

20. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник. – 6-е изд. / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1980. – 400 с.
21. Стил ь музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Збірка статей [упоряд. В. Г. Москаленко] // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Вип. 37. – К.: НМА, 2004. – 294 с.
22. Устюгова Е. Н. Стил ь и культура: Опыт построения общей теории стилия / Е. Н. Устюгова. – 2-е изд. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 260 с.

УДК 781.1 (477)

Р. А. ВАРНАВА

**БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ – ВОЛОДИМИР БАРВІНСЬКИЙ: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ ПСИХОЛОГІЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МИТЦІВ**

*Проаналізовано зв'язки психологічного та творчого аспектів особистості на прикладі двох видатних мистецьких персоналій ХХ ст. – Б. Лятошинського та В. Барвінського. Дослідження здійснено із застосуванням порівняльно-типологічного методу.*

*Ключові слова: особистість, психологічні риси, епістолярій, музична творчість.*

Р. А. ВАРНАВА

**БОРИС ЛЯТОШИНСКИЙ – ВЛАДИМИР БАРВИНСКИЙ: СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЛИЧНОСТЕЙ**

*Проанализированы связи психологического и творческого аспектов личности на примере двух выдающихся представителей музыки ХХ в. – Б. Лятошинского и В. Барвинского. В исследовании использован сравнительно-типологический метод.*

*Ключевые слова: личность, психологические качества, эпистолярій, музыкальное творчество.*

R. A. VARNAVA

**BORIS LYATOSHYNKY – VLADIMIR BARVINSKY: COMPARATIVE-TYOPOLOGICAL ANALYSIS OF THE CREATIVE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTICS OF ART PERSONS**

*It is the analysis of the connections between psychological and creative aspects of a personality on the example of two outstanding art persons of the 20th century – B. Lyatoshytsky and V. Barvinsky. The investigation is done on the base of the comparative – typological method.*

*Key words: personality, psychological features, epistolary, music creation.*

Вивчаючи творчість видатних композиторів, прагнучи глибше пізнати сутність їхнього індивідуального стилю, доводиться неодмінно звертатись до джерел, що несуть інформацію про психологічний устрій митця: мемуаристики, епістолярію, спогадів близьких тощо. Ці хвилюючі документи, свідчення життя митця є віддзеркаленням його психологічних характеристик, які в свою чергу остаточно закріплюються в матриці композиторської діяльності – у його музиці.

Мета статті – висвітлення кількох сутнісних аспектів творчого процесу як психофізіологічного феномена: спроба провести аналогії «психо-фізіологічні аспекти – специфіка творчого мислення» на прикладі двох видатних мистецьких персоналій ХХ ст. – Б. Лятошинського та В. Барвінського; застосувати порівняльно-типологічний метод, що в контексті музично-психологічних характеристик має певну наукову новизну та відповідає одному з найактуальніших завдань сучасного українського музикознавства – створення портретів вітчизняних композиторів у полі інтердисциплінарних досліджень.

З новітніх праць, що торкаються цієї проблематики та на які будемо покликатися у цій роботі, слід відзначити «Галицьку музичну культуру ХІХ–ХХ ст.» Л. Кияновської, «Хронос композиторської життєтворчості» Н. Савицької-Швець, дисертаційні дослідження О. Коменди «Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму», Д. Канєвської «Б. Лятошинський і Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості».

Головним матеріалом для аналізу стали ряд наукових і мемуарно-епістолярних джерел, зокрема переписка Б. Лятошинського з Р. Глієром як найбільш фундаментальна і масштабна частина усього епістолярію Лятошинського, прязька кореспонденція В. Барвінського, адресована його батькам (1905–1914 років), та листи до родини Лисенків (1960–1963 років); додатковим матеріалом слугували також публіцистичні нариси В. Барвінського, зокрема «Враження з побуту на Україні».

Аналізуючи структуру особистості Б. Лятошинського на основі його листів і спогадів сучасників, відразу звертає на себе увагу факт паритету двох якостей: твердість його характеру, з одного боку, і надзвичайна душевна вразливість – з іншого, що, однак, не подавляють одне одного, а співіснують у дивовижній гармонії. Психологічна витривалість Бориса Миколайовича особливо вражає, якщо зважити на вкрай жорсткі зовнішні умови. Цей перший «сильний» комплекс рис проявився у мужності, принциповості, безкомпромісності, діловитості, організованості, наполегливості, вимогливості до себе і до інших, педантичності, високій працездатності, скрупульозності тощо. За словами В. Неллі, «ця людина здавалася самим втіленням міцності і непохитності основ буття» [6, ч. I, с. 144].

Проаналізований комплекс рис характеру Лятошинського тісно пов'язаний з аналітичним складом розуму (здобуття юридичної освіти композитором паралельно з музичною, очевидно, не було випадковістю). Елемент раціо є суттєвим у внутрішній організації Бориса Миколайовича, але існує ще інший комплекс характеристик, що розкриває особистість Лятошинського у дещо іншому світлі. Емоційність, чуйність, самозаглибленість, замкненість, скромність, вразливість, схильність до песимістичних настроїв – всі ці риси вказують на інтенсивність внутрішнього життя і тому окреслюють інтровертивну грань натури композитора. Навіть на основі надрукованого епістолярію ми можемо з упевненістю сказати, що, незважаючи на активне суспільне життя, спілкування з багатьма колегами-митцями і учнями, Борис Миколайович дуже гостро відчував самотність і навіть відчуженість (більшою мірою з об'єктивних причин). В житті композитора було дві людини, яким він міг себе відкрити: Маргарита Олександрівна Царевич-Лятошинська та Рейнгольд Моріцевич Глієр. Цими стосунками Лятошинський дорожив понад усе.

Подібно до листування Лятошинського з Глієром, таку ж особливу науково-психологічну цінність має рання прязька кореспонденція Василя Барвінського, адресована батькам, та листи до родини Лисенків, написані на схилі літ. У цих листах ще зовсім юний митець постає передусім як особистість з тонкою душевною організацією, винятково делікатна і чутлива натура, як характеризує Барвінського С. Павлишин, «кристально чесна людина», а Л. Кияновська зазначає: «особистість, схильна до відтворення витончених і субтельних переживань» [3, с. 231]. Стрижнем психологічної витривалості митця є його позитивний тип мислення. Ось як сам Барвінський характеризує свою вдачу: «Усе гарне і взнесле сильніше та тривкіше закорінюється в моїй душі, чим від'ємні прикрі сторінки життя – якими я вправді глибше переймаюся, але вони могли б мене зломити, коли б я на них хотів дивитися з повною реальністю. Натомість, коли я чимось захоплююся – тоді віддаюся всеціло тій «пристрасти» і тоді не приходить мені на думку, що я відчуваю може не реально» [1, с. 101]. В листах трапляються лише окремі прояви юнацької меланхолії, зокрема: «мене тепер часом переслідує

якась така слабкість, що все мені на думку приходить, що час так минає і що вже знов цілий рік мине. Ані руш не можу видобутися з таких думок» (22.01.1910) [2]. Серйозною перепоною в навчанні та згодом в роботі Барвінського стала вразливість фізіологічна. Здебільшого зустрічаємо скарги на сильні головні болі, біль в очах, загальну слабкість, втому та іноді безсоння. Слабкість здоров'я була пов'язана також з фізичною конституцією митця, що відзначалася сильно вираженою худорлявістю та блідим «анемічним» обличчям, що за конституційною типологією Кречмера вказує на астенічний тип.

На основі здійсненого аналізу проявів ендо- і екзопсихіки Б. Лятошинського та В. Барвінського спробуємо пов'язати штрихи психологічного портрета з особливостями творчого мислення композиторів.

Гармонійність особистості Б. Лятошинського, що проявилась у різного типу узгодженнях, зокрема, інтелект – емоції, сильновольові – душевновразливі риси, дала своє безпосереднє і дуже природне втілення у творчості. Про це свідчить ціла низка категорій-протилежностей, що діалектично співіснують у музиці композитора на паритетних началах і окреслюють надзвичайний діапазон Лятошинського-митця: героїка – лірика, епос – драма, історія – сучасність, романтична спрямованість – класична строгість мислення, загострений емоційний тонус – стриманість і благородство почуття, глибокі зв'язки з традицією – новаторство тощо. Весь спектр перерахованих понять-категорій найповніше відображений у симфонічній творчості композитора. Звернення Лятошинського до жанру симфонії було цілком закономірним в аспекті його особистісних рис та специфічного ставлення до навколишнього середовища. З одного боку, яскраво виражені інтровертивні ознаки вдачі композитора, а з іншого – перманентна критика і несприйняття його музики спричинили велику компенсаторну функцію творчості. Звідси – потреба філософського самозаглиблення, примат категорії трагічного (за Кречмером саме шизоїди володіють талантом «трагічного»), явище централізації жанру симфонії стосовно всього доробку та симфонічність мислення як вихідна позиція творчого методу Лятошинського. Такі положення обумовлюють сам спосіб створення композицій. Митець довго «виношував» в собі твір, обмірковуючи всі технічно-композиційні деталі, і лише потім робив ескізний запис. У цей підготовчий період він майже ніколи не грав твір на фортепіано, відтворюючи всю музичну тканину внутрішнім слухом. Закінчуючи ескіз і починаючи оркестровку твору, Лятошинський вмів повністю «вимкнутись» і ні на що не реагувати. Часто записував твори відразу в партитурі і чорнилом, дуже рідко допускав описки. Методика написання хорових творів теж була специфічною: спочатку Борис Миколайович вчив поетичний текст буквально напам'ять, обдумував форму, лінії голосів, кульмінації, лише після того сідав записувати твір і робив це дуже швидко. Такий тип творчого методу обумовлений, зокрема, рівнем музичних даних композитора – надзвичайно розвинутим внутрішнім слухом і музичною пам'яттю (на це вказує в своїх спогадах С. Творун [6]), що свідчить про інтенсивність внутрішньої роботи як ознаки інтровертивності.

Жанрові інтереси В. Барвінського, як і його стильова амплітуда, також повною мірою відповідають внутрішньому складу митця: при всій різноманітності все ж звертає на себе увагу централізація камерно-інструментальних і особливо фортепіанних жанрів. На те було кілька причин:

1) як постійно практикуючий піаніст і педагог Барвінський апробував творчі ідеї передусім у фортепіанних мініатюрах та циклах, що стали творчою лабораторією та водночас виконували дидактичне завдання;

2) романтичний стиль, такий співзвучний натурі митця, надихав на опрацювання найбільш поширених романтичних фортепіанних жанрів – програмний цикл та прелюдія;

3) саме завдяки фортепіанним опусам Барвінський здобув популярність у світі.

За стильовою орієнтацією, породженою згаданим делікатним чутливим складом природи, Барвінський був типовим романтиком. Притаманна йому витонченість характеру, мрійність знайшли своє відображення в стильовій амплітуді, музичній мові та пануючих настроях його музики. Трансформуючись у творчості композитора, загальні образні установки романтизму постають у тонкій палітрі елегійних, сумовито-меланхолійних настроїв, у перевазі суб'єктивної лірики. Характерно, що далеко не всі художні напрями буремної доби модернізму захоплювали

уяву митця. Ось як це аргументує Л. Кияновська: «Можна висунути припущення, що Барвінський надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природно з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне світосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (...), неофольклоризму» [3, с. 232].

Стильова еволюція Барвінського відбувалась доволі нерівномірно, розвиток його індивідуального стилю істотно відрізнявся від розповсюдженої схеми. Так, дуже плідним і новаторським стане так званий «учнівський» празький період (1906–1914р.). Як особистість чутлива, витончено-артистична митець реагував на нові віяння Праги зокрема та Європи взагалі (пригадаємо факт особистого знайомства Маєстро з А. Шенбергом, про що йдеться в одному з празьких листів). І навпаки, щоденна адміністративна праця Барвінського у 20-х–30-х роках та в цілому більш консервативна духовна атмосфера Львова цієї доби, аніж у Празі, Берліні чи Відні, відіграли певну роль у поступовій «консервації» смаків митця. Це, як припускає С. Павлишин, – факти, що вказують на сильний об'єктивний чинник впливу середовища, оточення на екзопсихіку митця. Трагічні пізні роки важко виокремити як останній період творчості, « швидше це своєрідна «кода», яка підсумовує здобутки зрілого періоду» [3, с. 239]. Спад творчої активності та певне самообмеження в технічному пошуку певною мірою стали результатом вкрай підірваного здоров'я композитора та його дружини, зокрема його прогресуючої глухоти та погіршення зору. «Фортепіанний квінтет» g-moll у певному сенсі став автобіографічним твором, а особливо ж його 2 ч. – «Молитва», трагічне тлумачення якої розкриває Л. Кияновська з посиланням на розповідь С. Павлишин. Характерно, що найстрашніша сторінка життя Барвінського, перебування в мордовських таборах (які митець з терпким гумором називав «курортом»), не дістала гостродраматичного чи експресіоністичного вираження у творчості, а позначена швидше романтично – щирим, щемливим тоном висловлювання у Фортепіанному квінтеті та Віолончельному концерті. Менш помітний у його спадщині також типовий для трагічних мистецьких персоналій (Г. Малера, Д. Шостаковича) гротесково-іронічний підтекст. У ці важкі останні роки митець проявив себе як стоїк, з приводу прогресуючої глухоти він пише: «Все те мене дуже тривожить, хоча я і не можу цього перед дружиною виявляти. І взагалі я не звик піддаватись якійсь депресії, по словам Лесі Українки «Contra spem spero» [1, с.181], «здаватись чи опускати крила я не звик, не люблю і жалітись на свою незавидну долю в виді тих різних нещасть» [1, с. 209]. Така ж життєва мужність була притаманна Наталі Барвінській, дружині композитора. «Я сам подивляю іноді, з яким героїзмом моя дружина все те переносить (не тільки фізичне захворювання, але й те технічне напруження, для якого чуть не кожний день приносить доволі причин», – пише він до Ради Остапівни Лисенко [1, с. 177-178].

Схильність Б. Лятошинського до самозаглиблення вимагала певної стабільності психологічної та творчої поведінки, яка компенсувала відчуття постійного дискомфорту композитора у зовнішньому світі, що резонує з подібними обставинами останніх десятиліть В. Барвінського. Спробуємо простежити прояви «принципу сталості» у концепції, драматургії, сфері музично-виразових засобів симфоній Лятошинського.

Між Першою (1920 р.) та останньою, П'ятою (1966 р.) симфоніями пролягає значна часова відстань, вже з огляду на яку стиль композитора мусив зазнати відчутних змін. Однак, попри всі очевидні різниці між п'ятьма симфоніями, в них виявляється стільки спільного – у мові, техніці та образній концепції, що «їх можна розглядати крізь призму характерних для творчого почерку митця парадигм і навіть говорити про певний вироблений інваріант» [8, с. 14]. Постійне застосування певних ладо-гармонічних, тональних, формотворчих, фактурних, ритмічних, жанрових кліше свідчить про існування стабільного кола музичних думок-ідей, над якими Лятошинський немов розмірковує упродовж усього життя. Музичні ідеї 20-х років актуалізуються у 40-х (тема траурної прелюдії у II ч. «Українського квінтету») чи 60-х (тема «Відображень» у вступі до IV симфонії). Окремі теми пронизують усю творчість і набувають значення знаків-символів (наприклад, тема західноукраїнської колядки в основі лейтмотиву Дажбога з опери «Золотий обруч», Побічної партії I ч. Третьої симфонії, першої теми II ч. «Слов'янського концерту» та ін.). А це ознака єдності творчого методу, «високого ступеня

ієрархізації музичного мислення композитора» [4, с. 194], стабілізації авторської музичної мови як прояву цілності особистості митця. В такій ситуації загальна тенденція – симфонізм мислення – «відбивається на всьому жанровому зрізі (аж до обробки народної пісні), і навпаки – окремо взятий жанр у «згорнутому» вигляді репрезентує основні параметри стилю та мови Лятошинського» [5, с. 197].

Делікатність, мрійливість та глибина натури В. Барвінського розкриваються у характерно романтичному мелодико-гармонічному спектрі засобів: це типовий композитор-мелодист, тісно пов'язаний з національно-романтичними джерелами, що тяжіє до гнучких мелодій широкого дихання, або ж пульсуюче-пружних, якщо йдеться про опору на танцювальні жанри.

Водночас різнобічність інтересів Барвінського, його схильність до глибокого аналізу явищ, педантизм та скрупульозність стали психологічними підвалинами його полістилістичної орієнтації та вельми індивідуального трактування засад того чи іншого стилю. Так, обираючи романтичне коло жанрів, митець уникає прямолінійних програмних пояснень, здебільшого твори позбавлені літературної основи та автобіографічності, що резонує з його сором'язливим та замкненим типом характеру (за винятком окремих творів, зокрема циклу «Любов», де композитор передає свої почуття від розлуки з нареченою, Наталією Пулюй, тугу за Батьківщиною). Тяжінючі до мініатюризму, «типовий неоромантик, Барвінський ніколи не звертався до крайніх засобів цього стилю – перебільшеності та афектації виразу і масштабів форми, що виявлялося у невірноваженості, незавершеності висловлювання. (...) Твори Барвінського, зокрема фортепіанні, приваблюють граничною ясністю і завершеністю думки, тематизму і фактури, структури в цілому» – зазначає С. Павлишин [7, с. 18]. В одному з листів митець не без гумору так порівнює свій композиторський та епістолярний стилі: «..коротких, при тому змістовних писем я не умію сказати. Дивно... що в творчості я – як лірик здебільше використовую малі, а то й мініатюрні форми, а в листах виходять у мене великі, іноді, на жаль, безформні симфонії чи «сюїти» [1, с. 180].

Використовуючи типово імпресіоністичний принцип паралелізмів, колористичну барву гармонічної вертикалі, просторове фактурно-регістрове розташування, композитор все ж не торкається таких засобів, як статичність чи картинність образів, властивих К. Дебюсі. Натомість у своїх публіцистичних нарисах, зокрема у «Враженнях з побуту на Україні», митець дає картинно-описові замальовки, зроблені у витончено-імпресіоністичних тонах. Ось приклад опису Чорного моря: «Монотонно темно-сірі безмежні водні маси, чим ближче берега переливалися в фіолетну, відтак синяву, а ще ближче темно-зелену до берега, чимраз яснішу зеленкувату краску. Усе те закінчене наче якоюсь воружкою коронкою чи мережкою-прибережною піною. Якесь позірне монотонія панує у тій симфонії вічного руху-шуму і красок, а проте якесь зовсім протилежне до монотонії незглибиме і невисказане враження огортає душу чоловіка, враження, яке у своїм внутрішнім напруженні ще найсильніше підходить до змісту й виразу слова: вічність» [1, с. 60].

Таким чином, обидва митці постають як особистості гармонійні, схильні до стабільності психічної поведінки, з паритетним поєднанням категорій «раціо» – «емоціо», що у різний спосіб у кожного, та все ж проявляється у різнобічності інтересів та занять, полістилістичному творчому пошуку, у наявності домінуючої жанрової лінії. Сильний, іноді агресивний зовнішній фактор, важкі життєві обставини, що випали на долю обох митців, безумовно, трагічно позначились на психічному житті і В. Барвінського, і Б. Лятошинського як дуже вразливих натур, хоч зовні вони завжди залишалися стоїками. Особливо боляче і песимістично реагував на удари долі Б. Лятошинський, симфонічна творчість якого стала літописним узагальненням трагедій цілої епохи подібно до Д. Шостаковича чи А. Шнітке. Натомість В. Барвінський як особистість витончено-мрійлива, найкраще почував себе в лоні неоромантичних суб'єктивно спрямованих ідей, позбавлених полум'яно-експресивних чи гротескних тонів, які, здавалося б, так резонували з його тяжкими останніми десятиліттями.

По-різному розкрилась у творах композиторів категорія національного, що, очевидно, також мало певне особистісне підґрунтя. Василь Барвінський, вихований у патріотичних галицьких традиціях, завжди ідентифікував себе як власне український композитор,

оригінально інтерпретуючи український фольклор, вплітаючи його у «гру» жанрами і стилями, досліджуючи історію української музики в своїх наукових та публіцистичних працях. У творах Б. Лятошинського категорія національного радше розчиняється в слов'янській тематиці, знаменуючи справжню кульмінацію об'єктивно-епічної лінії в творчості і водночас вищу точку світоглядної еволюції митця. Звернення до слов'янської і особливо польської тематики окреслює також глибоко особисту проблему національного самовизначення, зважаючи на польське коріння родоводу композитора.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини / Василь Барвінський. Дослідження, публіцистика, листи / [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Коло, – 2004. – 256 с.
2. Барвінський В. Листи. Фонд Барвінських 79–88 у ЛНБ ім. В. Стефаника. – Відділ рукописів. – Фонд 11, спр. 82, арк. 47-48.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХст. / Любов Кияновська. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
4. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Олександр Козаренко – Київ, 1993. – 19 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 285с.
6. Лятошинский Б. Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х частях / [сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич]. – К.: Музыкальная Украина, 1985 – 216 с.; 1986 – 243 с.
7. Павлишин С. Василь Барвінський / Стефанія Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
8. Якуб'як Я. Борис Лятошинський як симфоніст (Штрихи до портрету) / Ярема Якуб'як // Музичний світ Б. Лятошинського: Збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 14-19.

УДК 78.2У

О. С. СМОЛЯК

### ФОЛЬКЛОРНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ЄВГЕНА КУПЧИНСЬКОГО

*У статті висвітлюються соціокультурні умови, в яких відбувалося творче становлення композитора і виконавця на цитрі Євгена Купчинського. Звертається увага на фольклорні джерела, з яких композитор черпав музичний матеріал і перевтілював його в авторські композиції. Зроблено музикознавчий аналіз збірки музичних творів Є. Купчинського «Руський цитрист».*

**Ключові слова:** Євген Купчинський, композитор, цитра, фольклорне джерело, музичний твір.

О. С. СМОЛЯК

### ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ЕВГЕНИЯ КУПЧИНСКОГО

*В статье отражены социокультурные условия, в которых происходило творческое становление композитора и исполнителя на цитре Евгения Купчинского. Обращено внимание на фольклорные источники, из которых композитор черпал музыкальный материал и*