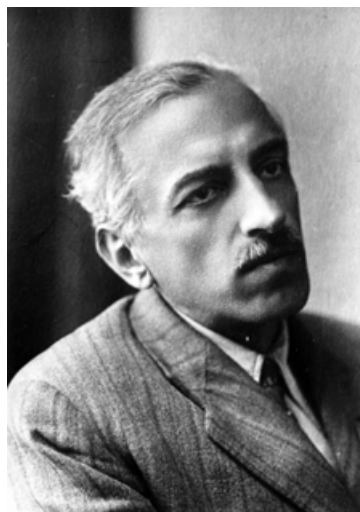
Складним для Б. Лятошинського і Ю. Коффлера виявився 1941 рік. До слова, Т.З. Кассерну ще у листопаді 1940 року вдалося повернутися у Краків на територію т. зв. Генеральної Губернії, де він якийсь час працював у книжковому магазині Gebethner i Wolff. Мабуть, митець відчув, що радянська імперія така ж згубна для вільної особистості, як і націонал-соціалістична доктрина тодішньої Німеччини. До того ж, вже від червня 1940 року на новоприєднаних землях активізувалася діяльність НКВД. Наслідком чого стало примусове виселення до Сибіру під гаслом «ворога народу» понад двадцяти 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 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 авторові симфонії"» [5]. У новому потоці ненависті Б. Лятошинському згадали також відстоювання творчих інтересів польських композиторів, чії твори звучали на київській сцені роком раніше.

Зі звіту голови СРКУ Б. Лятошинського [21], 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 пра-



Тадеуш Маєрський,
початок 1930-х рр.



Борис Лятошинський, початок
1940-х рр.

ва 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» [22]. Така активна позиція Б. Лятошинського щодо творчого методу Ю. Коффлера і Т. З. Кассерна, щодо звинувачень його самого у формалізмі могла б призвести до трагічних наслідків, а загалом свідчила про своєрідну «генетичну» спорідненість цих композиторів.

Почуваючись упевнено в річищі романтичної традиції на початку творчого шляху, ці митці еволюціонують, згодом створюючи завдяки власному мистецькому баченню «найвитонченіші» модерністські барви. У Б. Лятошинського — це «... самобутній результат творчого формування ... в художньому контексті різних стилевих тенденцій [символізм, неоромантизм, експресіонізм, хроматична тональність тощо. — *І. С.*] ...» [6, с. 28]. Ю. Коффлер та Т. З. Кассерн, «стартуючи» від неоромантичних змістових сфер К. Шимановського (кожен з них присвятив цьому композиторові твори великої форми, зокрема, фортепіанні сонати), приходять до свого витонченого пограничного бачення світу — Т. З. Кассерн до політональних сфер, Ю. Коффлер (учень А. Берга) втілює свій задум, нерідко використовуючи додекафонну серію та атональну специфіку музичного мислення.

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 з 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 [11, с. 345]. Доля Т. З. Кассерна була щасливішою: митець з єврейським корінням зумів пережити німецьку окупацію в 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 у 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 років, вів викладацьку діяльність.

Його захоплення авангардними на той час композиторськими техніками, «підігрите» спілкуванням з К. Шимановським та М. Равелем, переростає у стійке зацікавлення додекафонною технікою композиції. На початку 1930-х років Т. Маєрський пише свій відомий додекафонний твір «Симфонічні етюди» для великого оркестру. Дослідники Н. Пузанкова та О. Рожак зазначають, що 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» [8, 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 [15, с. 59]. 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 почуттів 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, Стравінського, 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, величию 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).»

Лист Т. Маєрського відзначає красу і велич Другої симфонії Б. Лятошинського. Проте з цим твором пов’язані чи не найдраматичніші події у мистецькій долі її автора. Відомо, що на Першому всесоюзному з’їзді композиторів СРСР (квітень 1948 року) Другу симфонію було названо антинародною, формалістичною. Як зазначає М. Копиця, «... ця суб’єктивна думка, скопійована і тиражована республіканською пресою, надалі стає основою для обвинувачення й офіційними колами починає сприйматися як директивна» [3, 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» [7, 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 неформальний авторитет Б. Лятошинського — 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» [5].

Подальші творчі взаємини Б. Лятошинського з музичною елітою Польщі були реалізовані у 1950–1960-х роках. 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 польський компонент. Зокрема, викликає інтерес листування між Б. Лятошинським і відомою польською композиторкою Г. Бацевич. У Кабінеті-музеї Б. Лятошинського, крім 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 вдруге отримала премію за композиторський твір, почалося їхнє інтенсивне листування, яке скінчилося лише після смерті Бориса Миколайовича.

Так, з масиву епістол дізнаємося про польські прем'єрні виконання його Третьої симфонії у Катовіцах (1957) та Познані (1958), котра, «завдячуючи» В. Довженкові, теж отримала відповідні негативістські ярлики та звинувачення у формалізмі. На фоні цього листування згадуються С. Скровачевський, К. Сікорський, Б. Водічко, В. Ревіцький, З. Сливинський, директор Поморської філармонії А. Швальбе та інші діячі польської музичної культури. Багато хто з них згодом безпосередньо листується з українським композитором. Зрештою цей мультикультурний принцип українсько-польського мистецького діалогу повоєнного часу вимагає окремої розвідки.

Висновки. З огляду на запропоновану нами аналітику зазначимо, що на прикладі епістолярної та джерелознавчої спадщини Б. Лятошинського польський компонент реалізується у таких площинах:

По-перше, це генеалогічна складова, присутня в ранньому періоді творчості композитора. Йдеться 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. Кас-серна, Ю. Коффлера, Т. Маєрського в 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, і 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 відчуючи свою культурну місію у збереженні індивідуальності Т.З. Кассерна та Ю. Коффлера, стає захисником їхніх творчих проєктів. Відомо також, що композитор, який тоді обіймав посаду голови СКРУ, всіляко сприяв прийняттю до цього творчого осередку З. Лісси, одного з найвідоміших польських музикологів ХХ століття.

По-третє, це полікультурний аспект, характерний для пізнього періоду творчості Б. Лятошинського. Культурні взаємини між Б. Лятошинським і представниками польського мистецького руху відбуваються на паритетній основі. У той час формується загальноєвропейський тренд культурних взаємин між Україною і Польщею, де якість культур-

ного 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. Щодо ролі Б. Лятошинського у 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.

Література

1. *Гілевич Е.* Рід Лятошинських на Правобережній Україні: джерелознавчі матеріали / Е. Гілевич // Рейнгольд Гієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. / ред.-упор. І.Є. Копоть, К.І. Новосельський. — Житомир: вид-во ФОП Євенок О. О., 2014. — С. 39–48.
2. *Гомон Т.* Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва // *Культура і сучасність: альманах. № 1 / М-во культури і туризму України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв; редкол. В. А. Бітаєв [та ін.].* — Київ: Міленіум, 2010. — 219 с. — С. 178–185.
3. *Копиця М.* Епістологія у лабіринтах музичної історії: монографія / М. Д. Копиця; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К.: Автограф, 2008. — 528 с.
4. *Костенко В.* Дрібнобуржуазні течії і українській музиці // *Нове мистецтво.* — 1927. — № 1. — С. 1–3.
5. *Муха А.* Національна спілка композиторів України (історико-аналітичний нарис). — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://composersukraine.org/index.php?id=16> (дата звернення 12.08.2016 р.). — Назва з екрана.
6. *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. матеріалів].* — К.: Центрмузінформ, 1995. — С. 26–29.
7. Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП (б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі. Постанова Центрального Комітету КП(б)У. — Радянське мистецтво. — 1948. — 26 травня. — С. 1–2.
8. *Пузанкова Н.; Рожак О. Ю. Коффлер і Т. Маєрський* — перші композитори-додекафоністи Галичини // *Київське музикознавство.* — Зб. ст. — Вип. 40. — К., 2011. — С. 54–58.
9. *Савчук І. Б.* Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення / І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 156 с.: іл.
10. *Царевич І.* Борис-Якса з Лятошина [Текст]: До 100-річчя Б. М. Лятошинського // *Музика.* — 1995. — № 1. — С. 9–11.
11. *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.
12. *Шамаєва К.* Из юношеских лет Б. Н. Лятошинского (Житомирский период) // *Борис Николаевич Лятошинский.* — Сб. ст. / Сост. М. Д. Копица. — К.: Муз. Україна, 1987. — С. 131–137.
13. *Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.* — aut. E. Dębowska. — Т. 5. — Kraków: PWM, 1997. — 476 s.
14. *Kostka V.* Tadeusz Zygfryd Kassern: indywidualne odmiany stylów muzycznych XX wiek; Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. — Poznań: Rhythmos, 2011. — 331 s., [28] s. tabl.: il.

15. *Paja-Stach J.* 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.
16. У 2001 році 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 «КиївМузикФест».
17. 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.
18. 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 скрипаєм у катовіцьких кав'ярнях і відзначався винятковими садистськими схильностями.
19. Бандровська-Турська Ева (1899–1979) — видатна польська оперна та камерна співачка, лірико-колоратурне сопрано. Навчалась у Кракові, Відні, Мілані. Упродовж 1926–1930-х років — солістка оперних театрів Львова, Познані, Варшави.
20. «Молоко Мадонни» — біле десертне вино. Виробляється у Рейнхесі.
21. Документ складається з 10 аркушів формату А4 і знаходиться у меморіальному Кабінеті-музеї композитора в Києві.
22. Там само.

Савчук І. Українсько-польські культурні зв'язки кінця 1930–1940-х на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського

Розглядаються аспекти польсько-українських культурних дифузій упродовж ХХ століття. Окремо автор звертає увагу на малодосліджений феномен творчого єднання Лятошинського з польськими композиторами Т. З. Кассерном, Ю. Коффлером і Т. Маєрським, що засвідчують листи митця, які зберігаються у меморіальному Кабінеті-музеї Б. М. Лятошинсько-го. Спираючись на епістолярну та джерелознавчу спадщину Лятошинського, автор констатує, що польський культурно-мистецький компонент реалізується як через генеалогічну складову, присутню в ранньому періоді творчості композитора, так і через монокультурний компонент, зумовлений спорідненістю експериментальних композиторських систем Лятошинського та Кассерна, Коффлера, Маєрського у площині постійного пошуку й оновлення авторського почерку. Найпродуктивнішим є полікультурний компонент, характерний вже для пізнього періоду творчості Б. Лятошинського, коли його культурні взаємини з представниками польського мистецького руху відбуваються на паритетній основі.

Ключові слова: лист, культурний діалог, українсько-польські культурні взаємини, Б. Лятошинський, Т. З. Кассерн, Ю. Коффлер, Т. Маєрський, Г. Ба-цевич.

Савчук И. Украинско-польские культурные связи конца 1930–1940-х на примере источниковедческого наследия Б. Н. Лятошинского

Анализируются аспекты польско-украинских культурных диффузий на протяжении ХХ века. Отдельно автор обращает внимание на малоисследованный феномен творческого содружества Б. Лятошинского с польскими композиторами Т. З. Кассерном, Ю. Коффлером и Т. Маерским, о чём свидетельствуют его письма, хранящиеся в мемориальном Кабинете-музее Б. Н. Лятошинского в Киеве. Опираясь на эпистолярное и источниковедческое наследие Лятошинского, автор констатирует, что польский культурно-художественный компонент реализуется как через генеалогическую составляющую, ярко прослеживающуюся в раннем периоде творчества композитора, так и через монокультурный ком-

понент, обусловленный близостью экспериментальных композиторских систем Лятошинского и Кассерна, Коффлера, Маерского в плоскости постоянного поиска и обновления авторского письма. Наиболее ярким является поликультурный компонент, характерный уже для позднего периода творчества Лятошинского, когда культурные взаимоотношения между сторонами строятся на паритетной основе.

Ключевые слова: письмо, культурный диалог, украинско-польские культурные взаимоотношения, Б. Лятошинский, Т. З. Кассерн, Ю. Коффлер, Т. Маерский, Г. Бацевич.

Savchuk I. The Ukrainian-Polish cultural relation in the late 1930s — 1940s at the example of authentic sources of B.M. Lyatoshinsky's heritage

The article deals with the research of some aspects in Polish-Ukrainian cultural diffusion throughout the twentieth century. Separately, the author draws attention to the unexplored phenomenon of creative cohesion existing between Ukrainian composer Lyatoshinsky and Polish composers T.Z. Kassern, J. Koffler and T. Mayerskyi. This investigation is based on the letters derived from memorial Cabinet-museum of B.M. Lyatoshinsky. The author notes that using the example of epistolary heritage and authentic sources of B.M. Lyatoshinsky's heritage the Polish cultural-artistic component is implemented through the genealogical part present in the early period of the composer's creativity. Also through the monoculture component determined by experimental composer's affinity between B. Lyatoshynsky and T.Z. Kassern, J. Koffler and T. Mayerskyi in the aria of constant research and update authorship writing the most productive is multicultural component, typical for the late period of B. Liatoshynsky's creative way when his cultural relations with the representatives of Polish art movement were taking place on an equal basis.

Keywords: letter, cultural dialogue, Ukrainian-Polish cultural relations, B. Lyatoshinsky, T.Z. Kassern, J. Koffler, T. Mayerskyi, G. Batsevych.