

# Постатті

## Figures

УДК 78.071.1(477)Лят+78.071.1(477)Рев

### БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ ТА ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ: ІСТОРІЯ ВЗАЄМИН

Валентина Кузик

У статті висвітлено взаємини двох видатних митців української музики ХХ ст. – Б. Лятошинського та Л. Ревуцького: навчання в Київській консерваторії в класі Р. Глієра, співпраця у Всеукраїнському музичному товаристві ім. М. Леонтовича, Спілці композиторів, консерваторії, робота над редакцією опери «Тарас Бульба» М. Лисенка; розглянуто кризову ситуацію взаємовідносин у 1951 році та її подолання.

**Ключові слова:** Р. Глієр, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, українська музика, опера «Тарас Бульба», критика, тоталітарна система, соціалістичний реалізм.

В статье освещены взаимоотношения двух выдающихся мастеров украинской музыки ХХ в. – Б. Лятошинского и Л. Ревуцкого: обучение в Киевской консерватории в классе Р. Глиера, общая работа во Всеукраинском музыкальном обществе им. Н. Леонтовича, Союзе композиторов, консерватории, над редакцией оперы «Тарас Бульба» Н. Лысенко; рассмотрена кризисная ситуация во взаимоотношениях в 1951 году и ее преодоление.

**Ключевые слова:** Р. Глиер, Н. Лысенко, Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий, украинская музыка, опера «Тарас Бульба», критика, тоталитарная система, социалистический реализм.

The interrelation of two outstanding masters of Ukrainian music of the XX century B. Liatoshynsky and L. Revutsky is considered in the article. The data concern to the studies at the Kyiv Conservatory in the class of R. Glier, the teamwork in the M. Leontovych All-Ukrainian Musical Society, the Composers Union, conservatory, the work on the editorship of the opera *Taras Bulba* by M. Lysenko. The crisis situation in the intercourse in 1951 and the way out of it is analyzed.

**Keywords:** R. Glier, M. Lysenko, B. Liatoshynsky, L. Revutsky, Ukrainian music, opera *Taras Bulba*, criticism, totalitarian system, socialist realism.

Між двома велетами української музики ХХ ст. – Б. Лятошинським та Л. Ревуцьким – вікова різниця лише п'ять років. Саме настільки Б. Лятошинський молодший від Л. Ревуцького. Відрізняються вони й за географією. Борис Миколайович – із Правобережної України, м. Житомира колишньої Волинської губернії, де питомий відсоток становила польська громада. Лев Миколайович – із Лівобережної України, с. Іржавець колишньої Полтавської губернії з переважаючим українством<sup>1</sup>.

Також митці мали різне етнічне походження: Борис Миколайович – із польської родини, Левко Миколайович – з української. Проте, вочевидь, у планах Провидіння було конче потрібно звести долі цих двох Майстрів, переплести їх у різних творчих і життєвих колізіях, що відрізнялися за снагою емоційних переживань, і через них

накреслити шляхи розвитку національного музичного мистецтва буремного ХХ ст.<sup>2</sup>.

Пунктом перетину став Київ, часом – осінь 1914 року. При першому наборі в щойно відкритій 1913 року консерваторії композиторський клас Р. Глієра налічував лише трьох учнів, у тому числі й Л. Ревуцького. При другому наборі 1914 року прийняли п'ять студентів. Серед них був і Б. Лятошинський. Прикметно, що серед усіх своїх студентів з композиції професор упродовж усього життя тільки їх двох називав «мой любимый ученик» (у листуванні, під час розмови). Вони обоє навчалися у Київському Свято-Володимирському університеті. Можливо, у тому, що Л. Ревуцький на другому курсі перейшов з математичного факультету на юридичний, певну роль відіграв Б. Лятошинський, який 1914 року вступив одразу на юридичний. Утім, Л. Ревуцький

## ПОСТАТІ

зазначав: «Особливого спілкування на перших порах з Борисом Миколайовичем у нас не було. Він [з навчання] йшов на один рік пізніше [мене], і в них була своя компанія» [5, с. 42]. Пам'яткою студентського періоду є писана тушшю афіша «закритого учнівського вечора з творів спеціального класу композиції професора Глієра» від 3 грудня 1914 року, де першим номером виконували тричастинний фортепіанний Квартет *d-moll* Б. Лятошинського (Вигуров – фортепіано, Штільман – скрипка, Гуральник – альт, Сухолинський – віолончель). Потім прозвучали два твори Брона (№ 2 – *Rondo Scherzando*, грав автор, № 5 – романси «Отчего» і «Я тебе ничего не скажу», співав Веврик), романс Дзівумського (№ 3 – «Печальные дни», співала Глуховська), тричастинна Соната *h-moll* для фортепіано й віолончелі Левина (Сатановський – фортепіано, Козлов – віолончель). Останнім номером програми була Соната *h-moll* Л. Ревуцького (№ 6, грав Місняєв).

Безпосередньо творче спілкування митців розпочалося з 1918 року. Тоді Лев Миколайович повернувся з фронту й активно приступив до завершення дипломної Першої симфонії. Перед тим як показати партитуру її першої частини вчителю, він звернувся за консультацією до Бориса Миколайовича. Той, уважно переглянувши ноти, м'яко, по-товариськи зауважив: «А вот здесь, если Вы покажете Глиэру, он, наверное, посоветует Вам заменить “масивность” “контрастностью”; от этого звучание только выиграет». Загалом же музику схвалив, а професор зарахував її як диплом.

Від 1924 року розпочалася спільна праця митців у галузі музичної освіти. Спочатку в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, а з 1934 року – у Київській консерваторії, що згодом (у 1940 р.) отримала ім'я П. І. Чайковського. Кожен з митців упродовж десятиліть наполегливої педагогічної діяльності створив потужну композиторську школу, що стала явищем української культури. Принагідно варто зазначити, що в дні святкування 25-річчя Київської консерваторії (1938 р.), коли сам заклад та ряд професорів отримали урядові нагоро-

ди, серед чотирьох орденосців були також Л. Ревуцький та Б. Лятошинський.

Наступний етап – творча співпраця Л. Ревуцького та Б. Лятошинського на ниві культурно-громадського життя. Це участь у роботі Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича (1924–1928) та створення при ньому Асоціації сучасної музики. Видатна віха, що позначила цей період, – нагорода кожного Першою премією за масштабні симфонічні твори. Б. Лятошинський зазначав: «Ревуцький – по самій природі своєї – композитор інструментальних форм. Вторая симфония (op. 12) <...> является первой советской украинской симфонией [розрядка моя. – В. К.], так как имевшие до нее место немногочисленные дилетантские опыты в области этого жанра в счет идти не могут» [4, с. 225]. Водночас Борис Миколайович високо оцінював опрацювання Львом Миколайовичем фольклорних джерел, що з особливою інтенсивністю виявилось в 1920-х роках: «Творческая работа над богатейшим песенным материалом Украины выявила в Ревуцком большого мастера, техника и вкус которого обеспечили его обработкам высокий художественный уровень и широкую, вполне заслуженную популярность, выходящую далеко за пределы Украины» [4, с. 224].

Л. Ревуцький і Б. Лятошинський були в гроні тих перших, хто 18 червня 1932 року на зборах у Харкові підтримали ідею створення Спілки радянських музик України (СРМУ). Більше того, музична громада вже на той час високо оцінювала їх творчу діяльність і обрала в керівні органи: голова – Л. Ревуцький, відповідальний секретар – Б. Лятошинський. У наступну каденцію з 1939 року СРМУ очолив уже Б. Лятошинський. На жаль, час його головування був нетривалим, 24 квітня 1941 року на позачерговому зібранні обрали К. Данькевича. Частково завинив у тому Л. Ревуцький. Колишня хранителька архіву Б. Лятошинського, доцент НМАУ ім. П. Чайковського, піаністка Ія Сергіївна Царевич на конференції під час «Київ-Музик-Фесту» 2008 року зачитала текст машинописної копії протоколу засідання правління СРКУ (Спілки радян-

ських композиторів України) 1940 року, що проливав світло на такий факт: Л. Ревуцький наполегливо відмовлявся від пропозиції висунути його Другу симфонію (у другій редакції) на тодішню Сталінську премію. Відповідно «покарали» обох: Л. Ревуцькому таки присудили премію (партитуру відправили до Москви без відома автора), а Б. Лятошинського, який, на думку «компетентних органів», не впорався з «норовистим» композитором, зняли з керівництва Спілкою.

Були спільні справи й поза музикою: 1936 року Л. Ревуцький і Б. Лятошинський заснували Українське товариство захисту тварин (перше на теренах СРСР). Хоча щодо фауни в них були різні вподобання – Борис Миколайович любив котів, а Левко Миколайович – птахів.

Найбільш плідним періодом спілкування митців стали роки роботи над створенням редакції опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. У січні 1936 року Л. Ревуцькому надійшло замовлення здійснити редакцію музики, а М. Рильському – лібрето. Наголошено, що прем'єра – 1 жовтня того самого року. Кожному музиканту, не тільки композиторові, зрозуміло – за півроку здійснити новий нотно-текстовий варіант, оркеструвати його й підготувати постановку неможливо. Навіть якщо це завдання ВКП(б), тобто компартії. А ще потрібно продумати режисуру, сценографію, провести оркестрові й хорові репетиції... Льву Миколайовичу запропонували брати будь-кого й скільки треба оркеструвальників. Така пропозиція теж була неприйнятна. Л. Ревуцький наполягав, і цілком слушно, що для художньо якісної оркестровки необхідний тільки один (!) оркеструвальник, але то повинен бути найкращий майстер своєї справи. Це, на його думку, міг бути тільки Борис Миколайович. Авторитет Лятошинського як композитора і майстра оркестрового письма на той час був беззаперечним, навіть сам Р. Глієр замовляв йому оркестровки своїх сценічних творів, надсилаючи поштою писані дирекціїони<sup>3</sup>. Тому над новою редакцією «Тараса Бульби» працював «тріумвірат» – Л. Ревуцький, М. Рильський та Б. Лятошинський [2].

Ті кілька аркушів увертюри, що мені вдалося віднайти (писані простим олівцем),

засвідчують – Ревуцький теж шкіцував дирекціон, бо нотний текст був переважно на трьох нотоносцях з позначкою інструментів. Саме такі аркуші щодня передавалися від Льва Миколайовича до Бориса Миколайовича їхніми студентами консерваторії та Євгеном Ревуцьким (сином) для якнайскорішого завершення роботи. 19–20 березня 1937 року Б. Лятошинський наприкінці свого листа до Р. Глієра пише: «“Тараса Бульбу” я, слава Богу, уже кончил. Я боявся, правда, что не я его, а он меня “кончит”. Вышло 1002 стр[аницы] партитуры! Кошмар!» [3, с. 277].

Дуже шкода, що більше тисячі нотних сторінок, які стосуються редакцій «Тараса Бульби» (а їх аж три!) і передані вдовою Б. Лятошинського до Меморіального будинку-музею М. Лисенка, загубилися. Це ж був унікальний архів, який міг би стати величезним дослідницьким полем... Я маю написаний уже 1965 року Л. Ревуцьким прорахований по тактах і «переведений у відсотки» музичний матеріал в опері (тобто після здійснення третьої редакції та складений для нарахування авторського гонорару)<sup>4</sup>. Зберігся тільки один аркуш, але він досить красномовно засвідчує не тільки велику редакційно-авторську працю митця, але й шанобливе ставлення до кожного такту музики Лисенка.

Зрозуміло, у призначений термін – до 1 жовтня 1936 року – редактори не вклалися. 27 квітня 1937 року в Київському театрі опери та балету відбулася гучна прем'єра: диригував Володимир Дранишников, сценографія Анатолія Петрицького, Тарас Бульба – Іван Паторжинський. Л. Ревуцький згадував: «Тем, что Б[орис] Н[иколаевич] согласился работать со мною над редакцией “Тараса Бульбы”, он оказал мне колоссальную помощь; взял на себя оркестровку всей оперы (и блестяще выполнил эту задачу), он завоевал себе большую славу» [5, с. 43].

Щодо «слави», то саме визнаний тріумф «Тараса Бульби» сформував у широкій українській культурній громаді думку про «трьох китів» національної музики – Миколу Лисенка, Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського. Називаючи ці імена, варто

ПОСТАТІ

зазначити також неабиякий внесок у здійснення постановки диригента Володимира Дранишнікова та виконавців провідних партій – Тараса (І. Паторжинський, М. Донець), Насті (М. Литвиненко-Вольгемут).

У тодішньому Ленінграді (травень 1937 р.) вистава «Тарас Бульба» отримала найгучніший успіх. У театрі були присутні видатні діячі культури. Це ще більше дало позитивних емоцій двом митцям, які приїхали в «Північну столицю» разом з київською оперною трупю. Лев Миколайович написав у ті дні в Київ дружині: «Тарас – Донец. Старался, сколько мог. Мария Ивановна [Литвиненко-Вольгемут. – В. К.] свое дело делала исключительно. Андрей – (к сожалению) Азрикан. Остап – Иванов. Хор и оркестр были очень хороши. После третьего действия пришлось выходить на сцену. <...> Сегодня Яновский [тодішній директор Київського оперного театру. – В. К.] звонил мне по телефону, что наше правительство решило премировать за работу над “Тарасом” Дранишнікова, меня и Бориса Николаевича по 5 тысяч рублей каждого. <...> На спектакль приезжал из Москвы Самосуд (дирижер Большого театра)» [5, с. 207].

Окрилені успіхом митці повернулися до Києва. Однак, як кажуть у народі, «курчат лиш восени лічать», – замість очікуваної винагороди за свою працю в жовтні в центральній урядовій газеті «Правда» було надруковано огульну рецензію на «Тараса Бульбу» як на «антинародний спектакль» [6]. Такий «розгром» наприкінці 1930-х років міг мати фатальні наслідки. Однак, мабуть, спрацювало символічне «заступництво» двох Миколаїв – Лисенка і Гоголя. Усе закінчилося вимогою здійснити нову редакцію опери, поставити «народний» спектакль. Друга редакція була завершена 1939 року. Диригував її постановкою молодий Натан Рахлін (життя В. Дранишнікова нагло обірвалося в лютому 1939 р. під час вистави «Пікова дама» П. Чайковського). Остання, третя, редакція була здійснена вже після війни 1953 року. Вона й стала етальною постановкою, що ввійшла в постійний репертуар Національної опери України і триумфально виконувалася київською трупю на сценах оперних театрів багатьох країн світу.

1930-ті були роками найбільшого творчого й товариського зближення «двох Миколайовичів» – Бориса Лятошинського та Левка Ревуцького. Вони розробляли консерваторські педагогічні програми, співпрацювали над «Тарасом Бульбою». У 1939 році до 50-річчя свого старшого колеги Борис Миколайович спеціально переоркестрував «Козачок» Л. Ревуцького з 2-ї дії «Тараса Бульби» і зробив з нього блискучий оркестровий номер, що багато років був окрасою репертуарів українських симфонічних оркестрів. Уперше він прозвучав у концертній програмі як музичний дарунок ювілярові.

Утім, властива тоталітарним системам політика «поділяй та володарюй», що несла розбрат у суспільство, а з особливою «насолодою» поміж талановитих непересічних особистостей, поклала свою «чорну мітку» й на взаємини цих двох митців. То не були події одного-двох днів. Кінець 1930-х років позначився гострими звинуваченнями композиторів у формалізмі: Лятошинського – за Другу симфонію, Ревуцького – за Другий фортепіанний концерт та «антинародну оперу» [6]. Потім сталися трагічні події в родині Ревуцьких: 29 лютого 1941 року в окупованому Києві було жорстоко вбито Дмитра Миколайовича Ревуцького з дружиною<sup>5</sup>. У боях при захисті Москви тяжко поранено сина Євгена. Після повернення в Київ 1944 року Левко Миколайович побачив, що знищені майже всі рукописи його масштабних оркестрових творів (друком вони не виходили). Треба було думати, як усе це реставрувати – що за чернетками, що за партіями, якщо знайдуться в оркестрових колективах, а що просто з пам'яті... Зрозуміло, деякі композиторські опуси загубилися назавжди. Для більшості митців таке могло би стати неоправною трагедією.

У цьому плані Борисові Миколайовичу поталанило більше – увесь його творчий архів був вивезений з Києва в передмістя, і він повністю зберігся.

Глибока криза у взаєминах двох митців настала наприкінці листопада – на початку грудня 1951 року і пов'язана була з публічним судилищем Симфонії № 3

Б. Лятошинського. Твір уперше виконано у філармонії 22 жовтня під час VI пленуму правління Спілки композиторів України (диригував Натан Рахлін). Про те, що музика нової симфонії неординарно самобутня та не вписується в «прокрустове ложе» соціалістичного реалізму, свідомі були як композитор, що вклав у неї свою палку думку, так і оркестранти, які вперше ознайомилися з нею під час репетицій. «Пока он [Н. Рахлін. – В. К.] был на Кавказе, я начал тут сам подготавливать ему симфонию в оркестре. Партитура сложная, и, конечно, когда я первый раз попробовал ее, получилось много неясного и ритмически, и гармонически из-за нечетких ритмов. Разумеется, я сделал ошибку. Надо было сразу же начинать с групповых репетиций и ни в коем случае не пробовать ее всем оркестром. На следующий же день после моей первой репетиции в Москву, в секретариат ССК уже было по телефону сообщено, что я написал формалистическое сочинение. Это – абсурд, однако, удивительно трогательное внимание местного Союза ко мне!

Между тем, после этого я перешел к групповым репетициям (2), а затем снова к общим, – все стало гораздо яснее и понятнее оркестру. Позавчера приехал Рахлин и был у меня. Симфония ему очень нравится, и он не находит в ней никаких “измов”...» [3, с. 409–410].

Першовиконання Симфонії № 3 Б. Лятошинського було високо оцінено мистецькою громадою Києва. Композитор писав Р. Глієру: «Когда симфония исполнялась тут на пленуме, то переполненный зал буквально устроил мне овацию. Никогда раньше не имел я такого успеха. Вершители музыкальных судеб решили, однако, совершенно не посчитаться с критикой снизу, а произнесли свой обвинительный вердикт и решили окончательно угробить симфонию, чтобы я и не думал ее дорабатывать, а просто выкинул. Это называется товарищеская критика!» [3, с. 415].

Проте «трогательное внимание» до нової симфонії Б. Лятошинського вже розрослося до вседержавних масштабів. «На горі» – у Москві – вирішено було провести в Києві показові збори й засуди-

ти прояви формалізму. Про це дізнався Р. Глієр («інформатором» був І. Ф. – Ігор Федорович Белза-Дорошук), тому вчитель звернувся до свого колишнього учня Л. Ревуцького з проханням переговорити з Б. Лятошинським, знаючи його запальний імпульсивний характер, і спромогтися якось пом'якшити ситуацію.

«Позавчера [1 грудня], – писав Б. Лятошинський у листі до Р. Глієра від 3 грудня 1951 року, – был у меня визитер – Л. Н. Ревуцкий, который сказал, что Вы написали ему письмо по поводу моей симфонии, и вот в результате он пришел ко мне. Между прочим, на концерте он не был. Не считал нужным прийти. А по мне пусть бы он лучше не приходил вовсе! Вы знаете, что он мне предложил? Он считает, что мне следовало бы написать покаянное письмо в киевские газеты!!! Признать свои ошибки и т[ому] п[одобное]. Поразительное нахальство!! И все это с видом глубокой искренности. Хитер на редкость. А успеху у публики, говорит, не стоит и верить. Словом, по его мнению, выходит, что надо верить не народу, а этим тугодумам и “мудрецам” из Союза. Не стоит Вам и писать ему. Не стоит он этого» [3, с. 412]. Зрозуміло, Борис Миколайович був глибоко обурений конформістською, як він тоді думав, позицією Л. Ревуцького щодо ситуації навколо симфонії.

За кілька днів у тій самій філармонії провели показові збори. Б. Лятошинський, вислуховуючи заздалегідь підготовлені виступи з гострою критикою музики симфонії, розраховував на підтримку Л. Ревуцького. Однак той сидів похнюпившись, не піднімаючи очей. Проте це не був прояв «рідкісних хитрощів», як з опалу написав Борис Миколайович. Це було відчуття болю, що охопило душу й думки Левка Миколайовича. А за тим – глибоко усвідомлене розуміння такого соціального поняття, як СИСТЕМА діючої комуністичної ідеології, що здатна розчавити будь-кого й будь-що.

Хоча в ту мить митець дійсно нікого не помічав навколо, однак перед його внутрішнім зором поставали образи колишніх друзів і соратників, життя яких згасли на жорнах тоталітарного Молоха: Олекса Фарба,

## ПОСТАТІ

Юхим Михайлів, Олесь Чапківський, Юрій Масютин (Я. Юрмас), молоді талановиті Кость Шипович і Олександр Грабовський... І найближча йому людина – старший брат Дмитро. Згадалося, і як його самого влітку 1919 року мали розстріляти за рішенням Ічнянського ЧК... Як його сина не прийняли ні в піонери, ні в комсомольці, бо той не хотів прилюдно відректися від своїх батьків – колишніх дворян. І порушувалося питання не про визнання стилю музики твору, нововигадані «ізми», а про визнання права людини творчої на власне життя, мислення. Право не перетворитися на запрограмовані партократами безликі сірі «маси», «натовп», який за гаслами вождів зробить усе, що наказано, а залишитися одухотвореною особистістю. Тоді ж Л. Ревуцький подумав, чи правильно він зробив, що знищив ноти своєї Третьої симфонії, яку теж невдовзі планував показати на публіку. Адже і там могли б віднайти якісь «ізми», а він не годен був ризикувати – на цей раз, можливо, уже й не своїм життям, а життям єдиного сина, наукова кар'єра якого як ученого-медика тільки-но почала вибудовуватися.

Щодо таємниці Третьої симфонії Л. Ревуцького: авторку статті нуртує думка – а коли саме композитор знищив її ноти? Чи після отримання листа Р. Глієра<sup>6</sup>, чи після гострої та сповненої гірких слів розмови з Б. Лятошинським, чи безпосередньо перед зборами-судилищем? І чи сказав він про це Борисові Миколайовичу? Можливо, таким актом «аутодафе» композитор намагався показати Б. Лятошинському, що в нинішній ситуації є важливим життя ТВОРЦЯ, а не життя ТВОРУ?

На жаль, ці питання можуть бути звернені лише до горішніх трансцендентних світів, і на них марно сподіватися відповідей. Мовиться лише про короткий проміжок часу – тиждень або декаду кінця листопада 1951 року. Завдяки спогадам музикознавця М. Гордійчука відомо, що Левко Миколайович, повертаючись додому після тих сумнопам'ятних зборів разом з ним, схвилювано казав, що не розуміє, як можна було критикувати таку глибоку, майстерну та виразно національну музику! А потім додав: «Адже я також закінчив Третю симфо-

нію. Але її ніхто ніколи не почує!» [пожирнення моє. – В. К.] [1, с. 130].

Здавалося, між колишніми сподвижниками, колегами по творчості пролягла прірва. І то – назавжди! Що ж, хтось потішився – у цьому випадку спрацювала політика «поділяй та володарюй».

Несправедливо думати, що така ситуація додавали втіхи всерозуміючому Л. Ревуцькому – людині мудрій та далекоглядній. Боляче читати його рядки до М. Глієра (лист від 16 січня 1952 р., тобто через місяць після вищезгаданих подій): «Прежде всего о самой симфонии. Одним музыка ее может понравиться больше, другим меньше, но при объективном подходе к ее оценке ни в коем случае не может иметь место “критика”, о которой Вы писали. <...> В разгоряченном состоянии он [Б. Лятошинский. – В. К.] во время дискуссии сказал, что своей задачей он ставит показать борьбу и победу сил мира над силами войны и только, но не собирался показать того, во имя чего происходила борьба за мир, за что воевали. <...> Я советовал Б[орису] Н[иколаевичу], учитывая все ситуации, воздержаться от показа симфонии на пленуме и высказал ему все свои соображения. <...> Дело упирается в политику и тактику [розрядка моя. – В. К.] правления союза, несущего ответственность за воспитательную работу среди членов союза. Тут главные “заслуги” имеет секретар правления А. Филиппенко (к величайшему моему огорчению, бывший мой ученик, котрому я в свое время не сумел привить необходимые принципы этики). Далее идут Г. Веревка, Ф. Козицкий, А. Штогаренко, страдающие непростительным благодушием, отсутствием принципиальности и не видящие или не желающие видеть того, что делается вокруг них. <...> Отсюда же нити ведут в Москву, где имеется очевидная опора у тов. Филиппенко. <...> Я был несколько раз у Бориса Николаевича. Чувствует он себя лучше и спокойнее. Мы с ним о многом говорили и, хотя не обо всем, но кое о чем договорились. Сам Б[орис] Н[иколаевич] признал, что не следовало ему исполнять симфонию на пленуме. <...> Все это меня очень и очень волнует, но всего более политика

и тактика нашего союзного начальства, волнует система, которая является порочной [курсив мій. – В. К.]. <...> Сейчас нам с Борисом Николаевичем вновь предстоит заняться возобновлением нашей общей работы над окончательной редакцией оперы Лысенко “Тарас Бульба”. <...> Для меня было приятным то, что Б[орис] Н[иколаевич] весьма охотно включается в работу» [5, с. 151–152].

Починаючи з повоєнних років, ідеологічні «доброхоти» намагалися полярно розвести й відгородити митців один від одного муром непорозуміння та ворожнечі (принагідно зазначу, що були такі спроби «розвести» і самих братів Ревуцьких). Л. Ревуцького піднімали на п'єдестали слави, відзначали нагородами, а він витрачав сили на реставрацію загублених творів. Б. Лятошинського замовчували й обмежували у виконанні творів, а він усіх вразив такими неочікуваними від Майстра-симфоніста шедеврами пізнього хорового періоду. Цей «поділ» поглиблювали й серед учнів двох Майстрів (ідеться про урядові відзнаки їх творчості, виконання творів, гонорари).

Проте маю всі підстави стверджувати – політика СИСТЕМИ не спрацювала! Фінальну фазу взаємин цих двох унікальних особистостей позначили спільна праця над третьою, найбільш досконалою, редакцією опери «Тарас Бульба» (розпочалася в січні 1952 р., закінчилася 1955 р.), взаємна повага й довіра до високого професіоналізму кожного. Зокрема, про стан взаємовідносин двох Миколайовичів свідчать рядки з листа до Р. Глієра: «Глубокоуважаемый и дорогой Рейнгольд Морицевич! Примите мой сердечный привет в день Вашего рождения и наилучшие пожелания Вам сил, здоровья и бодрости. Я искренне сожалею, что не смогу приветствовать Вас лично, и льщу себя надеждой в самом недалеком будущем увидеть Вас в нашем Киеве. Будете видеть Бориса Николаевича, считайте, что я душой с Вами. Через Бориса Николаевича передаю для Вас ноты фортепианной сонаты; с нею я некогда вступал к Вам в класс композиции. Я пересмотрел эту вещь...» [5, с. 153]. Згадка про Сонату *h-moll* дозволила визначити дату написан-

ня листа: Сонату надруковано 1953 року, отже, лист датується початком 1954 року, бо день народження Р. Глієра – 11 січня.

Нагадаємо, Л. Ревуцький, виходячи на пенсію, особисто привів свого учня Л. Грабовського до Бориса Миколайовича, як кажуть, передав з рук у руки. Показово, що Леонід закінчив композиторський клас Б. Лятошинського симфонічним твором «Чотири українські народні пісні», що присвячений Л. Ревуцькому (як-то могло би бути при «афішованому» антагонізмі митців?).

У кожного з Майстрів була своя музична галактика, зі своїми філософськими характеристиками й художньо-стильовими параметрами. Незважаючи на кризову ситуацію 1951 року, їхні художні світи не конфліктували, а співпрацювали та взаємодоповнювали загальну картину музичної України. Свідченням цього є підписи під двома портретними світлинами. Перша – Л. Ревуцького: «Дорогому Борису Николаевичу Лятошинскому – в порядке дружеского обмена. 1914–1964. Л. Ревуцкий». Друга – Б. Лятошинського: «В годы, быть может, недалекие от “финиша” на доброе воспоминание о нашем общем “старте” 1913–14 гг. Льву Николаевичу Ревуцкому. Б. Лятошинский. 9 января, 1965 г.».

Сьогодні історія надає нам право вибору: чи продовжувати політику тієї старої тоталітарної системи, гнилу сутність якої бачили як Ревуцький, так і Лятошинський, чи покінчити з нею і віднайти нові виміри оцінки творчості найвидатніших Майстрів української культури ХХ ст., які провістили нам дорогу в МАЙБУТТЯ.

#### Примітки

<sup>1</sup> Волинська губернія – нині Житомирська область; с. Іржавець – нині Ічнянського району Чернігівської області.

<sup>2</sup> Авторка свідомо того, що в статті буде відчутна перевага матеріалів з архіву Л. Ревуцького, бо розраховує на подальший розгляд оголошеної тематики за формою своєрідного «музикознавчого диптиха», коли відповідні матеріали з архіву Б. Лятошинського будуть висвітлені визнаною дослідницею життя і творчості цього Майстра М. Копицею.

<sup>3</sup> Це досить поширена практика. Відомо кілька різних оркестровок опер М. Лисенка, С. Гулака-Арте-

## ПОСТАТІ

мовського. У роки Другої світової війни за дирекціями С. Прокоф'єва оркестровки робив М. Скорульський. Зокрема, при написанні оркестрової партитури опери «Прапороносці» з композитором О. Білашем, для пришвидшення роботи, водночас працювало кілька оркеструвальників.

<sup>4</sup> На окремому аркуші формату А 4 рядочками зазначено:

«Київ, 10. I. 1965 р. (підпис Л. Ревуцький).  
 Увертюра: Л[исенко] – 4 + 1 + 2 = 7 – 13 %  
 Л[исенко] – Р[евуцький] – 1 + 2 + 8 + 5 = 16 – 31 % |  
 Р[евуцький] – 8 + 6 + 2 + 14 = 30 – 56 % | 87 %  
 I дія, 1 карт.: Л[исенко] – 33 + 9 + 3 = 45 – 29 %  
 Л[исенко] – Р[евуцький] – 19 + 11 + 26 + 5 + 4 +  
 8 = 73 47 %  
 Р[евуцький] – 5 + 2 + 1 + 28 + 1 = 39 – 25 %  
 [помилка на 2 такти. – В. К.]

2 карт.: Л[исенко] – 1 + 84

Л[исенко] – Р[евуцький] – 9 + 8

II дія: Л[исенко] – 131 – 50 %

Л[исенко] – Р[евуцький] – 62 – 23 %

Р[евуцький] – 74 – 27 %».

<sup>5</sup> Д. Ревуцького, який, перебуваючи в тяжкому стані після інсульту, не зміг евакуюватися, убив застрелений енкаведистський «ліквідатор» 34-ма ударами молотком по голові.

<sup>6</sup> «Поступок Ревуцького мене очень удивил, – писав у листі від 11 грудня 1951 року Р. Глієр до Б. Лятошинського. – Это не то, что он должен был сделать, если бы принял во внимание мое письмо. Он сделал как раз противоположное тому, чего я от него ждал. Не думаю, чтобы он был так наивен и не понял, что ему нужно сделать, если у него есть

хоть капля совести. Могу предположить, что все его друзья, причинившие Вам столько неприятностей, должны найти какой-то для себя выход и оправдание, и для них было бы оправданием то, чего хотел Ревуцкий от Вас. Кое-что знаю от И. Ф. и надеюсь, что все громилы в конце концов будут посрамлены и восторжествует справедливость. Письмо, которое я послал Ревуцькому, читал Михайлов и сказал, что хорошо написано» [3, с. 413]. Особисто авторку статті турбує часта присутність у всіх складних колізіях вищезазначеного І. Ф. [Белзи], компетентність якого «засвітилася» в справах не тільки Спілки композиторів, але й низки інших творчих установ, що підлягали пильному наглядові відповідних органів.

## Джерела та література

1. Гордейчук Н. В нашей памяти, в наших сердцах // Л. Ревуцкий. Статьи. Воспоминания / сост. В. Кузык. – Киев : Музична Україна, 1989.
2. Кузык В. Опера «Тарас Бульба»: Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський // Українське музикознавство. – 2012. – Вип. 11. – С. 74–89.
3. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина / упоряд. і автор вступ. ст. М. Копиця. – Київ, 2002. – Т. 1.
4. Лятошинський Б. Л. Ревуцкий и его Вторая симфония // Л. Ревуцкий. Статьи. Воспоминания / сост. В. Кузык. – Киев : Музична Україна, 1989.
5. Л. Ревуцький. Повне зібрання творів : в 11 т. : Літературна спадщина / упоряд. В. Довженко. – Київ : Музична Україна, 1988. – 320 с.
6. Хубов Г. Антинародный спектакль: Дела Киевской оперы // Правда. – 1937. – 24 окт.

## SUMMARY

Ukrainian music of the XX century is marked by the figures of two giants – L. Revutsky and a five years younger B. Liatoshynsky. The first of them is the ethnic Ukrainian, from the right-bank terrains; and the second one has Polish lineage and is from the left-bank city Zhytomyr. However, the fates of these two Masters have been interwoven in different artistic and life impacts and outlined the ways of national music development.

They both have studied in the Kyiv Conservatory opened in 1913 in the class of composition by R. Glier, at the same time at the Juridical Faculty of St. Volodymyr Kyiv University. Their mutual work in the field of musical education has been started from 1924. At the beginning it is M. Lysenko Musical-Drama Institute, and since 1934 – the Kyiv Conservatory. Both have become the order-bearers during the celebration of the 25th anniversary of the Kyiv Conservatory (1938).

The next stage is the creative collaboration of L. Revutsky and B. Liatoshynsky in the field of cultural and social life: participation in the work of M. Leontovych All-Ukrainian Musical Society (1924–1928), the Association of Contemporary Music at it. In 1932 they have supported the idea of the Union of the Soviet Ukrainian Musicians (USUM) creation. They are elected to the governing bodies: L. Revutsky is a Chairman, B. Liatoshynsky is an Executive Secretary. B. Liatoshynsky has headed the USUM for the next cadence from 1939.

The years of work over the editing of the opera *Taras Bulba* by M. Lysenko belong to the most fruitful period of the artists communication. Three versions of the opera (1937, 1939,



1955) have been done for almost 30 years of work. Music has been edited and completed by L. Revutsky, the work with literary text belongs to M. Rytsky, orchestration is executed by B. Liatoshynsky.

But the policy of *divide and dominate* inherent in totalitarian systems, carrying discord into the society, has put its *black mark* on the cooperation of these two artists. The deep crisis in their relationship has begun in late November – early December, 1951 and is connected with the public trial of B. Liatoshynsky Symphony № 3. Borys Mykolaiovych, listening to the meeting of UCU prepared speeches with sharp criticism of the symphony music, has been counted on L. Revutsky support. But he has sat silently and not spoken in support of the colleague. After the meeting, on way home L. Revutsky has told M. Hordiychuk that he also wrote a new symphony, but no one ever hears, because he has destroyed the notes. Later, in a letter to R. Glier Lev Mykolaiovych has frankly mentioned that the whole matter is in *a system that is a vicious one* and doesn't allow a creative person to be developed in a full value.

However, the policy of the SYSTEM has not worked! The final phase of the relationship of these two unique individuals is marked with the mutual work (started in January, 1952, finished in 1955) over the third, the most sophisticated version of the opera *Taras Bulba*. Also signed during the *friendly interchange* photo portraits of the artists and the care of the *common student* in composition L. Hrabovsky may be considered as the evidences of the fact.

Each of the Masters has his own musical galaxy, with the philosophical characteristics, artistic and stylistic parameters. Just therefore the problems of competition are absent between them. Both of them have portended us the way to the FUTURE with their works.

**Keywords:** R. Glier, M. Lysenko, B. Liatoshynsky, L. Revutsky, Ukrainian music, opera *Taras Bulba*, criticism, totalitarian system, socialist realism.