

**Міністерство культури України**  
**Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка**

*На правах рукопису*

**ВАРНАВА Руслана Анастасіївна**

УДК 78.06:159.923

**ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА ЯК ДЖЕРЕЛО  
ПІЗНАННЯ «ОБРАЗУ АВТОРА»  
(на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

**Кияновська Любов Олександрівна**

Львів – 2017

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ 1. Особистість митця у міждисциплінарному дискурсі</b> .....	11
1.1. Концепції та типологічні моделі особистості у науково-практичній психології.....	11
1.2. Психофізіологічні та інтелектуальні передумови перебігу композиторського процесу.....	27
1.3. Висвітлення психологічних аспектів життєтворчості в музикознавчих працях.....	34
<b>Розділ 2. Психологічний портрет Б. Лятошинського: динаміка особистості та творча еволюція</b> .....	51
2.1. Прояви ендо- та екзопсихічних складових структури композиторської особистості в епістемах та мемуарах.....	51
2.2. Митець та його соціокультурне середовище.....	78
2.3. Взаємодія об'єктивно-суб'єктивних чинників творчої діяльності.....	87
<b>Розділ 3. Психологічний портрет В. Барвінського: динаміка особистості та творча еволюція</b> .....	104
3.1. Психовікові зміни крізь призму епістолярно-публіцистичної спадщини.....	104
3.2. Універсалізм творчої діяльності як відображення українського менталітету.....	127
3.3. Вплив психотипу митця на формування жанрово-стильових констант.....	136
<b>Розділ 4. Порівняльно-типологічний аналіз психограм та творчого процесу Б. Лятошинського та В.Барвінського</b> .....	152
4.1. Соціогенетичний чинник.....	152
4.2. Етнопсихологічний вимір особистісного строю композиторів.....	158

4.3. Компаративний аналіз творчих портретів в психологічному розрізі.....	172
<b>Висновки.....</b>	<b>182</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>187</b>
<b>Додатки.....</b>	<b>209</b>

## ВСТУП

**Актуальність.** Проблема психологічного портрету композитора є актуальною на різних етапах музично-історичного процесу. Митець формується під впливом складного комплексу явищ: історичної ситуації, рівня розвитку громадської думки, течій, що панують у мистецтві, і далеко не останню роль відіграє психоособистісна структура автора – характер, темперамент, особливості протікання нервово-психічних процесів. Однак в українській музичній науці осягнення феномену композиторської особистості та його впливу на творчість, створення психограми провідних національних композиторів та й інших діячів музичної культури поки залишається на маргінесі. Основна література, присвячена музичній культурі та її видатним представникам, пропонує документальну інформацію, де життя композитора подається в ґрунтовних хронологічних таблицях, проте практично не торкається психологічних аспектів перебігу життєвих подій, особистісного сприйняття та емоційних реакцій митця на оточуючий його соціум. Психологічний компонент життєтворчості, мотивація і поведінка найвидатніших майстрів, що неминуче зумовлює і творчий результат (тематичні, жанрові пріоритети, формування авторського стилю), трактується як несуттєвий, мало пов'язаний із самим творчим процесом, хоча це цілком хибна позиція. У літературі, а надто в дидактичній, постає ціла галерея однакових «портретів-ікон» видатних композиторів – від Березовського і Бортнянського до Лятошинського і Ревуцького (згадати хоча б серію «Портрети українських композиторів»). Але все частіше з'являється альтернативний вислів: «історія у людському вимірі». «Це той суттєвий вимір теоретичних проблем історичних процесів, що дістав назву “історична антропологія”, основним чинником якої називаємо людський фактор. Саме він повинен стати методологічним стрижнем, навколо якого концентруватимуться історико-джерелознавчі дослідження», – зазначає

Маріанна Копиця [125, с. 6]. Власне такий ракурс висвітлення проблеми творця – людини і передбачає згаданий історично-антропологічний вимір.

У контексті нового сучасного бачення ролі видатних митецьких постатей у національній історії видається особливо важливим наголосити на психологічній складовій в осмисленні творчої спадщини композиторів ХХ ст., що жили і творили в тоталітарній державі, і тому всі сфери їхньої діяльності були вкрай заангажовані. В цьому річищі постала проблема вибору найяскравіших прикладів таких творців, які продемонстрували б з усією очевидністю єдність естетичної та етичної позицій. З усієї плеяди вітчизняних композиторів ХХ ст. Борис Лятошинський та Василь Барвінський вирізняються як подвижники національної культури, героїчні особистості, що стали заручниками політичної ситуації, але ніколи не принесли в жертву свої духовні ідеали. Інтерес до феномену їх особистостей природно викликаний харизмою митців, художньою вартістю та оригінальністю їх творів, співмірних з найвищими досягненнями світової музичної культури першої половини ХХ ст. Обоє митців – без перебільшення! – визначали мистецьке обличчя музичних центрів України, – Києва та Львова. Приналежність до однієї вікової генерації, пов'язаної узами спільного часу, спільним комплексом морально-етичних переконань, дає додаткову можливість досягнути «код» психічного життя її представників та уможливорює застосування синхронного (історично-горизонтального) порівняльного методу в аналізі творчих індивідуальностей. А єдиний соціополітичний простір (якщо не брати до уваги поділ України на Західну та Радянську – до 1939 р.) ставить митців у рівні політичні умови (на чому особливо наголосимо, зважаючи на виключний пресинг влади, що його відчували на собі композитори радянської доби) та створює передумови для якомога об'єктивнішого висвітлення екзопсихічної поведінки «героїв» дисертації. З точки зору порівняльно-типологічного аналізу, особистості композиторів привертають увагу суттєвими відмінностями психофізіологічного характеру і, як наслідок, різними креативними

віддзеркаленнями їх психотипів. Відтак актуальність поданого дослідження полягає не лише в реконструкції психологічних портретів обох композиторів, але й у висвітленні впливу їх психограми на творчість і національно-громадянську позицію, які в однаковій мірі вплинули на український культурний процес в один з найбільш складних періодів історії.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана згідно планів науково-дослідницької роботи кафедри історії музики, відповідає темі № 4 «Українська музика в контексті світової музичної культури» перспективного плану наукової дослідницької діяльності ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2007–2012 рр. Тему затверджено Вченою радою ЛНМА ім. М. В. Лисенка (протокол № 4 від 15 грудня 2005 р.).

**Метою** дисертації є обґрунтування концепції психограми митця та її проєкції на конкретні приклади двох провідних українських композиторів ХХ ст. – Василя Барвінського та Бориса Лятошинського.

**Об'єктом** дослідження є психологічний портрет особистості в аспекті композиторської творчості.

**Предмет** дослідження – вплив психологічних характеристик Бориса Лятошинського та Василя Барвінського на їх творчість.

Головними завданнями роботи стали:

– аналіз та систематизація наукових здобутків психології, музичної психології, етнопсихології, музикознавства, спрямованих на вивчення особистості митця;

– обґрунтування критеріїв психологічної типології творчої особистості;

– формування методології комплексного дослідження обраного кола проблем;

– окреслення ендо- та екзопсихічних характеристик Б. Лятошинського та В. Барвінського;

– встановлення типологічної приналежності Б. Лятошинського та В. Барвінського у відповідності до провідних теорій психологічної діагностики;

- екстраполяція запропонованої методологічної моделі на специфіку творчого мислення композиторів;
- порівняльно-типологічний аналіз психограм та їх трансформації у життєтворчості Б. Лятошинського та В. Барвінського;
- вивчення динаміки розвитку творчих здібностей та з'ясування пріоритетних напрямків діяльності із залученням вікової психології;
- аналіз творчого методу: характер протікання творчого процесу;
- окреслення ментального коду кожного із вищезгаданих митців.

**Методологічну основу дослідження** становить комплексний підхід до вивчення психологічного портрету композитора та його творчого психотипу, що передбачає застосування таких методів: *джерелознавчий*, що дозволяє залучити мемуарно-епістолярний матеріал і відтворити портрети композиторів у психологічному ракурсі; *метод психологічного діагностування*, що дає змогу окреслити комплекс особистісних рис митця та простежити їх вікову динаміку; *структурно-типологічний*, завдяки якому систематизуються окреслені характеристики особистості, встановлюється психотип творчості та ментальні риси; *аналітично-герменевтичний*, що дозволяє збагнути специфіку творчого процесу композитора у відповідності до його психосоматичних характеристик; *метод компаративного зіставлення*, що дає змогу здійснити порівняльний аналіз творчості Б. Лятошинського та В. Барвінського в контексті їхніх психограм; *теоретичний*, завдяки якому систематизуються опрацьовані матеріали і вибудовується модель психограми композитора.

**Наукова новизна** дисертації полягає у тому, що:

- застосовано системний інтердисциплінарний підхід до вивчення психоособистісної структури та естетичної свідомості Б. Лятошинського і В. Барвінського;
- в аспекті композиторської творчості інтерпретовані вчення про етнопсихологію та психологічну типологію;

– вибудовано експериментальну модель психограми композитора на основі синтезу психофізіологічних, структурно-типологічних, музикознавчих досліджень;

– апробовано психодіагностичні методи та встановлено певні зв'язки між індивідуально неповторними рисами характеру, темпераменту та авторським стилем кожного з митців;

– здійснено компаративний аналіз творчих портретів Лятошинського і Барвінського в психологічному розрізі.

**Теоретико-методологічну базу** дослідження склали насамперед проаналізовані та систематизовані праці з *психологічної типології* (М. Государев [43], А. Гаррісон, Р. Брамсон [191], І. Кант [71], Е. Кречмер [104], О. Лазурський [109], К. Леонгард [110], О. Лоуен [119], І. Павлов [149], Г. Побережна [151, 152], М. А. Робер, Ф. Тільман [157], Е. Фромм [189, 190], У. Шелдон [204], К. Юнг [207] та ін.); *психології творчості* (Б. Ананьєв [2], Н. Гончаренко [38], О. Катрич [76], Ч. Ломброзо [116] та ін.); *етнопсихології* (О. Губко [51], Ю. Липа [114], А. Львовичкіна [126], Т. Стефаненко [177], В. Янів [211] та ін.); *герменевтики* (В. Дільтей [53], В. Кузнецов [106]); *музикознавчі роботи психофізіологічного спрямування* (М. Блінова [14], А. Ноймайр [143, 144], Дж. Слобода [216]); *мистецтвознавчі праці* (Г. Аберт [1], І. Белза [13, 18, 19], Г. Галь [33], А. Ейнштейн [213], Е. Еріо [214], М. Запорожець [57, 58], Зінків І. [62], О. Зінкевич [59-61], Я. Івашкевич [65], Н. Кашкадамова [77-80], Л. Кияновська [81-88], О. Козаренко [91-94], М. Копиця [96-102], Е. Краузе [103], С. Людкевич [121], Л. Назар [137-140], Р. Роллан [158], С. Павлишин [145-148], Г. Побережна [151, 152], Н. Швець-Савицька [162, 201-203], В. Самохвалов [165-168], О. Таранченко [180, 181], М. Томашевський [217], О. Фрайт [188], І. Царевич [193, 194], М. Черкашина [195], К. Черпухова [196], К. Шамаєва [198, 199], А. Швейцер [200], Я. Якуб'як [208-210], М. Ярмо [212] та ін.).

Використані також *епістолярні джерела*, що дозволяють реконструювати психологічні портрети Б. Лятошинського та В. Барвінського.



Так особистість Б. Лятошинського яскраво постає у листуванні митця з Р. Глієром (до 1200 зразків) [125], М. М'ясковським, А. Дмитрієвим; у листах до В. Шебаліна, Ю. Шапоріна, О. Крейна, І. Савченка, Д. Шостаковича (лише почасти опублікованих в мемуарно-епістолярному збірнику під редакцією Н. Матусевич і Л. Грисенко) [122, 123]; спогадах І. Белзи, Г. Таранова, А. Мухи, В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Губаренко, Л. Дичко, В. Грабовського. Цікаві факти повідомили М. Копиця, В. Годзяцький, Л. Дичко, С. Крутиков під час особистих зустрічей з автором дисертації (інтерв'ю відбулись у квітні 2008 р.). Особистість В. Барвінського увиразнюється в таких мемуарно-епістолярних матеріалах: прязька кореспонденція В. Барвінського (1905-1914 рр.), листи до родини Лисенків (до аналізу взята кореспонденція 1960-1963 рр.), листи до Г. Грабець, О. П'ясецької (написані з Мордовських таборів), останні в житті композитора листи до С. Грици, спогади В. Витвицького, М. Пшенички-Загайкевич, М. Крих, а також М. Друмака, М. Кучера та Г. Грабець (бесіда автора з М. Крих відбулась у жовтні 2010 р.) [22-27]. Додатковим матеріалом слугували також публіцистичні нариси В. Барвінського, зокрема, «Враження з побуту на Україні», його рецензії та критичні статті.

Індивідуальна концепція психологічного портрету пов'язує подану дисертацію з кандидатськими дослідженнями Д. Канєвської «Б. Лятошинський і Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості» [70], М. Новакович «Канон українського музичного модернізму в творчості Б. Лятошинського» [142], Л. Назар «Стильові виміри творчості Василя Барвінського» [139], О. Коменди «Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму» [95]. Аналіз детермінуючого зв'язку між особистістю композитора та його творчим стилем пов'язує виконане дослідження також із докторською дисертацією Г. Побережної «П. І. Чайковський: діалектика особистості і стилю» [151].

**Науково-практичне значення** роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах «Історія української музики»,

«Музична психологія», «Психологія творчої діяльності» для студентів музикознавчого та виконавських факультетів вищих навчальних закладів України (музичних академій, інститутів та університетів мистецтв), музично-педагогічних та психологічних факультетів університетів). Результати дослідження сприятимуть подальшому вивченню творчості українських композиторів у інтердисциплінарному полі.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Висновки і результати дослідження висвітлювались у виступах на наступних конференціях: Наукова конференція «Музикознавчі студії – 2004» (вересень, 2004, Львів); VII Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 130-літтю від дня народження Р. Глієра (березень, 2005, Київ); XVIII Наукова сесія Наукового товариства імені Т. Шевченка (березень, 2008, Львів); Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2011» (грудень, 2011, Львів); VI Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна культура України: реалії та перспективи» (листопад, 2010, Рівне); Всеукраїнська наукова конференція «Василь Барвінський в українській і світовій культурі», присвячена 125-річчю від дня народження (лютий, 2013, Львів).

**Публікації.** Ключові положення дисертації викладено у шести одноосібних статтях, зокрема, п'ять із них у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, та одна стаття у зарубіжному фаховому виданні:

1. Варнава Р. Психологічний портрет Бориса Лятошинського в світлі різноманітних концепцій особистості митця / Руслана Варнава // Молоде музикознавство: Збірка статей. – Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Львів, 2005. – Вип. 10. – С. 23-36.
2. Варнава Р. Епістолярна спадщина В.Барвінського у світлі психолого-вікових аспектів особистості / Руслана Варнава // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Збірник наукових праць. Наукові записки

Рівненського державного гуманітарного університету. – Т. 1. – Рівне, 2010. – Вип. 16. – С. 63-69.

3. Варнава Р. Борис Лятошинський – Василь Барвінський: порівняльно-типологічний аналіз творчості в контексті психологічних характеристик митців / Руслана Варнава // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2012. – №1 – С. 117-122.

4. Варнава Р. Етнопсихологічний вектор особистісних рис Василя Барвінського та Бориса Лятошинського / Руслана Варнава // Музикознавчі студії: Збірник наукових праць. Інститут мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. – Луцьк, 2012. – Вип. 9. – С. 321-331.

5. Варнава Р. Універсалізм творчої діяльності Василя Барвінського як відображення певної риси українського менталітету / Руслана Варнава // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2013. – №2 – С. 101-107.

6. Warnava R. Motywy polskie w twórczości Borysa Latoszyńskiego / Warnawa Ruslana // Muzyka i kultura w perspektywie pedagogicznej Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego UMCS / pod red. Joanny Jemielnik. – Kraków: Aureus, 2016. – S. 165-174.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 217 позицій, і додатків. Обсяг основного тексту 186 с., загальний обсяг 223 с.

## Розділ 1

### Особистість митця у міждисциплінарному дискурсі

#### *1.1. Концепції та типологічні моделі особистості у науково-практичній психології*

Даніель Галеві, розмірковуючи над створенням психологічних життєписів філософів, пише: «Є подвижники думки з урівноваженим епічним складом духу, що створюють наприкінці життя струнку, стійку і логічну архітектуру свого вчення. Це Аристотель, Спіноза, Кант, Гегель, Спенсер... І є філософи пристрасного ліричного складу, що втілюють собою жагучий пошук, вогняну динаміку вічного потоку. Це Платон, Руссо, Фіхте, Ніцше. Розкриття світобачення останніх неможливе тепер без послідовних психологічних життєписів» [32, с. 7]. Складно однозначно вписати постаті Лятошинського та Барвінського у ту чи іншу категорію, окреслену Галеві. Швидше вони знаходяться на їх перетині, та все ж ближче до мислителів «пристрасного ліричного складу». У виконуваному дослідженні неминує постає проблема контексту діяльності композитора, впливів на творчий процес і художній світогляд середовища, в якому він зростав, навчався, працював, формувався як особистість. Воно вимагає зовсім іншого підходу до *авторської творчості*, ніж це здебільшого прийнято в поважних музикознавчих, мистецтвознавчих чи літературознавчих дослідженнях: розважання над *особистістю* автора іноді навіть повинно переважати над аналізом *тексту* його творів. Але як, в якій мірі, в якому ракурсі слід висвітлювати це середовище? Відповідь на це питання зовсім не така проста і однозначна, як може видатись на перший погляд. Юрій Лотман в есе «Біографія – живе обличчя», розмірковуючи про різні підходи у написанні біографій видатних постатей, пише: «Найчастіше одне і те ж фізичне життя включає в себе дві, три, кілька біографій різної цінності і творчої одухотвореності. ... Секрет психологічної правдоподібності у тому, щоб розкрити взаємну необхідність різних життів. Знайти психологічну структуру

особистості. Одне просвічує крізь інше, натхнення – крізь масив життєвих обставин, світло – крізь дим. Портрет в манері сфумато...» [117, с. 236]<sup>1</sup>.

Перед автором психологічного життєпису геніальної особистості виникає ще одна складність, якої не уникнув ніхто з дослідників: це проблема *об'єктивності і безсторонності* опису найважливіших подій, особистостей, з якими довелось спілкуватись головному герою, їх відносин, а що найголовніше, – його самого і як людини, і як творця. Тим більше це стосується біографічних описів, зроблених не з перспективи декількох століть, а «зблизька». Такий підхід вимагає особливого інтердисциплінарного вирішення, адже саме на перехресті психологічних, соціологічних, геронтологічних, герменевтичних та мистецтвознавчих розвідок можлива якнайточніша реконструкція особистості композитора.

З усіх вищеперерахованих гілок науки значний вклад у розробку концепції особистості митця зробила психологія, поставивши акцент на конкретному вивченні внутрішнього світу людини. З усього масиву психологічних досліджень спробуємо виокремити та проаналізувати кілька напрямків, що так чи інакше залучають психологічний аспект у підході до індивідуального мистецького «я» (специфіка цих робіт буде врахована при створенні психологічного портрету Б. Лятошинського та В. Барвінського, оскільки стане методологічною базою наступних розділів дисертації):

- 1) праці з науково-практичної психології (психологічної діагностики), що торкаються проблеми структурної типології;
- 2) література, в якій подається аналіз творчого процесу, у тому числі на фізіологічному рівні;
- 3) музикознавчі роботи, що мають певний психологічний ухил.

Однією з найважливіших методологічних основ загальної психології є структурна типологія, що розробляє проблеми особистості людини, її

---

<sup>1</sup> Вчений аналізує книгу Олексія Гастєва «Леонардо да Вінчі» (з серії ЖЗЛ) як одну з найвиразніших популярних книг про геніїв. Лотман відзначає, що ґрунтуючись на художній теорії Леонардо, у якій «сфумато» - непомітне взаємопроникнення світла і тіні, цьому суто зоровому образу Гастєв надає ширшого значення, сфумато – «наповнена глибоким сенсом метафора», «емблема усіх пошуків Леонардо» [117].

«первинних», вроджених властивостей (інтелект, пам'ять, увага, уява, почуття, відчуття, воля та ін.) та «вторинних», або соціально-психологічних (комунікабельність, довіра, здатність до лідерства та ін.). З найвідоміших структурних типологій, що займаються розробкою даного напрямку, слід назвати вчення В. Бехтерова, О. Лазурського, Е. Кречмера, К. Хейманса, У. Шелдона, К. Юнга та ін. Однак у таких дослідженнях характеру нормальної, зрілої, здорової особистості було приділено дуже мало уваги. Еріх Фромм констатує: «Сучасна психологія, і особливо психоаналіз, в цьому сенсі не є виключенням. Фрейд та його послідовники здійснили блискучий аналіз невротичного (прегенітального) характеру. ... Але характер здорової особистості, названий Фрейдом генітальним, залишився доволі невиразним і абстрактним поняттям» [189, с. 287-288]. Перед нами постає специфічне завдання: виділити науково-психологічні вчення, що торкаються побіжно клінічних випадків та аналізу «акцентуєваних» рис характеру (ті, що мають схильність перейти в патологію), однак все ж спрямовані на розкриття «плідної орієнтації» особистості (Е. Фромм). Аналіз найважливіших теорій психологічної типологізації передбачає застосування їхніх принципів у реконструкції психологічних портретів Б. Лятошинського та В. Барвінського.

Зупинимося на тих класифікаціях індивіда, що ґрунтуються на зв'язках фізіологічної, біологічної природи та її психічного вираження. *Ернст Кречмер*<sup>2</sup> на основі опису конституції людини (астенічна, атлетична і пікнічна будова тіла) визначає риси її характеру і поведінки (циклотимічний та шизотимічний типи). Встановлення таких зв'язків вчений називає «кореляцією», що в контексті поданого дослідження дозволяє окреслити психологічні портрети композиторів з точки зору психосоматичних характеристик. Кречмер, однак, зауважує: «Геніальні люди внаслідок своєї нечисленності малопридатні для статистичних досліджень, але, натомість, вони є різко вираженими типовими особистостями» [104, с. 155]<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Ернст Кречмер (1888-1964) – німецький психолог і психіатр.

<sup>3</sup> Подану гіпотезу вчений підтвердив практично, результатом чого стали здійснені психограми відомих історичних постатей.

Дослідник визначає ключові риси *циклотимічного* темпераменту: душевність, м'якість, доброзичливість, емпатія, радість від роботи та практичної енергії (однак відсутність твердої рішучої енергії шизотиміків), старанність, ощадливість, відсутність різких протиріч із зовнішнім світом та бажання його суттєво корегувати, відношення до життя «з вдячністю і любов'ю», лише в рідкісних випадках марнославство. Якщо циклоїдні люди – прямі нескладні натури, їхні почуття на поверхні і, загалом, кожному зрозумілі, то в *шизотиміків* є поверхня і глибина, «ми не можемо по фасаду гадати, що ховається за ним. ... Квіти шизофренічного внутрішнього життя не можливо вивчати на селянах, тут потрібні королі і поети», – пише Кречмер [104, с. 141]. Це – люди постійного душевного конфлікту, життя яких є ланцюгом трагедій і проходить лише тернистим шляхом, вони володіють талантом трагічного. Психолог, ніби застерігаючи, стверджує: «лише той володіє ключем до розуміння шизоїдних темпераментів, хто знає, що більшість шизоїдів відзначаються не лише надмірною чутливістю або холодом, але й володіють і тим і іншим одночасно, і при цьому в цілковито різноманітних комбінаціях» [104, с. 143]. Головна соціальна установка характеризується дослідником як аутизм<sup>4</sup>, прагнення до замкнутого кола друзів, всередині якого – екстатичний культ особистості, поза ним – усе різко відкидається і зневажається, аристократизм у бажанні бути іншим і кращим, аніж оточуючі, альтруїстична самопожертва високого стилю, особливо на користь спільних ідеалів. «Шизоїдна добродушність може мати риси справжньої доброти і ніжності, але завжди з елегійною рисою хворобливої відчуженості та ранимості» [104, с. 146]. Результати кореляції за Кречмером такі: пікнічна будова тіла переважно відповідає циклотимічному темпераменту, астенична та атлетична конституція – шизотимічному.

---

<sup>4</sup> не в сучасному сенсі цього терміну, а, переважно, як симптом підвищеної чутливості у людей психічно здорових.

Вчення У. Г. Шелдона<sup>5</sup> зосереджене на дефініції основних типів темпераментів особистості на основі соматичних ознак і належить до галузі соціобіології. Усі клітини людського організму автор ділить на три види: ендодерма, мезодерма, ектодерма. У зв'язку з переважанням одного з них, дослідник визначає не лише зовнішній вигляд людини, а й її вдачу. За Шелдоном певні психологічні риси відповідають «первинним компонентам темпераменту», що їм вчений дає такі найменування: вісцеротонія – функціональна перевага органів травлення; соматотонія – функційна та анатомічна перевага рухового апарату; церебротонія – домінування діяльності вищих нервових центрів [204]. Наведемо приклади характеристик, які Шелдон визначає відповідно до трьох перерахованих категорій.

*Вісцеротонія:* розслабленість у статурі і рухах, заповільнені реакції, любов до комфорту, їжі, соціалізація харчових потреб, глибокий сон; соціофілія, орієнтація на інших людей, безхарактерність, безтурботність, орієнтація на дитинство та сімейні стосунки.

*Соматотонія:* впевненість у статурі та рухах, задоволення від власного вигляду, енергійність, любов до фізичних навантажень та пригод, рішучі манери, хоробрість, агресивність у змаганні, схильність до ризику, відсутність співчуття і такту, гучний голос, зовні людина видається старшою, аніж є насправді, екстраверсія у вчинках, але потайливість у почуттях та емоціях («соматотонічна екстраверсія»), орієнтація на юнацькі цілі та заняття.

*Церебротонія:* стриманість манер і рухів, надмірна фізіологічна реактивність, недостатній сон, хронічна втома, але при цьому – юнацька жвавість манер і зовнішнього вигляду, підвищена швидкість реакцій, підвищений рівень уваги, надмірна розумова напруга. Церебротонія проявляється також через так звану «церебротонічну інтроверсію», що характеризується тихим голосом, страхом викликати шум, схильністю до інтимності, потайливістю почуттів, тривожністю, соціофобією, надмірною

---

<sup>5</sup> Уїльям Герберт Шелдон (1898-1977) – американський лікар і психолог, засновник і керівник лабораторії конституційних відмінностей Колумбійського університету.



чутливістю до болю, потягом до самотності і самотності у тяжку хвилину, орієнтацією на пізні періоди життя [204, с. 169-170].

Важливими видаються також вчення О. Лазурського та Е. Фромма, які розглядають поняття характеру в соціологічному контексті. Власне екзопсихічний ракурс дає можливість по-новому поглянути на проблему «митець-середовище», що була особливо гострою і у В. Барвінського, і в Б. Лятошинського. Ці теорії також допоможуть з'ясувати, в який спосіб багате соціокультурне середовище, в якому жили і творили «герої» дисертації, вплинуло на «кореляцію» ендодопсихіки та екзопсихіки композиторів. *Олександр Лазурський*<sup>6</sup> розробив вчення про особистість і типи характеру («характерологію») на основі окреслення двох психічних сфер: вроджених особливостей, до яких він відносив темперамент і характер («ендодопсихіка»), і відносин особистості з оточуючим світом, що формуються впродовж життя («екзопсихіка») [109]. Наукова концепція «трьох психічних рівнів» О. Лазурського оперта на принцип активного пристосування особистості до оточуючого середовища. Дана класифікація ґрунтується на критеріях різноманітності, ступені складності, інтенсивності, координації психічних проявів з одного боку та на співвідношенні ендодопсихіки та екзопсихіки з іншого. На думку вченого «ендодопсихіка» складає ядро особистості, її внутрішній механізм (сукупність основних психічних та психофізіологічних функцій), у той час як «екзопсихіка» визначається відношенням особистості до зовнішніх об'єктів і середовища. За Лазурським найяскравіші «чисті» рівні існують у тих випадках, коли інтереси і професійна діяльність людини реалізуються у напрямку, що диктується вродженими особливостями його нервово-психічної організації. «В той час як бідно обдаровані індивідууми як правило цілковито піддаються впливам середовища, щедро обдаровані натури прагнуть, навпаки, активно впливати на оточуюче життя і по мірі свого духовного зросту перетворюються у творців і реформаторів життя» [109, с. 111]. У таких випадках зростає координація психічних елементів, найбільш

<sup>6</sup> Олександр Лазурський (1874-1917) – український лікар та психолог, співробітник В. Бехтерева, професор Педагогічної академії і Психоневрологічного інституту в Санкт-Петербурзі.

характерні суб'єктивні та об'єктивні риси особистості зливаються в єдиний «психосоціальний комплекс». Вчений стверджує, що на 3-му найвищому психічному рівні ми завжди стикаємося з більш чи менш вираженим процесом творчості, у якій би сфері вона не проявлялась – в духовній чи матеріальній, в царині науки, мистецтва чи практичного життя [109, с. 110].

Один з основоположників неофрейдизму німецький психоаналітик *Еріх Фромм* (1900-1980), погоджуючись з головними положеннями теорії Фрейда про підсвідомість, розробляє власне вчення про характер, в якому зміщує акценти в сферу етики та соціології. Вчений вважає неприпустимим змішування понять темпераменту та характеру, що призводить іноді до викривленого сприйняття особистості (Додаток А, 1). Автор констатує, що звичайно наводяться негативні сторони темпераментів: холеричний як той, що легко гнівається, меланхолічний – пригнічений, сангвінічний – надоптимістичний, флегматичний – надто повільний<sup>7</sup>. Вчений стверджує, що відмінності в темпераменті не мають етичного значення, відмінності в характері, натомість, створюють реальну проблему етики, вони свідчать про рівень, що його досяг індивід в «мистецтві жити» [189, с. 257]. Розглядаючи поняття характеру в соціологічному контексті, Фромм визначає його як відносно перманентну форму, що слугує провідником людської енергії в процесі асиміляції і соціалізації, і вводить термін «орієнтація» (моделі відносин із світом, що і окреслюють сутність характеру). «Неплідна орієнтація», за Фроммом, представлена такими підтипами: рецептивна (та, що бере), експлуаторська (та, що панує), користолюбна (та, що зберігає) та ринкова (та, що здійснює обмін). На противагу неплідній, «плідна» орієнтація визначена як така, що є діяльною, люблячою та розумною. Хоч в дидактичних цілях ці категорії розглядаються окремо, однак, як стверджує вчений, характер кожної особистості є поєднанням усіх або декількох із цих орієнтацій. Та все ж одна з них домінує [189, с. 267].

---

<sup>7</sup> Дослідник дотепно зауважує: «той, хто більш прихильний до екстравертів, прагне зобразити інтровертів як замкнених невротиків; той, хто симпатизує інтровертам, зображає екстравертів поверхневими і позбавленими серйозності та глибини» [189, с. 259]

Зупинимося на одній із найбільш уживаних психологічних характерологій бельгійського фізіолога *Корнея Жана Франсуа Хейманса* (1892-1968), що була розвинута і завершена французьким філософом *Рене Ле Сенном* (1882-1954). В основі моделі Хейманса – Ле Сенни<sup>8</sup> – сутність людського характеру в різних сполученнях його трьох основних елементів: емоційності (E+ або E-), активності (A+ або A-), первинності або вторинності (П і В), що формують засади для даної типології (Додаток А, 2). На основі різних комбінацій цих елементів психологи виводять 8 типів характеру (нервовий, сентиментальний, дуже діяльний (бурхливий), пристрасний, сангвінік, флегматик, аморфний, апатичний). Розглянемо детальніше два типи з перерахованих вище, оскільки саме вони нас найбільше цікавитимуть в подальшому. Людина *Сентиментального характеру* (E+, A-, В) дуже чутлива, довго пам'ятає і часто повертається до пережитих вражень. Глибока, мрійлива і постійна натура, любить самотність, має одного – двох товаришів, віддана своїм звичкам, не любить змін. Грубе поводження – найкращий спосіб змусити її замкнутись у собі ще більше. Вимагає до себе доброзичливого і тактовного відношення. *Пристрасний характер* (E+, A+, В) – це люди однієї ідеї, віддаються роботі максимально, люблять порядок. Їхні реакції рішучі, але не вибухові. Не люблять змінювати своїх переконань. Свої успіхи переживають тихо і скромно [157, с. 227-229]. Щодо проявів емоційності Хейманс та Ле Сенн стверджують: «Не варто плутати людей беземоційних з тими, чия емоційність має внутрішній характер. Власне тим вона й важливіша, що не виражається назовні. Спостережлива людина, однак, може часто помічати її за деякими ознаками (рум'янець на обличчі, блідість, мовчання, тремтіння тощо)» [157, с. 224].

Можна навести й інші класифікації особистісних реакцій, мислення та поведінки. Сучасні американські вчені *Аллен Ф. Гаррісон* та *Роберт М. Брамсон* здійснили типологізацію за стилем мислення. Провівши дослідження, психологи з'ясували, що більшість людей мають один або два

<sup>8</sup> Аналіз типологічної моделі Хейманса – Ле Сенни здійснили М. А. Робер та Ф. Тільман [157].

способи мислення в арсеналі. Однак у західному світі, як стверджують Гаррісон та Брамсон, існує п'ять окремих типів пізнавальних стратегій, що їх освоюють люди в міру свого росту, причому в кожного є і слабкі, й сильні сторони. *Синтезатор* – найрідкісніший стиль. Завжди шукає конфлікт, суперечності, зміни, новизну, перспективу. Сильний Синтезатор розцвітає від конфлікту, і не обов'язково гострого та відкритого, цей конфлікт може бути дуже навіть витонченим. Має звичку піддавати сумнівам найбільш фундаментальні положення, тому діалектика – його видатна стратегія. Синтезатору подобається робити об'ємні речі, або не робити нічого. Пишається своєю «творчістю», різкістю і – часто потайки – своєю тямущістю [191, с. 496-497]. *Ідеаліст*, вслід за Синтезатором, концентрується швидше на цінностях, аніж на фактах, і, в першу чергу, соціально-етичних. Йому подобається, коли оточуючі сприймають його як відкрити, надійну людину, що заслуговує на повагу. Шукає високих стандартів в роботі і в соціальній сфері, для нього важливі добробут окремих людей і суспільства в цілому. Однак саме через ці високі стандарти часто розчаровується в людях. Конфлікт ідеалісту видається непродуктивним і непотрібним. Він вітає розмаїття думок, при необхідності вирішення проблеми схильний широко дивитись на ситуацію, бачити чимало альтернатив, можливість ці розходження асимілювати та привести до гармонії. Якщо Ідеаліст займає керівну посаду, його природні схильності прекрасно йому служать. Ідеалісти – дуже цілісні натури [191, с. 497-499]. Пізнавальні стратегії представлені в термії Гаррісона – Брамсона також типами *Прагматика*, *Аналітика* та *Реаліста* [191, с. 500-503].

Найперспективнішою, в тому числі й з точки зору поданого дослідження, вважаємо теорію швейцарського психіатра і філософа культури, учня З. Фрейда, *Карла Густава Юнга* (1875-1961) (Додаток А, 3). Розробляючи психоаналітичні методи аналізу, вчений вивів два протилежні типи психологічної характеристики особистостей – екстравертів та інтровертів, визнаючи, що «підгледів» їх в природі. В цьому він продовжує

традиційну європейську лінію дослідження рис особистості, що веде свій початок ще від Гіпократів, який визначив чотири темпераменти як символи природних стихій: холеричний – вогонь, сангвінічний – повітря, флегматичний – вода, меланхолічний – земля [207, с. 258]. Юнг теж виходить у формулюванні сутнісних рис людської особистості з її нерозривної єдності з природою. «Природа знає два різних шляхи пристосування і можливості існування живого організму. Один шлях – це підвищена плодовитість при порівняно меншій силі захисту і тривалості життя, другий шлях – це наділення індивідууму різноманітними засобами самозбереження при відносно меншій плодовитості. Ця біологічна протилежність, як мені видається, є не лише аналогією, але й засадничою базою обох наших психологічних модусів пристосування», – констатує Юнг [207, с. 234]. Перший тип *екстравертів* (від лат. extra – поза, ззовні) характеризується спрямованістю особистості на оточуючий світ, у якому вона постійно «себе розтрачує». У цьому Юнг бачить її слабкий пункт, адже в крайніх випадках особистість втягується в об'єкти і сама в них цілковито губиться. Звідси можливі нервові або тілесні розлади, що набувають компенсаторного значення, оскільки в такий спосіб схиляють суб'єкт до вимушеного самообмеження. Екстравертам притаманна імпульсивність, ініціативність, гнучкість реакцій і поведінки, товариськість, соціальна адаптованість. *Інтровертний* тип (від лат. intro – усередину) зосереджений на розкритті суб'єктивного, внутрішнього світу. Головна тенденція – захист від зовнішніх впливів, по можливості, утримання від усяких затрат енергії, спрямованої безпосередньо на об'єкт, задля створення більш забезпеченої та сильної власної позиції. Інтровертам властиві відлюдькуватість, самозаглиблений аналіз, слабка здатність пристосовуватись до явищ оточуючої дійсності [207, с. 236-256].

Виходячи з ідей фрейдизму, Юнг розглядає психологічні типи як діалектику двох установок, свідомого та несвідомого, де відношення свідомого до несвідомого є компенсаторним. Наприклад, шкідливе

придушення суб'єктивного фактору в екстраверта викличе сильну егоцентричну тенденцію у несвідомому (в інфантильних та архаїчних бажаннях). Оскільки несвідоме постійно вливається у свідомі психологічні процеси, важко розмежувати властивості характеру відповідно до цих двох категорій: що є повністю мотивованим і контрольованим свідомістю, а які функції мають випадковий та спонтанний характер. Особливо, як вважає психолог, ця проблема торкається людей, котрі багатше проявляються, ніж інші (дозволимо припустити, що митців це твердження стосується прямим чином).

Конкретизуючись в різних сферах людської діяльності, типологія К. Юнга використовується також і в мистецтвознавстві для характеристики різних типів творчих індивідуальностей. Так, наприклад, В. Гливинський відносить до екстравертивного типу таких композиторів, як О. Лассо, Г. Гендель, І. Стравінський, відзначаючи серед характерних якостей схильність до зміни місця проживання, до мандрів, входження до багатьох музичних культур. Навпаки, Й. С. Бах, Дж. П. Палестрина, А. Веберн уособлюють в його концепції інтровертний творчий тип, що обмежує себе перебуванням на власній батьківщині, менш схильний до зміни місць, який віддає перевагу спілкуванню в досить вузькому колі однодумців. Серед українських вчених, що досліджують проблему диференціації психотипів, варто згадати музикознавця, музикотерапевта та астропсихолога *Галину Побережну*. Авторка серії психологічних нарисів про видатних митців Г. Побережна, базуючись на вченнях К. Юнга, У. Шелдона та ін., пропонує класифікацію психотипів, що виходить з універсальних онтологічних основ і показує можливість сканування психічних характеристик окремого індивідууму у всій його унікальності [152] (Додаток А, 4). У річищі поданого дослідження теорія Юнга дозволяє здійснити компаративний аналіз творчих особистостей Лятошинського та Барвінського як представників інтровертивного та екстравертивного типів відповідно.

Окремої уваги заслуговують також вчення З. Фрейда та М. Государєва, які акцентують увагу на психологічних механізмах творчої свідомості митців. Результати досліджень психологів здатні істотно доповнити мотивацію характеру творчої діяльності Лятошинського та Барвінського, співвіднести жанрово-концептуальну царину творчості з особливостями психотипу композиторів. Сучасний російський вчений *Микола Государєв*, базуючись на працях німецького дослідника Вільгельма Вундта, основоположника експериментальної психології, виділяє три головні психо-категорії: Людина Потребуюча («Человек Потребностный»), Людина Мотиваційна та Людина Цільова [43]. Розглядаючи в контексті своєї теорії аспект художньої творчості, автор так порівнює ці три типи: «Завдяки обдарованості *Людина Потребуюча* творить природно, як дихає. Вона швидше за все не пам'ятає в подробицях своїх творів, тим паче, напам'ять. Вони як усипальниці, в котрих спочиває давно залишене в минулому швидкоплинне я-буття. Творчість *Людини Мотиваційної* – спроба намалювати портрет ідеалу чи антиідеалу, від якого автору важко відірвати загіпнотизований погляд. Коли творить *Людина Цільова*, вона будує міцний дім. На віки. Щоб жити в ньому з усіма зручностями. ... Людина Цільова у творчості, по суті, – бізнесмен» [43, с. 406]. Зупинимось детальніше на характеристиках, котрі дає Государєв особистостям другого типу у даній класифікації (власне тип *Людини Мотиваційної* нас найбільше цікавить, оскільки наближений до постатей Лятошинського та, меншою мірою, Барвінського). Неспокійний стан душі – роздвоєння на полюси «антиідеал в сьогоденні – ідеал в майбутньому» або «антиідеал навколо мене – ідеал далеко від мене». Смыслоутворюючий мотив життя – ідея. «Особистість, одержима ідеєю, не роздумує про ризик, не прораховує відсоток ймовірності успіху, вона чинить так тому, що інакше не може, її душу поїдає вогонь пристрастей» [43, с. 368]. Життя в режимі наднапруги принципово відрізняє цю модель розвитку від моделі полегшеної діяльності *Людини Потребуючої*, що накладає відбиток на всі процеси, у тому числі фізіологічні. З настанням

періоду переживань, що можуть супроводжуватись стресом, кризою, фрустрацією, людина інтровертується, «занурюється в безодню чорних думок». «Але, як Фенікс, що спопелився пристрастями, ... вона постає з попелу ще більш вольовою, безкомпромісною, пристрастно віруючою» [43, с. 369]. Прикметно, що, говорячи про типові художні стилі, в яких переважає стимул мотиваційної творчості, Государєв називає в першу чергу Романтизм.

Потужний стимул для розробки проблеми творчої особистості дав австрійський психолог *Зигмунд Фрейд* (1856-1939) та його послідовники. Фрейд уважав, що мистецтво, фантазія, інтелектуальна діяльність виступають опосередкованим способом виходу з екстремальних життєвих ситуацій. У моменти гострих душевних криз та психологічних конфліктів саме сублімація дає можливість їхнього розв'язання, навіть страх сметрі перетворюється у могутню креативну силу. Фрейдисти намагались пояснити геніальність науково, вказуючи на сублімацію нездійснених бажань, «комплекс Едіпа» і т.д. (Додаток А, 5). Психопаналітики австрійської постфрейдистської школи *Альфреда Адлера* (1870-1937) вважали великі досягнення результатом дії механізму компенсації за справжні або уявні недоліки. Так, на їхню думку, Демосфен став оратором, прагнучи компенсувати недоліки своєї мови. Взагалі фізичний дефект або хвороба, за переконанням деяких психологів, часто можуть бути джерелом геніальності. Комбінація відмінного здоров'я з вищою геніальністю, про що писав Ніцше, неможлива.

Американський психолог *Джон Рескін* у пошуках найімовірнішого стимулу до проявів геніальної обдарованості в мистецтві намагається знайти зв'язки між обдарованістю і нарцисизмом. «Захоплення собою, багате внутрішнє життя, імпульсивність, незалежність, самоствердження, потреба в пануванні й домінуванні, готовність використовувати інших людей, відсутність емпатії, наполегливість і агресивність, потреба у визнанні – риси, властиві як творчій особистості, так і особистості з рисами нарцисизму» [38, с. 354].



Тема особистості митця розглядається також у специфічному психіатричному ракурсі тотожності божевілля та геніальності. Праці такого керунку часто овіяні ореолом сенсаційності, хоч ця думка насправді є дуже старою<sup>9</sup>. Австрійський психоаналітик *Отто Ранк* (1884-1939), ототожнюючи митців з невротиками, і в тих, і в інших констатував високу дратівливість, раптові зміни настрою, незнання міри в коханні й ненависті, нездатність до постійного досягнення практичних цілей [156]. Як послідовник Фрейда, вчений пояснював таку поведінку митців постійним бунтом примітивних душевних сил, що викликає глибоке почуття провини. Це в свою чергу перетворюється в моральну надчутливість, або ж іноді знову в зухвалий вихід за всі етичні рамки. «Взагалі психічні крайнощі в свідомості переносяться митцем краще, ніж звичайною людиною, що пояснюється асиміляцією з несвідомим душевним життям, в якому протилежності легко уживаються один з одним», – стверджує О. Ранк [156, с. 20].

Однак більше за всіх доклав зусиль для доказу тези «геніальність – це дегенеративний психоз» італійський невропатолог *Чезаре Ломброзо* (1835-1909), автор книги «Геній та божевілля», що спровокувала чергову хвилю дискусій на цю тему<sup>10</sup>. Основні положення теорії Ломброзо природно резонують з романтичною епохою (життя вченого фактично співпало з добою Романтизму) та її художнім світоглядом, суттєвою складовою якої був, зокрема, невротизм. Ломброзо зібрав масу фактів про дивні риси характеру, відхилення в поведінці, фізіологічні аномалії у видатних митців, вчених, політиків. Головне ж узагальнення Ломброзо звучить так: «немає ніяких сумнівів у тому, що між божевільним під час приступу та генієм, який обмірковує і творить, існує цілковита схожість» [116, с. 347] (Додаток А, 6).

<sup>9</sup> Так ще Платон уважав творчість «маренням, подарованим нам богами». А. Луначарський зазначав, що «у давні часи художник або поет був неодмінно патологічним типом». На думку Ф. Гальтона, геніальність – це відхилення від норми, як безумство, але в інший бік.

<sup>10</sup> Піддаючи сумніву патологічну теорію Ломброзо, сучасний російський психолог Н. Гончаренко полемізує з подібним підходом до феномену геніальності, риторично назвавши свою працю «Безумство чи надрозум, божевілля чи одержимість» [38].

Натомість категорія «*нормальних геніїв*»<sup>11</sup>, за Ч. Ломброзо, представлена особистостями, які відзначались сильним, але гармонічним розвитком черепа, що доводить силу їхніх розумових здібностей. Любов до істини і краси в жодному з них не пригнічувала любові до сім'ї і батьківщини. Вони ніколи не зраджували своїх переконань і не ставали ренегатами, не ухилялися від мети, не кидали початої справи. Їм притаманна поміркованість і цілісність характеру [116, с. 348].

Вищеокреслені теорії Д. Рескіна, О. Ранка, Ч. Ломброзо є безпосередньо дотичними до проблематики дисертації, щоправда набувають радше полемічного сенсу, зважаючи на відсутність психічних крайнощів чи будь-яких інших невротичних проявів у поведінці Барвінського та Лятошинського. Натомість, щодо вказаних мистецьких персоналій варто застосувати термін «акцентуйовані особистості», що його запропонував німецький психіатр *Карл Леонгард* (1903-1988). Як автор однієї з перших типологій психології індивіда, вчений стверджував, що у кожної людини є ананкастичні, істеричні або параноїдальні риси. Виражені незначною мірою, ці риси залишаються непомітними для оточуючих; коли досягають певної сили, то накладають суттєвий відбиток на особистість (це і є «акцентуйовані» риси). Виражені ж найвищою мірою вони відображаються вже як перешкода на усьому складі особистості. Представники другої з перерахованих категорій «якраз є тими людьми, котрих можна вважати особистостями у повному значенні цього слова, оскільки вони мають на собі відбиток своєрідності» [110, с. 320]. Згідно здійснених обстежень, К. Леонгард припускає, що німецьке населення приблизно наполовину складається з акцентуйованих особистостей, однак зазначає, що в інших країнах це співвідношення може виглядати зовсім по-іншому.

Інтерес до вивчення особистості композитора виник також з активізацією розвитку герменевтики та її музичного сегменту – науки, що

---

<sup>11</sup> До їх числа італійський психіатр відносить Б. Спінозу, Ф. Бекона, Г. Галілея, Данте Аліг'єрі, Ф. М. Вольтера, Х. Колумба, Н. Макіавеллі, Мікеланджело Буонаротті.

містить певні передумови застосування характеристик індивідуального психологічного портрету композитора. Один із найгрунтовніших дослідників цієї галузі психології, пов'язуючись головно з літературознавством, німецький дослідник *Вільгельм Дільтей* (1833-1911) розділяє весь комплекс наук на дві частини: одна позначається назвою наук про природу; «для другої, дивним чином, загальноприйнятого позначення не існує. Я приєднуюсь до інтерпретації цього слова тими мислителями, які цю другу півкулю інтелектуального глобусу іменують науками про дух» [53, с. 114]. Ще на початку своєї наукової діяльності Дільтей робить спробу підвести під ці так звані науки про дух психологічний фундамент. Розділяючи психологію на «описову» і «пояснювальну», предмети дослідження яких є принципово різними, дослідник акцентує увагу на методах *описової психології*, що намагається описувати душевні стани, які переживає людина, і не ставить своєю метою давати причинні пояснення психічних явищ. Дільтей вводить поняття *«проявів життя»* (виявів особистісного ставлення до життєвого оточення). Подаючи їх класифікацію, вчений фокусує увагу на художньому виразі переживань, адже власне на ньому ґрунтується мистецтво (Додаток А, 7). На думку Дільтея, судження, яке описує вираз переживань, не може бути істинним або брехливим. По відношенню до цієї галузі необхідні особливі види розуміння. За переконаннями філософа, тільки воно є достовірним, істинним, але інтуїтивним, і тому ірраціональним. Дільтей виділяє елементарні й вищі форми розуміння<sup>12</sup>, а логічною формою їх вираження вважає індуктивний перехід від окремих проявів життя до зв'язності життя як цілого. Оскільки, множинність проявів життя не може з принципових міркувань представити всю повноту цілого, то цей перехід, на думку вченого, завжди буде мати ймовірнісний характер [53, с. 123]. Формула «зрозуміти автора краще, аніж він сам розуміє себе» містить у собі раціональне зерно. Валерій Кузнєцов пише: «Мистецтво інтерпретації полягає у вмінні бачити невидиме, непомітне на поверхні, ментальне, а саме побачити те, як певні

<sup>12</sup> До елементарних форм Дільтей відносить «тлумачення одного окремого прояву життя», до вищих форм - розуміння «цілісної зв'язності життя» і «внутрішнього світу людей» [116].

риси індивідуальності автора тексту, що “нав’язані” йому в процесі виховання або протягом його життя зовнішніми обставинами, зовнішніми умовами його існування, а також внутрішні риси особистості автора тексту, такі як здоров’я, характер, темперамент, сила волі, талант, світогляд, політичні погляди та інше, впливають на характер твору» [106, с. 63]. Таким чином, концепція теорії Дільтея, що ґрунтується передовсім на дослідженнях «проявів життя», інтегруючись з вищеокресленими вченнями про психологічну типологію, в контексті дисертації може бути інтерпретована як складова психограми митця та суттєва методологічна передумова для подальших розділів роботи.

### ***1.2. Психофізіологічні та інтелектуальні передумови перебігу композиторського процесу***

Паралельно з герменевтичною «психологічною гілкою музикознавства» виникає так звана фізіологічна, що представлена, зокрема, роботою учениці Івана Павлова *Марії Блінової* «Музична творчість і закономірності вищої нервової діяльності» [15] та циклом досліджень австрійського доктора медицини *Антон Ноймайра* «Музиканти у дзеркалі медицини» [143], [144]. Останній можна віднести до *патографії*, науки, що вивчає історії захворювань, їхній вплив на характер та світогляд творчих особистостей з позицій медицини, психології і фізіології (Додаток А, 8). Включення фізіологічного та патографічного аспекту вважаємо також необхідним у виконуваному дослідженні (деякі відомості про стан здоров’я, самопочуття Лятошинського та Барвінського знаходимо в епістолярії митців, а також у спогадах їх учнів).

Незамінним джерелом для з’ясування психосоматичних характеристик композиторів є розвідки Ноймайра, в яких вчений віртуозно поєднує життєписи видатних митців зі строгим науковим аналізом їхніх хвороб. Автор слушно зауважує, що чимало значних монографій про діячів

мистецтва написано лікарями<sup>13</sup>. Натомість навіть сучасні праці серйозних вчених-музикантів, що переважно не є медиками, подекуди «грішать» некомпетентними висловлюваннями, безглуздими гіпотезами щодо хвороб і, особливо, причин смерті композиторів. Серед найвідоміших фальсифікацій – легенди про отруєння Моцарта, історія хвороби Бетховена, причини смерті Шуберта, що «повністю спотворені і не відповідають реальним фактам» [143, с. 4]. Як лікар-терапевт, Ноймайр залучає усі доступні джерела інформації, медико-історичні аспекти та новітні методи діагностування і нарешті розставляє усі «крапки над “і”»: Моцарт не міг померти внаслідок отруєння ртуттю, від уремії (хронічна хвороба нирок), базедової хвороби, про що пишуть деякі автори. Ноймайр, вслід за Карлом Бером<sup>14</sup>, встановлює причину смерті композитора, що «може претендувати на найвищий рівень ймовірності: гостра ревматична лихоманка» [143, с. 140]. Констатуючи особливий інтерес науковців та громадськості до хвороб Бетховена, Ноймайр зауважує, що історія глухоти композитора, його «незбагненна здатність внутрішньо чути звуки й усією душею переживати те, чого він вже не міг більше сприймати на слух» [143, с. 162], все ж відсуває на задній план інші чисельні захворювання, з якими він повинен був боротися десятиліттями, що приносили йому ще більші фізичні та психічні страждання, аніж глухота, і значно вплинули на творчу діяльність митця.

Але праці Ноймайра – це не лише відстеження внутрішніх хвороб та психічних розладів знаменитих композиторів, опис їх патологічних змін. Це також спроба, де це можливо, «встановити евентуальний зв’язок музичних творів з певним фізичним та, передусім, психічним станом» [144, с. 4]. З усіх життєвих потрясінь, що довелось пережити Моцарту, вчений особливо виділяє смерть матері, зв’язок з якою був особливо сильним, у тому числі, на генетичному рівні (відчай від цієї втрати вибухнув у клавірній Сонаті a-moll (KV 310)). Досліджуючи генетичний чинник формування особистості митця,

<sup>13</sup> У цьому плані варто пригадати книги про Моцарта Алоїза Грейтера або про Й. С. Баха Альберта Швейцера.

<sup>14</sup> Автор монографії про Моцарта, що побачила світ у 1972 р.

Ноймайр наголошує на суттєвішій ролі материнської спадковості, аніж вважалося раніше. «Схильність до музикування й усього театрального, дивовижна фантазія, природний і часто грубий гумор, яскраво виражена іронічність, – усе це характерні риси материнського роду ..., як і душевна відкритість і незламна гордість», – постулює вчений [143, с. 70].

З точки зору поданого дослідження, що значною мірою спирається на листи композиторів, вельми важливим видається аналіз «ексцентричного» епістолярного стилю Моцарта. Ноймайр приходить до висновку, що для композитора мова була нічим іншим, як інструментом, на якому він грав. «Його тішили звучання мови, ритм, формальна багатозначність різноманітних варіацій речень і комбінацій слів, при цьому зміст був для нього мало важливим, подібно як і в музиці часто не можна зрозуміти зв'язку з конкретною метою. ... Епістолярний стиль Моцарта – це продовження безперервної творчої діяльності мозку, на сторінках його листів можна розпізнати ті ж музичні структури, що й в його партитурах» [143, с. 71]. Дослідник акцентує ігровий аспект як засадничий його творчої поведінки (що оригінально втілювався також в листах), оскільки ще в дитинстві юний геній «займався музикою як однією з найулюбленіших “ігор”» [143, с. 80]<sup>15</sup>.

Встановлюючи психологічні якості Бетховена, серед яких – недовіра до оточуючих, хвороблива чутливість, підвищена дратівливість, – Ноймайр бачить причини такої поведінки композитора не лише у хворобах, важкій долі, а, передовсім, у надзвичайно інтенсивному стилі роботи, коли він «зовнішньою концентрацією намагався вгамувати свої ідеї і надзвичайними зусиллями стискав творчі задуми. Такий виснажливий стиль роботи постійно тримав мозок і нервову систему на межі можливого» [143, с. 176]. Характерно, що причини любовних невдач Бетховена дослідник називає «накликаними нещастями», «спровокованою біллю», які також трактує як потужний сублімуючий стимул для стабілізації найвищої творчої форми.

---

<sup>15</sup> Щодо власного епістолярного стилю та його співвіднесення з жанровими уподобаннями у творчості дуже цікаво висловлюється В. Барвінський (див. с. 124).

Авторка ґрунтового дослідження «Музична творчість і закономірності вищої нервової діяльності» М. Блінова стверджує, що досягнути індивідуальність митця допомагає не лише аналіз соціального середовища і обставин особистого життя, але також вивчення роботи мозку, що є предметом фізіології вищої нервової діяльності (Додаток А, 9). Блінова зазначає: «Нейродинамічний аналіз творчості композитора – це надзвичайно складна форма прояву вищої нервової діяльності, її схематичний розгляд не може мати місця. Але на першому етапі дослідження типології митців без такої “навмисної” схематизації обійтись неможливо» [14, с. 18]. Для отримання відносно повної типологічної характеристики митців вчена вводить поняття «загальних», «спеціальних» та «парціальних» типів вищої нервової діяльності, що залежать від якостей нервово-психічних процесів: сили (процес подразнення і гальмування), рухливості (швидкість переходу від подразнення до гальмування і навпаки), врівноваженості (співвідношення між силою і рухливістю нервових процесів).

За Бліновою загальна типологія вищої нервової діяльності існує в чотирьох основних варіантах: два крайні представлені *сильним збудливим* або *нестримним* і *слабким гальмівним*, два середні – *сильним лабільним* і *сильним інертним*. Яскравим представником першого типу із значною перевагою подразнюючого процесу над гальмівним був Л. ван Бетховен. Його власні висловлювання, а також згадки сучасників свідчать про наявність у нього дуже сильного збудження, недостатньо врівноваженого гальмування і про швидкий перехід від одного до другого. Протилежністю Бетховену у відношенні типу вищої нервової діяльності Блінова вважає А. Лядова, натомість, репрезентантом середнього *лабільного* типу вчена бачить М. Римського-Корсакова. Оскільки, інтерпретуючи теорію Блінової, схилиємось до визначення психотипу Барвінського та Лятошинського власне як «сильного лабільного», наведемо ряд його характеристик. Відносна сила збуджувального процесу підтверджена високою працездатністю, цілеспрямованістю, незалежністю поведінки митця. Відносна сила

гальмівного процесу проявляється в принциповості, точності, строгому режимі роботи, помірності життєвих запитів. Про рухливість обох процесів свідчить відносна легкість переходів від одного виду діяльності до іншого. Водночас про урівноваженість процесів можна твердити, виходячи із стриманості композитора у спілкуванні, ввічливості, коректності, іноді певній сухості. У творчості ці особливості проявились у ліричності висловлювань (якій, однак, притаманні стриманість і деяка відстороненість), програмній музиці, ретельній відшліфованості деталей, відсутності конфліктних концепцій [14, с. 101-105]. Таким чином, гармонійний розвиток усіх компонентів вищої нервової діяльності природньо екстраполюється у всі галузі творчої діяльності Римського-Корсакова.

Спеціальна типологія за Бліновою визначається співвідношенням сигнальних систем відображення дійсності (при цьому перевага тієї чи іншої розуміється відносно)<sup>16</sup>. Зупинимось детальніше на характеристиках «середнього» *художньо-мислительного* підтипу, що можуть бути співвіднесені з особливостями творчого мислення Лятошинського та Барвінського. Художньо-мислительний підтип поєднує сильні емоції, яскраве образне мислення з напруженою роботою інтелекту. Серед видатних людей цей тип трапляється вкрай рідко, оскільки одночасної досконалості двох сигнальних систем важко досягнути. До середнього типу І. Павлов відносив Й. В. Гете, Леонардо да Вінчі, О. Бородіна. М. Блінова вважає представником цієї типологічної групи також М. Мусоргського (Додаток А, 11).

Враховуючи багатовекторність творчої діяльності Лятошинського та, особливо, Барвінського видається важливим зупинитись також на парціальному аспекті, що розглядає проблему типологічних суміщень при різних видах мистецької, зокрема, музичної діяльності (Додаток А, 12). Дослідниця виходить з тих міркувань, що властивості нервових процесів, їх сила, рухливість та урівноваженість у різних сферах може проявлятися в різній мірі. Блінова виділяє три основні варіанти парціальних співвідношень,

<sup>16</sup> Спеціальні типи – художній, мислительний, середній – вчена розглядає на прикладі Г. Берліоза, С. Танєєва та М. Мусоргського (відповідно).



що мають такі характеристики: 1) відносна рівновага усіх безумовних центрів, що створює усі нейродинамічні передумови до гармонічного розвитку особистості; 2) різна активність цих центрів, що дає підстави для створення «рефлекторної ієрархії»; 3) гранична гіпертрофія одного з центрів, що подавляє усі інші.

Значення праць М. Блінової важко переоцінити зважаючи на їх унікальність в радянському і пострадянському музикознавстві, оскільки вона належала до кола перших дослідників, які звернули увагу на природу особистості в творчому процесі, і, таким чином, хоч частково подолала стереотип про його виключно «класову» природу. Для нашого дослідження теорія Блінової є однією з найважливіших, оскільки дозволяє окреслити певні характеристики В. Барвінського та Б. Лятошинського у світлі «загальних», «спеціальних» та «парціальних» типів вищої нервової діяльності; суттєвим вважаємо також компаративний метод, яким послуговується авторка, типологізуючи певні мистецькі персоналії, – метод, який буде апробовано в 4-му розділі дисертації.

Серед музикознавчих розвідок, що торкаються таємниць творчого процесу, слід згадати також дослідження *Аркадія Клімовицького* «Про творчий процес Бетховена» [89]. Вивчаючи ряд автографів композитора (його чорнових ескізів), вчений застосовує різноплановий дослідницький підхід, поєднуючи текстологічний ракурс (скрупульозний розгляд деталей автографів) з теоретико-аналітичним, історико-естетичним і, почасти, – теоретико-психологічним ракурсами, спираючись на метод М. Арановського [5]. Останній виділяє дві стадії творчого процесу: 1) утворення евристичної моделі («цілісний симультанний образ майбутнього твору»); 2) її реалізація в конкретному творі [5, с. 588]. В цілому погоджуючись з Арановським, Клімовицький все ж констатує, що поняття «стадій» до певної міри абстрактне, оскільки «усі блоки механізму творчої діяльності працюють одночасно. Думка композитора циркулює між усіма блоками, а чорнові ескізи – це ніби “стоп-кадр”, що фіксує певний етап цієї цілісної операції»

[89, с. 10]. Ось які специфічні риси ескізної роботи Бетховена виділяє дослідник: конспективний запис не одного, а відразу декількох планів твору, не лише фрагментів матеріалу, а й стрижневих ідей його розвитку – тонального, фактурного, композиційного<sup>17</sup>. З'ясовуючи, які ж риси творчої особистості композитора можна прослідкувати в характері його творчого процесу, Клімовицький приходять до висновку: виражаючи свій світ з нечуваною категоричністю, Бетховен і творчий процес побудував на цілковито нових основах, що не мали прототипів в усій попередній історії [89, с. 21]. Безпрецедентною на думку вченого є нечувана в середовищі музикантів добетховенської доби «панорамність» світосприйняття, допитливий, самобутній розум, універсальність мислення Бетховена, що здійснив вражаючий за масштабами і органічністю синтез найважливіших тенденцій і напрямків мистецтва своїх попередників. Вчений приходять до дуже цікавих зіставлень композиторів в контексті специфіки творчого процесу. «Моцарт, наприклад, при всій своїй універсальності, відгукувався лише на ті явища мистецтва, що були близькими його творчій індивідуальності. Звідси – ця виключна легкість, з якою він вбирав у себе щось нове» [89, с. 21-22]. Дослідник цитує влучні спостереження Б. Асаф'єва з цього приводу: «Моцарт міг у такий короткий термін зробити так багато тому, що він ... скорочував творчу роботу, приймаючи багато чого в готовому вигляді і беручи за точку відліку не момент створення, а вторинні моменти інтенсивного відбору» [цит. за: 89, с. 22]. Якщо Моцарт писав «відразу» і «підряд», то Бетховен вважав ґрунтовність і тривалість роботи однією з умов плідності праці. Так, оцінюючи негативно свій Септет ор.71, бачив причину в тому, що написав його за одну ніч. Як стверджує Клімовицький, такий метод був органічно неприйнятним для Бетховена тому, що «тут його підстерігала інерція типових моделей» [89, с. 40]. Якщо Моцарт

<sup>17</sup> Зазначені принципи вказують на «раціонально-поміркоаний» тип творчого процесу (термін Н. Савицької), що співвідноситься з дедуктивним, жорстко дисциплінованим способом мислення. У такому контексті можлива паралель Бетховен – Лятошинський. Щоправда, Лятошинський зазвичай не робив конспективного запису твору, натомість, довго його «виношував» в собі, обмірковуючи всі технічно-композиційні деталі, і лише потім робив ескізний запис (детальніше про творчий процес Лятошинського див. на ст. 88-89 дисертації).

і Гайдн пристосовувались до запитів, то Бетховен усім своїм єством демонстрував виклик традиції, бурхливий протест індивідуальності проти авторитетів.

Подібну спробу подолати роздрібненість наук про людську особистість здійснив також російський психолог *Борис Ананьєв*, що скерував свої інтеграційні ідеї у напрямку психології мистецтв. Б. Ананьєв, поглиблюючи проблематику, бачить її вирішення на рівні інтеграції мистецтв, оскільки «художня обдарованість ... передбачає готовність людини до різних видів мистецької діяльності»; «потрібна психологія мистецтв, а потім психологія мистецтва (конкретного)» [2, с. 452]. Дослідник висловлює певні гіпотези щодо операційного аспекту комплексного вивчення психології художньої творчості. Однією з найважливіших позицій його концепції є вивчення структури інтелекту як цілісного явища і вельми важливого креативного стимулу у будь-якій художній діяльності (Додаток А, 13): «спроба подати мистецтво лише з точки зору емоційної спрямованості неправомірна» [2, с. 462].

### ***1.3. Висвітлення психологічних аспектів життєтворчості в музикознавчих працях***

Індивідуально-психологічний підхід до проблеми внутрішньої організації митця як важливого джерела пізнання його творчих інспірацій, планів і звершень здійснюють також автори відомих зарубіжних монографічних досліджень, присвячених життєтворчості композиторів. Серед них особливо яскраво виділяються дослідження А. Швейцера «Й. С. Бах», Р. Роллана «Гендель», Г. Аберта «В. А. Моцарт», А. Ейнштейна «Моцарт. Особистість. Творчість», Е. Еріо «Життя Бетховена», Г. Галя «Брамс, Вагнер, Верді», Я. Івашкевича «Ф. Шопен», М. Томашевського «Шопен», Е. Краузе «Р. Штраус» та ряд інших. Звісно, існує значно ширший пласт фундаментальних праць, але, на нашу думку, в перелічених роботах психологія особистості композитора аналізується найбільш яскраво і показово. Такі дослідження вимагають неабиякої відповідальності від автора:

проблема часової дистанції, ґрунтовне знання джерел (а особливо епістолярію, щоденників, критичних та теоретичних праць композитора), навик перевтілення, «вростання» у чужу сутність, тонке психологічне чуття, міра чесності, відвертості автора і, водночас, відчуття такту і делікатності. Зупинимося на деяких положеннях згаданих праць, визначаючи специфіку підходу кожного автора до проблеми взаємодії і взаємопроникнення «індивідуально-психологічного базису – творчого процесу – художнього результату», оскільки на їх основі вибудовується і методологічна база поданого дослідження.

Окрема глава «Зовнішність, сутність і характер» роботи *Альберта Швейцера «Й. С. Бах»* присвячена особистості композитора. Автор відзначає такі суто людські його риси як приязність, скромність, гостинність, що органічно поєднуються з неупередженістю, практичністю і серйозним ставленням до грошових справ. Опис портретів Баха та фізіологічних особливостей черепа дає уявлення про його зовнішність, крізь яку зовсім не очевидно і не прямолінійно проглядається внутрішнє єство композитора. Ось як про це говорить автор: «Бах – це загадка, бо зовнішня і внутрішня людина в ньому так роз'єднані і незалежні, що один не має відношення до іншого. У Баха найбільше з усіх геніїв зовнішня сутність була лише оболонкою, призначення якої – приховати художню душу. У Бетховена внутрішня особистість подавляє зовнішню, вириває її з повсякденного життя, “підіймає і запалює”, аж поки цілковито не поглине її. У Баха не так. Він – людина двох світів: його художнє сприйняття і творчість проходять, немов не торкаючись бюргерського життя» [200, с. 119-120].

Гуманіст Альберт Швейцер прагне простежити динаміку і діалектику взаємодії геніального лейпцигського кантора з його середовищем. Він приходить до висновку, що Бах існував в рамках бюргерських канонів з їх ідеалом спокійного благополуччя, але в цьому буденному житті не концентрувався на ідеї визнання свого мистецтва і своїх творів. Це докорінно відрізняє його як людину від Бетховена і Вагнера – взагалі від того, що в

романтичну добу відкрystalізувалось в категорії «митець» – для яких їх приватне життя так само належало до явищ виняткових, як і творчість. Для Баха творчість кардинально вилучалась з щоденної реальності і була дана Богом як особливий дар. Ось чому на його музиці лежить печать піднесеності. Свої партитури композитор підписував літерами S. D. G. – Soli Deo Gloria («Одному Богу слава») – або J. J. – Jesu Juva («Ісус, допоможи»). «Існування, яке зовні здається нам боротьбою, ворожнечею, засмученням, в дійсності було проникнуте спокоєм, радістю і просвітленим очікуванням смерті. Музика для Баха – богослужіння, а релігія в свою чергу перетворює його життя» [200, с. 123]. Швейцер у цьому твердженні вочевидь суперечить сам собі, відзначаючи роз'єднаність зовнішньої і внутрішньої особистості Баха і, водночас, глибоку релігійність, що якісно перетворює його життя, а отже світ зовнішній і внутрішній в житті композитора все таки тісно взаємодіють.

*Альфред Ейнштейн* у книзі «Моцарт. Особистість. Творчість» вже в самій назві сформулював концепцію своєї праці [213]. За змістом і формою ця книга дещо відрізняється від монографій класичного типу, передусім свободою у розгляді і викладі матеріалу. За роки, віддані масштабній і кропіткій роботі над тематичним вказівником Кьохеля, автор так поріднився з предметом дослідження, так повно відчув складне сплетіння геніальної обдарованості і неповторних рис особистості композитора (прослідкувавши її в побуті, в соціальних взаємовідносинах, в професійному оточенні), що саме такого «живого» Моцарта і прагнув зберегти в своїй праці. Загалом, А. Ейнштейн спробував висвітлити його людську і творчу сутність з різних, іноді суперечливих сторін, не прагнучи силоміць привести різні аспекти до загального знаменника у створенні «іконописного образу композитора». Цим обумовлена структура книги, що подібна до сюїти з окремих нарисів. Глави «Моцарт і вічно жіноче», «Католицизм і масонство», «Бюргер і геній» – своєрідні есе, зібрані в першій частині роботи, заміняють традиційний для монографії біографічний розділ.

Визначаючи специфіку психологічного портрету композитора, Ейнштейн пише: «Великий Моцарт ... є дуже яскравим прикладом того, як в людині зливаються начала тілесне і духовне, тваринне і божественне, і чим тендітніша особистість, тим виразніше проглядається в ній двоїстість, тим яскравішою стає боротьба, яку ведуть в її душі полярні сили, але тим прекрасніша рівновага, тим сонцесяйніша гармонія, що настає при розв'язанні дисонансів» [213, с. 21]. Божественне начало в Моцарта виражено настільки яскраво, що ціла епоха споглядала його крізь призму хибної ідеалізації. Якби не було в нас точних свідчень про життя Моцарта, він, імовірно, здавався б істотою напівміфічною. Листи Моцарта з такою силою виявляють людину «тутешнього» світу, в них так безпосередньо проступає дитяча, розкута особистість художника, що листи його тривалий час не наважувались опублікувати повністю. Важкі стосунки Моцарта зі своєю родиною – один з істотних штрихів його портрету (Додаток Б, 1). Дещо химерна історія одруження Моцарта з К. Вебер також позбавлена краси відносин. Легковажна, недосвідчена Констанца залишила багато своїх листів, буденних, незначних, без проблеску розуму, шляхетності і гумору. Цінними є спогади сучасників композитора, зокрема, Кароліни Піхлер: «Моцарт і Гайдн, яких я добре знала, були людьми, що в особистому спілкуванні не виявляли видатного розуму, а вже в сфері науковій чи високодуховній розум їхній був зовсім неосвічений» [213, с. 103]. Дані відгуки, що, можливо, є цілком суб'єктивними, підтверджують думку про первинність інтуїтивного начала творчого акту Моцарта. Дитячість, що до останніх років життя зберігалася в характері композитора, безпосередньо впливала на процес і специфіку його творчості. Відсутність чернеток та наявність більше сотні фрагментів незавершених творів свідчать про виключну легкість і безпосередність композиторського письма. Дар гострої спостережливості й підсвідоме розщеплення власного суперечливого «я» на окремі характери (на цьому наголошує Г. Аберт [1]) стали справжнім джерелом Моцарта-драматурга, а дивні зміни настрою, притаманні, зокрема,

його інструментальній музиці, свідчать про те, що суперечливість переживань – основна риса характеру композитора. Нічого земного не залишилось від Моцарта, хіба що кілька поганеньких портретів, до речі абсолютно не схожих між собою (ще одне свідчення його дивної мінливості). Символічно, що всі зліпки з посмертної маски, котра дійсно відповідала зовнішності Моцарта, розбилися вщент. «Ніби світовий дух вирішив довести нам, що ця людина лише звук» [213, с. 432].

В психологічному аспекті великий інтерес викликають також персоналії митців-романтиків, у яких принципова неподільність вітальних і креативних вимірів буття постає чи не найвиразніше. З численних досліджень останніх десятиріч в цьому сенсі винятково плідною і науково обгрунтованою видається праця *Мечислава Томашевського*, присвячена Фридеріку Шопену [217]. Знаменно, що монографія розпочинається розділом «Людина», в якому автор вибудовує скрупульозну, оперту на численних наукових узагальненнях і аналітичних етюдах, психограму Шопена. Узагальнена методологічна основа, яку формулює Томашевський, дозволяє вибудувати психологічний портрет будь-якого композитора. В контексті ж поданої дисертації вона може бути трактована як суттєва база для вивчення багатовимірного «образу композитора». У підрозділі «Структура особистості» образ найвидатнішого польського митця подається у світлі новітніх тенденцій психіатрії та музичної психології. Так А. Зільберман відкриває в Шопена афективний тип і бачить у ньому «ідеальний тип романтичної особистості» [217, с. 12]. У категоріях психоаналізу Фрейда особистість Шопена окреслена як детермінована через «комплекс матері». У світлі аналітичної психології К. Юнга творчу особистість Шопена С. Лобачевська відносить до інтровертивного типу, а використовуючи популярну конституціональну типологію Кречмера, композитора бачить як «найчистіший астенічно-шизоїдальний тип» [217, с. 13]. В залежності від того, яку рису характеру або комплекс рис визнано за домінуючий, вирішено окреслити Шопена як особистість з шизотемічними тенденціями, такими як

аутизм, надвразливість, психостенія, схильність до вагань, перфекціонізму і, врешті, специфічно інтровертивні ознаки, зібрані разом за допомогою так званого *moi abandonne* або комплексу відчуження. Селюжицький вказує: «Шопен був при обох батьках не тільки представником типу лептосомічного (астенічного), але також класичним шизоїдом», що повинно достатньо окреслити і пояснити всі суперечності його натури [217, с. 13]. За словами В. Гавота психіка Шопена була детермінована почуттям «вічного вигнанця». Для М. Яніон і М. Жмідрозької домінуючою функцією в структурі особистості Шопена був «травматизм розлучення» [217, с. 16].

Однак свідчення сучасників, а також листи композитора малюють образ Шопена значно багатший, аніж кожна з викладених класифікацій, особистості більш складної, неповторної, що не поміщається в типологічних рамках. «Був ніби конденсатом прекрасних наслідків, що керувались власною логікою» (Ж. Санд); за темпераментом митець був вразливий понад всяку міру «на все прекрасне, на кожну звабу, кожен усміх» (Ж. Санд); «піддавався враженню з нечуваною легкістю» [217, с. 13]. У сфері почуттів композитор реагував сильно, глибоко, навіть бурхливо, хоча лише у вузлові моменти, в граничних ситуаціях. Сучасники Шопена зауважили також моменти надмірного нервового збудження або нестерпної дратівливості. Погана гра учня могла довести Учителя до втрати контролю над собою<sup>18</sup>. Водночас, як засвідчує Ф. Ліст, «Шопен вмів як ніхто інший вчасно себе гальмувати, сублімувати смислові враження, переносити їх в сферу ідеального» [217, с. 13]. Характерно, що не знаходимо в листах польського генія слів про натхнення, а в композиціях – місць поза контролем розуму. При вивченні епістолярію дивує наявність «холодних» роздумів, проникливість у вивченні світу зовнішнього, вміння характеризувати людей (Додаток Б, 2). Так з одного боку вимальовується образ композитора-мислителя. А з іншого – «свідомість часто мене покидає, якщо щось маю перед очима, щось мене цікавить, то можуть мене коні переїхати і не буду

<sup>18</sup> З. Росенгардт описувала в своєму щоденнику «хвилини дикі, злі і гнівні, коли учитель ламав крісла і тупав ногами» [217, с. 13].



відчувати»; «знаходжусь, як звичайно, в якійсь дивній прострації» [217, с. 15]. Може найбільш яскравий приклад дає сам композитор в одному з листів до С. Цлесінгер, зізнаючись в галюцинаціях, котрі відвідували його на концерті під час виконання Сонати b-moll. [там само]. Натомість у щоденному житті й товаристві Шопен вважався людиною вкрай опанованою. Несхильність до оголення почуттів, мелодрами і позерства; високий клас *savoir vivre* (манери поведінки), вишуканість, елегантність – тобто аристократизм Шопена – поруч з дотепами, кмітливістю, на думку Б. Поцея, складала основний комплекс рис його духовної особистості. У побуті всі, хто знали Шопена, характеризують його як людину, що усім переймається, людину субтильну, делікатну, гармонійну, здатну до самоконтролю, з вродженим тактом і досконалими манерами. «Навіть його голос був подібний до його музики: лагідний, протяжний і чаруючий» (С. Лео) [217, с. 13]<sup>19</sup>.

У структурі особистості Шопена вчені відзначають певну внутрішню двоїстість, іноді навіть розірваність, яку можна витлумачити як «позитивну дезінтеграцію», інтерпретуючи категорії К. Домбровського [217, с. 18]. Світ реального і світ уявного були віддалені в Шопена іноді понад міру. Він бував «веселий зовні» але «всередині щось мучило його»; в салоні «вдавав з себе спокійного», а «вдома шаленів за фортепіано», вечорами був окрасою товариства, а вночі самотній, інколи «ледве дихав», «вимучений неймовірною мішаниною почуттів» [там само]. Ця двоїстість знаходила своє подолання, і два світи з великим трудом співіснували в динамічній вертикалі.

Поряд з виключно багатограним дослідженням М. Томашевського в музикознавчій літературі, що приділяє увагу проблемам психології творчості, вирізняється фундаментальна праця Г. Галя «Брамс, Вагнер, Верді» [33]. Автор, об'єднуючи нариси про «три світи» в одну книгу, прагнув створити, з одного боку, картину розвитку західноєвропейської музики ХІХ ст. в її

<sup>19</sup> Зазначений спектр психоемоційних а також деяких соматичних характеристик Шопена (бліде обличчя, худорлявість, хворобливість) вочевидь кореспондує з особистісним устроєм одного з «героїв» дисертації – В. Барвінським. Точки дотику можемо спостерігати і в творчій царині митців. Важливо зазначити, що з-поміж інших композиторів-романтиків Барвінський особливо цінував власне польського генія, про що не раз писав у своїх критичних дослідженнях.

головних напрямках: проблема становлення великого, філософсько-етичного за своєю спрямованістю симфонізму і оперної творчості. З іншого боку, Гальчи не вперше застосував порівняльно-типологічний підхід до особистостей трьох композиторів, оскільки вони представляють кардинально протилежні психотипи (в контексті поданого дослідження такий ракурс викликає особливий інтерес, адже компаративний метод буде застосовано в аналізі творчих особистостей Лятошинського та Барвінського). З приводу цієї відмінності автор у передмові пише: «Сучасники, що визначають свою епоху, рідко об'єднані почуттям братерства. Але навряд чи знайдуться протиріччя більш глибокі, аніж ті, що розділяли трьох названих майстрів у всьому, що стосується їхніх характерів, історичних передумов творчості, символів віри в мистецтві» [33, с. 20]. І жартома додає: «Якби довелося їм, усім трьом, зустрітися в раю, Брамс, швидше за все, привітно привітався б з Верді, Верді ввічливо зняв капелюха, а Вагнер повернувся б до обох спиною» [там само].

Аналіз життя і творчості трьох композиторів автор подає у поєднанні діахронного та синхронного методів, наголошуючи на ознаках спільності, або ж, найчастіше, відмінності рис характерів, орієнтирів творчості і т.д. кожного з митців. В психологічному аспекті особливо вирізняються монографічні нариси про Брамса і Вагнера (!), наділені справжнім літературним блиском. Галь бачить у Брамса дві натури: одна «дитячо-геніальна», а інша «демонічно-насторожена». Водночас, як особистість Брамс абсолютно цілісний в своїх протиріччях. «Могутній як дуб, він лише в одній із доступних йому форм самовиразу виявляє себе як втілення синтезу суперечливих якостей – у своїй музиці. Саме в ній ми знаходимо те, що він боявся відкрито висловити в житті: справжню людяність і доброту» [33, с. 86]. У розділі «Дві душі в одному тілі» з приводу суперечливості натури Вагнера автор пише: «Вагнер поєднував в собі дві зовсім різні риси людської особистості. Одна – властива великим державним мужам, політикам, реформаторам, спрямована назовні несамовита енергія, друга – здатність безсмертних художників віддаватися своїй праці, забуваючи про все на світі.

Вагнер – те і інше відразу. Він – Цезар, Магомет, Наполеон, Бісмарк, коли треба нав'язати свою думку, і він – Мікеланджело, Гете, Бетховен, коли треба творити. ... В цих різноманітних проявах вагнерівської природи спільний корінь: надзвичайно сильна, інстинктивна потреба в самоствердженні» [33, с. 312]. Галь детально зупиняється на перипетіях особистого життя героїв, залучаючи епістолярну спадщину музикантів та їхні автобіографічні нотатки. Автор підкреслює взаємообумовленість життєвих і творчих принципів кожного з композиторів. «Якщо художній твір – це достовірне вираження почуттів і думок того, хто його створив, то все, що ми знаємо про цю людину, про її життя, її боротьбу, її проблеми, – є ключ до розуміння її творчості» [33, с. 20].

Поруч з академічною гілкою західноєвропейського музикознавства заслуговує уваги також художньо-музикознавча література, що поєднує науковий і художньо-поетичний підхід до постаті композитора. Праці такого спрямування адресовані широкому колу читачів. Серед них – монографії Р. Роллана, Е. Ерію, Д. Вейса. В розвідках такого типу психологічний аспект природно влітається у концепцію цілої книги, що володіє силою впливу передусім завдяки художності тексту, влучності й кмітливості характеристик. Справедливе визначення Т. Ліванової: «Книга Ромена Роллана – аж ніяк не всебічне дослідження, але дуже влучне зображення Генделя» [158, с. 3]. У цьому сенсі ні одна з капітальних робіт генделіани не наблизилась до скромної за об'ємом монографії *Ромена Роллана*. Автор, подаючи тонкий і лаконічний опис батьків Генделя, намагається розшифрувати «генетичний код» композитора: «Цирульник Гендель був людиною гігантського зросту, серйозним, суворим, енергійним, неухильно відданим обов'язку, крім того, великодушним і люб'язним. ... Мати була не менш “міцної закваски”. Походячи з сім'ї пастора, проникнута духом Біблії, вона володіла спокійною мужністю. ... Подружжя передало своєму прославленому синові, за браком краси, своє фізичне і душевне здоров'я, статуру, точний і практичний розум, працездатність і сталеву твердість спокійної волі» [158, с. 8].

Характеризуючи натуру Генделя, Р. Роллан зауважує, що ця людина не була ні інтелектуалом, ні містиком, любила світло, природу, прекрасні картини, зовнішній вигляд речей і жила очима більше, ніж більшість німецьких музикантів. За спостереженнями музикознавця, Гендель не був людиною «в собі», замкнутим художником, тому сліпоту, яка могла б стимулювати творчі задатки музиканта суто «слухового» типу, відразу «паралізувала» композитора, знищивши головне джерело його оновлення. Гендель ніколи не був церковним музикантом і майже ніколи не писав для церкви (не зважаючи на церковні традиції його сім'ї). За виключенням Псалмів і *Te Deum*, композитор творив лише інструментальну музику для концертів і святкувань на відкритому повітрі, опери і ораторії, написані для театру. Словом, це мистецтво по суті своїй живописне і драматичне, а тому екстравертивне. Водночас, дар наслідування, асимілююча здатність і непохитна врівноваженість натури стали джерелом вищої об'єктивності, як ще однієї відмінної ознаки Генделя. Таким чином психоемоційний словник особистості композитора обумовили вибір жанрів і тем творчості, а також сам спосіб написання музики.

*Едуард Еріо* в праці «Життя Бетховена» присвячує окрему главу вивченню психоформули композиторської особистості («Людина. Її характер») [214, с. 210-225]. Автор наголошує на тих рисах, що характеризують геніального митця як яскравого представника холеричного темпераменту: нестриманість, легкість переходу від одного емоційного афекту до іншого, внутрішня напруга (Додаток Б, 3). Дослідник намагається бодай частково аргументувати важкість характеру Бетховена: нещасне дитинство, хронічний комплекс неповноцінності композитора у зв'язку з його походженням, важкі проблеми зі здоров'ям (глухота, віспа, що суттєво пошкодила зір, зловживання спиртним) спричинили до несамовитих перепадів настрою. Біографія митця містить чималу кількість фактів, що свідчать про вибуховість, нестриманість поведінки, ігнорування світських норм (досить згадати епізоди з князями В. Лобковіцем і К. Ліхновським). Всі

ці прояви важкого нестримного характеру вказують на неврівноваженість нервових процесів композитора. Такі типологічні особливості відобразились передусім у інтенсивності засобів музики Бетховена. Сильне героїчне начало, виключна напруга, застосування вольових, як правило, висхідних інтонацій створюють відчуття постійного подолання перешкод і співзвучні заклику самого композитора «схопити долю за горло». Різке протиставлення героїчних і ліричних комплексів, різноманітні прийоми полярних зіткнень дають ефект постійного балансування над прірвою. Глибоко філософські масштабні твори з розбудованою формою (часто циклічні за структурою) потребували величезної затрати енергії, яка могла бути лише у композитора з особливо сильними нервовими процесами.

Серед розвідок, присвячених митцям модерної епохи, варто згадати солідне дослідження *Ернста Краузе* «Ріхард Штраус», окремий розділ якого – «Риси характеру» – включає психологічний аспект у підході до особистості митця [103, с. 212-233]. Автор слушно зауважує, що люди звикли по-своєму уявляти спосіб життя видатних діячів мистецтва. В поведінці художника або видатного музиканта вони в першу чергу підмічають «геніальність» або «ненормальність», а найкраще, щоб усі типові особливості епохи знаходили своє втілення в характері представника муз. Однак вчений констатує, що в Штраусі-людині було мало геніального. Тому вражає контраст між спокійною, холоднокровною постійністю, простотою життєвої поведінки і бурхливою, хвилюючою силою його творінь. Разом з тим митець був людиною, яка в повній мірі володіла усіма якостями, характерними його творам, – ясністю розуму, впевненістю, твердістю, розумінням життя, а також полум'яністю і фантазією. Маєстро сам якось сказав, що успадкував від матері «властивості мозку і нервової системи», а від батька – «жвавий і палкий темперамент» [103, с. 212]. «Людина без нервів», «затятий картяр», «цей здоровань залишав свій суто баварський спокій», «було одним задоволення спостерігати за його самовладанням». «Легкість тону і солодкавість бесіди Штрауса такі, ніби відсутні протиріччя і труднощі, а

існує лише натхненний обмін зізнаннями і розповідями», – писав Оскар Бі [цит.за: 103, с. 214]. Не дивно, що сатиричний і дотепний у своїй творчості, Штраус був таким же і в житті. Хоч у більшості його твори глибоко серйозні, все ж деякі з них не позбавлені лукавства. Про композитора ходило чимало анекдотів, що свідчать про непересічний суто південно-німецький гумор (свою «Саломею» він назвав одного разу «скерцо зі смертельним наслідком»). Краузе зазначає, що Р. Штраус «сприймав життя очима», вже замолоду «любив переключати погляд з обмеженої сфери діяльності німецького музиканта на всі справи цього світу» [103, с. 218]. Спеціальні знання композитора в галузі літератури, образотворчого мистецтва, особливо історії культури, дивували багатьох його сучасників і кореспондентів. Незвичайна прихильність до живопису дала поштовх до створення особистих колекцій, а деякі картини стали стимулами його творчої фантазії (роботи У. Хоггарта, А. Ватто, С. Ботічеллі тощо). Хоч Краузе, окреслюючи штрихи психологічного портрету Майстра, не співвідносить їх з конкретним психотипом, все ж у продовження викладених вченим характеристик можемо констатувати, що особистість митця мала яскраво виражене екстравертивне спрямування.

Поряд з розглянутими західно-європейськими дослідженнями, органічна взаємодія особистості з процесом творчого самовираження все частіше стає об'єктом також вітчизняних музикознавчих студій. Ряд серйозних праць монографічного формату українських науковців – О. Зінькевич [61], С. Павлишин [145], [146], М. Черкашиної [195], І. Драч [55], Я. Якубяка [210] – засвідчують зростання інтересу до психологічної складової життєтворчості митця. В окремих роботах ідея неподільності особистісних і творчих інтенцій композитора аналізується особливо докладно (дисертація Г. Побережної «П. І. Чайковський: діалектика особистості і стилю») [151]. Проте провідне місце у царині досліджень, присвячених психологічним механізмам творчої свідомості композиторів, належить *Любов Кияновській*. Розгорнуті творчі портрети «пензля»

Кияновської ваблять живим, безпосереднім образом Людини, максимально наближеної до генерації ХХІ ст. Серед них – монографія «Син століття. Микола Колесса», написана як документальний нарис з життя класика західноукраїнської школи; «Мирослав Скорик: людина і митець» – об’ємне дослідження життєтворчості нашого видатного сучасника. Позбавлені традиційного принципу біографічної хронології, ці розвідки містять цінні спостереження автора з психологічних портретів композиторів. Подібно до монографії М. Томашевського «Ф. Шопен», свою працю, присвячену М. Скорику, Л. Кияновська починає нарисом «Психологічний портрет Маестро», продовженням якого слугують розгортуті діалоги авторки з композитором<sup>20</sup>. Подані у стилі постмодерної прози, в якій дозволено змішувати багато різних жанрово-стильових компонентів, діалоги містять рефлексії митця з найрізноманітніших питань, у тому числі таких, що дають можливість виразно відчутти психологічну ауру Мирослава Скорика [83].

Жанр бесід, природньо включений у згадану монографію Л. Кияновською, отримав тепер широкого розповсюдження і цілком набув академічного статусу, ставши важливим інструментом сучасної біографіки<sup>21</sup>. Не можна в даному контексті не згадати бесіди *Олени Зінькевич* з Євгеном Станковичем [60]. «Нехай таємниця могутньої творчої стихії Станковича так і залишається для нас непізнаною, але наблизитись до її розуміння допомагає моральний імператив і духовний нерв його Особистості, що відкривається за оболонкою розмов», – констатує дослідниця [60, с. 11]. Про труднощі портретного жанру в музикознавстві пише О. Зінькевич також у монографії «Симфонічні гіперболи (про музику Євгена Станковича)» [61]. Вчена розмірковує над тим, як складно знайти коротку словесну формулу, коли намагаєшся вловити сутність якогось значного явища (і у тому числі,

<sup>20</sup> Про «підводні рифи» подібного підходу Л. Кияновська пише у вступі до своєї книги: «... з невимушеною бесідою виникли немалі проблеми. Його (М. Скорика – *Р.В.*) 99-відсоткова інтровертивна натура і вроджене небажання забагато говорити на поважні теми, а передусім небажання пишномовно розповідати про свою творчість, серйозно стали на заваді моїм амбітним планам» [83, с. 5-6]. Взагалі, варто відзначити мужність дослідника, що наважується об’єктивно писати про психологічний портрет композитора, який нині живе.

<sup>21</sup> В українській музиці це два варіанти бесід з В. Сільвестровим («Сокровенны разговоры» Марини Нестьєвої, К., 2004, і «Дождаться музыки», К., 2010) та діалог Анатолія Семешко з Володимиром Рунчаком (К., 2004).

композиторської особистості): надто багато усього вона мусить вмістити. Однак прагнення досягнути бажаної повноти породжує все нові і нові «поверхи характеристик» з «ритуальними фразами портретних статей – масштабність задумів, багатство образів, широкий жанровий діапазон... Раптом розумієш, що це формулювання мертва... Воно не дає ефекту портретної схожості, викликаючи зворотню дію...» [61, с. 6]. Отож О. Зінькевич відкидає «регламенти музикознавства»: «Миттєва асоціація, що виникає у мене при думці про Станковича, – життєлюбний, талановитий і великодушний бургундець Кола Брюньон, той, що “за многое брался, многое пытался, хватал, смаковал и никогда жить не уставал” (Р. Роллан). Така ж неприборкана життєва енергія, настояна на життєдайних соках народної творчості, кипить і торжествує в музиці Станковича, кидає відблиск і на його людську поставу – високого, сильного, плечистого. Нехай не дивує така “інтернаціональна” паралель – хіба ж це не показник справжньої масштабності таланту!» [61, с. 6].

Неможливо оминати увагою розвідки патріарха української музикознавчої думки *Стефанії Павлишин*. Невтомна дослідниця музики ХХ ст., у фокусі уваги якої знаходяться персоналії композиторів різних національних культур, С. Павлишин одне зі своїх наймасштабніших досліджень присвячує Арнольду Шенбергу. Хоч авторка очевидно не ставить завдання подати портрет лідера нововіденців в суто психологічному ключі, проте неповторна аура харизматичної особистості композитора, його парадоксальна жива натура проступає крізь естетичні та теософські погляди Майстра (їх докладний аналіз поданий у блискучому нарисі «Особистість А. Шенберга», що слугує початком праці) [145]. Колосальний епістолярний спадок композитора (близько 3000 листів), його щоденник, близько 200 статей – безцінний матеріал для пізнання особистості одного з найсенсаційніших митців ХХ ст. Ось які характеристики наводить С. Павлишин: виключно вольова сильна цілеспрямована особистість, самолюбива і схильна до егоцентризму; складна, багатогранна, щедро



обдарована творча натура; надзвичайно жива чуйна людина, що мала велику потребу у спілкуванні; вроджений педагогічний дар, вміння буквально «зачаровувати» учнів; розум митця дивував поєднанням раціонального і підсвідомого; непослідовність у своїх судженнях [145, с. 11-17].

З'являється чимраз більше публікацій, в яких дослідники послуговуються методом зіставлення двох творчих особистостей (як однієї генерації та національної культури, так і різних). Серед найоб'ємніших монографій такого формату – праця *Яреми Якуб'яка* «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич». Присвятивши дослідження головно проблемі вироблення українського музичного стилю у творчості композиторів, вчений також окреслює відмінності творчих портретів суто психологічного характеру. Цікаві спостереження читаємо у висновках, в яких дослідник, спираючись на ідеї М. Бердяєва, знаходить зв'язок між географічним та психологічним чинниками: «Край М. Лисенка – схід України, з її степовими краєвидами, почуттям безмежності, відповідно виробленим народним світоглядом, народною творчістю і т.п. Можна припустити, що внаслідок цих причин сфера епічного ... була так любленою Лисенком. ... Край С. Людкевича – захід української етнічної території, з гірськими краєвидами, з більшими впливами західноєвропейських культур, в яких підноситься вага індивідуальності, і т.д. Тому, мабуть, в музиці Людкевича вага суб'єктивного виразу є набагато більшою» [210, с. 224].

Проблему неподільності людського та митецького факторів досліджує *Ірина Драч* в монографії «Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності». Свідомо наголошуючи на філософсько-етичному ракурсі трактування мистецького індивідууму, І. Драч твердить: «проблема індивідуальності постає у даній роботі не як стильова, що відбивається у зовнішніх ознаках музичної мови... Йдеться про особливі форми “образу автора”. Об'єктом дослідження є *цілісність художнього світу митця*, що фактично і виступає синонімом поняттю *індивідуальність*» [55, с. 13].

#### Висновки до розділу

Узагальнюючи матеріал даного розділу, приходимо до висновку, що в дослідженні проблеми композиторської особистості, її психологічної структури найоптимальнішим є інтегративний методологічний підхід. Багатовимірний комплексний «образ композитора» постає лише за умови включення кількох рівнів характеристики творчої особистості, що природно укладається в суб'єктивно-об'єктивну послідовність. Найважливіші елементи індивідуального стилю митця, ціннісні пріоритети його творчості, інспірації окремих творів можна осягнути, враховуючи різні соціо-психологічні параметри: генетична спадковість, вплив оточення, ментальний код, національна традиція, віросповідання тощо. То ж на даному етапі виконуваного дослідження, з урахуванням вищерозглянутих концепцій творчої особистості, варто вибудувати певну **модель психограми** композитора, що стане базовою схемою аналізу структури особистості Б. Лятошинського та В. Барвінського.

1. Соціо-генетичний чинник.

2. Суб'єктивно-психологічний чинник. Аналіз мемуаристики та епістолярію. Вивчення емоційної сфери, характеру та глибини емоційної експансії, ступеня емоційної збудливості, з'ясування міри, діапазону коливань емоційності від звичайного оптимального «життєвого» стереотипу без навантажень і до пограничних, екстремальних характеристик в умовах неординарності високої напруги.

3. Об'єктивний зовнішній чинник впливу на творчі процеси і результати: проблема «митець і середовище». Окреслення екзопсихічної ланки особистості: педагогічна діяльність (Лятошинський, Барвінський), виконавська, громадська, адміністративна, музично-критична діяльність (Барвінський).

4. Типологічна приналежність митців в світлі різних психологічних концепцій, зокрема, теорії темпераментів, класифікацій К. Хейманса – Р. Ле Сенни, О. Лазурського, К. Юнга, Е. Кречмера, У. Шелдона, М. Государєва, А. Гаррісона – Р. Брамсона.

5. Увиразнення спектру особистісних рис композиторів, що є складовими ментального психотипу (орієнтуючись на розвідки етнопсихологічного спрямування).

6. Кореляція психограми з індивідуальним композиторським стилем (принцип, запозичений з досліджень М. Томашевського, М. Блінової, Л. Кияновської, Н. Савицької, А. Ноймайра, Б. Ананьєва, та, почасти, праць А. Швейцера, А. Ейнштейна, Г. Галя). Аналіз творчо-діяльній структури інтелекту за наступними векторами:

– дослідження наявності біологічних (психофізіологічних, нейродинамічних) передумов художньої обдарованості;

– характеристика типологічних особливостей вищої нервової діяльності мистецько-обдарованої особистості;

– вивчення динаміки розвитку творчих здібностей та з'ясування пріоритетних напрямків діяльності із залученням вікової психології;

– аналіз творчого методу: характер протікання творчого процесу;

– з'ясування естетичних і тематичних пріоритетів;

– встановлення зв'язків між ендопсихічними характеристиками митців та жанрово-стильовим полем їхньої творчості.

## Розділ 2

### Психологічний портрет Б. Лятошинського: динаміка особистості та творча еволюція

#### *2.1. Прояви ендо- та екзопсихічних складових структури композиторської особистості в епістемах та мемуарах*

З різноманітних джерел психологічного пізнання композитора на особливу увагу заслуговує епістолярний матеріал. Дослідниця життєтворчості Б. Лятошинського, авторка масштабної праці «Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика» Маріанна Копиця, проаналізувавши понад 2000 листів видатних діячів музичної культури, обстоює думку, що «з усіх матеріалів джерельного спрямування особового походження епістола – найбільш об'єктивний свідок тієї чи іншої події, факту» [97, с. 27]. М. Копиця наголошує на необхідності «логічної вмонтованості епістолярію в систему музично-історичних процесів», адже «лист – не тільки духовний феномен, лист – це культурний материк, на якому стоїть музикознавча наука» [97, с. 28]. Уведення до наукового обігу епістологічних матеріалів в свою чергу інспірує психологічний інтерес, адже саме листи дають рідкісну можливість наблизитись до живого, безпосереднього образу Людини. ХІХ ст., з лона якого народжувалися світоглядні основи Лятошинського та Барвінського, буквально монументалізує царину епістолярію. «Листи – хвилюючий людський документ, найвиразніший з портретів митця, найнадійніша з біографій, написаних самим генієм. Ці “згустки” життя дають можливість достеменно ідентифікувати особистість митця ... чіткіше відчуті неповторну ауру конкретної людини», – стверджує Наталія Савицька [162, с. 23-24]. Щодо вивчення особистості Лятошинського за його епістолярієм, то маємо унікальний за своїм об'ємом, точністю та відвертістю висловлювань артефакт: листування Лятошинського і учителя всього його життя Рейнгольда Моріцевича Глієра – найбільш фундаментальна частина епістолярію композиторів. Вона включає до 1200 одиниць зберігання (листи,

листівки, телеграми, записки, документи тощо) (Додаток В, 1). Р. Глієр був не тільки вчителем, але й другом композитора – людиною, якій Борис Миколайович довіряв найпотаємніші думки і мрії. Епістолярій витриманий у традиціях романтичного стилю XIX ст., коли було прийнято складати довгі відверті листи. «В характері такої щирої розмови, чесної та прямої, розгортаються події драматичного, але яскравого життя обох непересічних особистостей», – пише М. Копиця [125, с. 8].

Другий «блок» епістолярію Лятошинського представлений листуванням композитора з близькими йому людьми і однодумцями в художньо-естетичних спрямуваннях. Це переписка з М. М'яковським, А. Дмитрієвим, Л. Четвертаковим, І. Блажковим, листи до В. Шебаліна, Ю. Шапоріна, О. Крейна, І. Савченка, Д. Шостаковича та інших діячів культури<sup>22</sup>. На жаль, досі не опублікована кореспонденція Лятошинського – І. Белзи. Зважаючи на їхні багатолітні близькі стосунки, ці листи є цінним джерелом життєписів та психологічних характеристик обох митців. Особистість Лятошинського вимальовується також у рефлексіях і спогадах його колег-сучасників і учнів, а особливо І. Белзи, В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Грабовського, Є. Станковича. Цікаві факти, подробиці повідомили В. Годзяцький, Л. Дичко, С. Крутиков під час особистих зустрічей з автором дисертації. Унікальним документом, що додає нових виразних штрихів до портрету Майстра, є також нещодавно знайдений іменний блокнот Лятошинського з Першого міжнародного конкурсу виконавців ім. П. Чайковського (Додаток В, 2).

Монографічні дослідження І. Белзи, Н. Запорожець та В. Самохвалова, присвячені Б. Лятошинському, написані в руслі концепцій радянського музикознавства, тому майже не торкаються проблеми психологічного підходу до особистості митця. Однак у сучасному музикознавстві з'являються дослідження творчості композитора, що почасти залучають досягнення музичної психології, зокрема дисертація Д. Канєвської «Б.

<sup>22</sup> Ці листи лише почасти опубліковані в невеликому двочастинному мемуарно-епістолярному збірнику під редакцією Н. Матусевич і Л. Грисенко та чекають на повне видання.

Лятошинський і Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості» [70]. Авторка пропонує включення принципів історичної типології, зазначаючи, що вона передбачає багаторівневий варіант осягнення однієї з головних проблем мистецтва – «Митець і час». Траєкторію дослідження Діана Каневська вибудовує від загальної характеристики особистості, через взаємодію з об'єктивною дійсністю, до індивідуального відбиття теми «Людина і світ» у творчості кожного із композиторів.

Отже, проведемо аналіз суб'єктивно-об'єктивних зв'язків в структурі особистості митця, базуючись на вказаних документальних, публіцистичних, наукових та епістолярних джерелах. Особистість Б. Лятошинського видається надзвичайно вдячним об'єктом психологічного аналізу передусім через єдність протилежностей, «благословенну внутрішню суперечливість» (Л. Кияновська), яка виявляється сильним імпульсом творчої діяльності. Так, вивчаючи ендопсихіку композитора (що є «ядром особистості» за Лазурським), відразу звертає на себе увагу паритет 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 митця особливо вражає, якщо зважити на вкрай жорсткі зовнішні умови. Цей перший «сильний» комплекс рис проявився у мужності, принциповості, суворості, безкомпромісності, діловитості, організованості, наполегливості, вимогливості до себе і до інших, педантичності, високій працездатності, скрупульозності тощо. В світлі теорії М. Блінової (що спирається на вчення І. Павлова) усі перераховані характеристики відповідають сильному лабільному типу<sup>23</sup>. За словами В. Неллі «ця людина здавалася самим втіленням міцності і непохитності основ буття» [122, с. 144]. Життєві позиції Лятошинського – громадянина, композитора і людини завжди були вираженими і однозначними: «він не вмів і не хотів приймати чиясь думку, якщо не був впевненим у цьому, завжди залишався відданим своїм естетичним і моральним переконанням» [122, с.

<sup>23</sup> Див. детальніший опис на ст. 30-31.

49]. Наполегливо відстоюючи свій кожен твір, автор «грався з вогнем» та все ж намагався зберегти життя своїй музиці. Такою була реакція, коли композитора примушувалися каятися після розгрому Третьої симфонії: «Ви вже знаєте все про ту розправу, котру вчинили над моєю Третьою симфонією. Я приймаю міри проти цього цькування і все таки вірю в те, що симфонія ... буде жити і звучати. Справді, вона вартує цього, а не домовини», і з обуренням додає: «Позавчора у мене був візитер – Л. Ревуцький. ... Ви знаєте, що він мені запропонував? Він вважає, що мені потрібно писати покаянного листа до всіх київських газет!!! Визнати свої помилки і тому подібне. Вражаюча нахабність!! І все це з виглядом глибокої щирості» (лист від 03.12.1951 р.) [125, с. 412]. В одному із найбільших листів композитор з приводу критики Другої симфонії пише: «Це мене дуже сердить (власне сердить, а не гнітить)», і рішуче заявляє: «... я зможу підняти питання про мерзенну і нерадянську політику Київського радіокомітету (на пленумі оргкомітету Союзу українських композиторів). Головний шум я підніму там, а тут нікого і ні про що просити не варто, та й, зрештою, принизливо... Справу цю я так не залишу» (лист від 19.03. 1937 р.) [125, с. 277]. Про твердість переконань і наполегливість Лятошинського свідчать також наступні рядки: «Я почав вже збирати гроші з тією метою, щоб самому оплатити оркестру зайві репетиції і все ж таки досягти свого» (лист від 02.03.1923 р.) [125,35]. Проявом мужності й принциповості є виступ композитора на I Пленумі СКУ в 1948 р. Він не приймає жодного обвинувачення на свою адресу, відстоюючи право митця на індивідуальну творчість. «Я дуже засмучений тим, що про мене кажуть: Лятошинський нічого не визнав. А чи краще було б, коли б я виступив і сказав: я такий-сякий, більше не буду?» [70, с. 77].

Прикладом твердості громадянських позицій митця є «небажані» за радянських часів контакти, зокрема листування зі своїм учнем Валерієм Польовим, який був арештований і засуджений до 8 років таборів особливо суворого режиму, чи факт з життя Лятошинського, що він один прийшов на

вокзал провести Антіна Рудницького з дружиною, які від'їжджали за кордон: час дії – 1932 р. В той час, коли самого композитора звинувачували у космополітизмі, формалізмі тощо, подібні стосунки могли мати найбільш непередбачувані наслідки. Під час засідання Вченої ради Київської консерваторії (1952 р.), коли підняли питання про звільнення викладачів-євреїв (піаніста Тамарова та віолончеліста Беккера), Лятошинський у знак протесту вийшов із зали (про це розповів автору В. Годзяцький).

Безкомпромісністю суджень (особливо в молоді роки) відзначаються висловлювання Лятошинського про колег-музикантів, як в позитивному, так і в гостро негативному сенсі. Наприклад – про «maestro Штейнберга», який забув свої обов'язки і займається лише наживою. У листі до Глієра від 3.06.1923 р. охоплений обуренням композитор пише: «... цей музичний нуль, навіть не нуль, а від'ємна величина» [125, с. 37]. Або в оцінюванні київського композитора І. Ройзентура, називає його «нечуваною бездарністю, дилетантом у повному сенсі цього слова, з повною відсутністю хоча б музичного смаку...» (лист від 01.09.1922 р.) [125, с. 31]. Особливе обурення Лятошинського викликала неприємна музична історія з сонатою В. Бедера, яка повинна була виконуватись на концерті АСМу. За словами композитора, твір виявився «фотографією П'ятої сонати Скрябіна» (лист від 01.03.1927р.) [125, с. 124]. Під час одного із засідань СКУ (це було, ймовірно, у 1939 р.) один музикознавець почав лаяти А. Шенберга, Лятошинський прокоментував це так: «Ця людина так знає про Шенберга, як і Шенберг про неї»<sup>24</sup>. Як митець в потрібний момент умів давати відсіч, можемо судити також з випадку, що його переповів автору С. Крутиков. Під час одного з засідань «червоної професури» консерваторії, вислуховуючи чергові звинувачення у формалізмі, Лятошинський поцікавився: «А у чому ж, власне, формалізм?» – Публіка зашарілася, і він, ніби допомагаючи, продовжив: «Може в гармонії?» – «Так, так, в гармонії!» – Тоді Лятошинський підійшов до фортепіано, загравав паралелізм тризвуків і запитав: «Це формалістична гармонія?» –

<sup>24</sup> Про цей випадок розповідала студенткам Н. Горюхіна, серед яких був В. Годзяцький.



Звичайно, формалістична. – «В такому разі, мені немає з вами про що розмовляти. Це з Дев'ятої симфонії Бетховена!».

Попри те, загалом «з комуністичною системою Лятошинський вів себе мужньо і мудро» (С. Крутиков). Нічого не робив з опалу, завжди залишаючись зовні стриманим і суворим. Сила самовладання допомагала йому в найскрутніших моментах. В. Сильвестров згадував, що Учитель навіть «у розгромних ситуаціях керувався принципом: “Ніяких безсонних ночей. Обов'язково треба спати!” І мені радив робити те ж саме» [169, с. 6]. «Треба вміти так працювати, щоб не переходити межі, бо можна зірватись» (Л. Дичко згадує ці слова Вчителя в контексті розмови, в якій вони якось торкнулись вкрай імпульсивної натури К. Данькевича та його важкої хвороби).

Лятошинський дивував своєю організованістю і працездатністю, про що свідчить хоча б перелік галузей його діяльності: дві вищі освіти, 49 років педагогічної роботи в Київській консерваторії (паралельно – викладання в Московській консерваторії з 1935 по 1937 рр.), участь і головування в АСМ, СКУ, республіканському Товаристві по захисту природи, членство в журі на численних республіканських і міжнародних конкурсах, диригентська діяльність, 70 опусів власних композицій (ще близько 30 творів без зазначення опусу і музика до театральних вистав і кінофільмів), інструментування та редагування творів інших авторів тощо. За свідченнями учнів і колег, митець завжди і в усьому був педантичним і скрупульозним, і як підтвердження – велика частина епістолярію Лятошинського – Глієра, пов'язана з роботою композитора над оркеструванням балетів і опери свого учителя («Червоний мак», «Комедіанти», «Шах-Сенем») <sup>25</sup>. У процесі цієї співпраці зміцнювався творчий зв'язок митців. Глієр прагнув сприяти розкриттю потенціалу свого видатного учня, продовжуючи процес його навчання (крім того, Глієр, як ніхто, розумів скрутне матеріальне становище

<sup>25</sup> За спогадами Г. Таранова, Лятошинський оркестрував балет «Есмеральда» разом з Глієром на замовлення Великого театру в період тяжкої хвороби дружини, коли Маргарита Олександрівна знаходилась на межі життя і смерті. «Борису Миколайовичу довелося писати партитуру буквально біля ліжка хворої..» [179, с. 46].

молодого композитора і хотів йому допомогти). Лятошинський, виконуючи це почесне доручення, виростав як майстер оркестрового письма. «Надсилайте якомога більше... Скільки не вишлете – все встигну» (лист від 28.03.1927 р.) [125, с. 133]; «в крайньому випадку можу навіть “захворіти”, сидіти вдома та інструментувати кожен день» (лист від 29.03.1927 р.) [125, с. 123] – так наполегливо виконував свою роботу композитор. Ґрунтовні коментарі листів до інструментованих партитур із зазначеними сторінками, тактами, інструментами, штрихами, динамічними нюансами, численні запитання і уточнення свідчать про надзвичайну ретельність і увагу до найменших деталей.

Авторські рукописи Лятошинського знаходились в ідеальному порядку. Переписані партії своїх симфоній він перевіряв сам, не доручаючи нікому цю роботу – таку важку й кропітку, але необхідну кожному автору. Висловлюючи вдячність музикознавцям за увагу до його творів, митець все ж був дуже прискіпливим до змісту досліджень, в яких аналізувалися його композиції. Висловлював чимало зауважень, прохань, «придирок» (Б. Лятошинський) з приводу ілюстрованого матеріалу, неточностей в музичних прикладах, формулювань, а особливо, аналізу інструментовки. Так, ознайомившись зі статтею А. Дмитрієва про свою П'яту симфонію, композитор в листі до музикознавця висловлює «22 придирки», виклавши чітко по пунктах свої зауваження. При всій своїй принциповості, у кореспонденціях такого критичного характеру митець завжди витримує доброзичливий тон, намагаючись не образити Дмитрієва: «Дорогий Анатолій Нікодимович, благаю Вас, не гнівайтесь на мене і пробачте мені ці “придирки”. Я Вам безмежно вдячний за все, що Ви робите для мене!!» (лист від 30.09.1966) [123, с. 74].

Наталія Запорожець, що мала можливість безпосередньо спілкуватись з композитором, стверджує, що до помилок і неточностей в тексті він ставився поблажливо і навіть з гумором, але помилок у нотах не терпів [122, с. 104]. «Коли в журналі “Советская музыка” в статті “Созидательный талант” було

переплутано нотний приклад з Четвертої симфонії, Борис Миколайович так і не зміг мені цього пробачити, не зважаючи на наші багатолітні гарні стосунки. ... І ніякі вибачення згодом – ні мої, ані членів редакції журналу – не могли втішити обуреного та ображеного ювіляра», – згадує Н. Запорожець [122, с. 104]. Така ж гнівна реакція композитора була на запис Третьої симфонії, зроблений у Катовіцах: «Запис з дивними темпами і навіть з однією, зрозумілою навіть немовляті, фальшивою нотою в мелодії. Це мене, звичайно, вбило, коли вдома в Києві прослухав симфонію» [123, с. 28]. Характерно, що саме обурення композитора, здебільшого з приводу поганого виконання його творів чи несправедливої критики, спонукало до написання найбільш розлогих листів. Це підтверджує силу внутрішньої емоційності Лятошинського, що, зазвичай, компенсувалась його зовнішньою стриманістю та мала свій вираз лише в музиці та в листах до найближчих друзів.

Сумлінність та акуратність композитор намагався прищепити також своїм учням. Л. Дичко згадує, що Учитель «не терпів брудної роботи, дрібних, незрозумілих нот в тісному просторі музичного аркушу. Кожен дієз, бемоль, ключ, фермата – все мало для нього значення, все повинно було бути продуманим, ретельним, виписаним з любов'ю. А інакше він бував дуже суворим і повертав партитуру, навіть не переглянувши» [122, с. 70]. «"Хочете займатись композицією? То виховуйте в собі дисципліну і охайність!" – я запам'ятала ці слова Бориса Миколайовича на все життя» (Л. Дичко, з розмови з автором).

Подібні риси проявляв митець також у своїй диригентській роботі, що відзначалась особливою майстерністю в останні 10–15 рр. життя. За словами С. Творуна, Лятошинський дуже любив диригувати і до виступів готувався найретельніше [122, с. 172]. Про естетичну насолоду, що її отримувал Майстер під час своїх виступів («моїх диригентських подвигів», як жартома їх називав композитор), читаємо в його листах: «Це велика радість, коли диригуєш власним твором» [123, с. 47]. Відомий український диригент Михайло Канерштейн зазначав, що його «жест був лаконічним, дуже

зрозумілим оркестру, позбавленим показної суто зовнішньої естрадності... В роботі з оркестром Лятошинський завжди домагався від кожного музиканта чіткого усвідомлення поставленого завдання в цілому і в деталях» [122, с. 138]. Той факт, що композитора запрошували як члена журі на поважні диригентські конкурси (зокрема, II Всесоюзний конкурс 1966 р. в Москві), свідчить про авторитет, що його здобув митець і у цій галузі.

Про активність життєвої позиції митця свідчить любов до подорожей, хоча побачити Європу йому вдалося лише в час хрущовської відлиги. Бажання пізнати світ можемо інтерпретувати як один з проявів психічного розвитку за В. Роменцем, в якому психолог виділяє дві взаємопов'язані тенденції: «людина, по-перше, шукає своєї спільності зі світом, свого єднання з ним, і вона тим більше стає особистістю, чим більше вбирає в себе багатство світу» [160, с. 121-122]. Затятий мандрівник, за останні роки свого життя Лятошинський відвідав Францію, Італію, Англію, Бельгію, НДР, Польщу, Болгарію, Чехословаччину, Швецію. Митець був незмінним членом журі конкурсу струнних квартетів у Льєжі (Бельгія). Ретельно готуючись до поїздок, вивчав проспекти міст, знайомився з культурою тієї країни, куди збирався їхати. У цьому композитору допомагало знання мов – зокрема, досконале володіння польською, французькою та німецькою. Особливо полюбив Бельгію: «Це дуже мила і дорога мені країна. Хіба можна забути, наприклад, Брюгге?!» [123, с. 79]. Залишаючись завжди замкненим, під час таких поїздок Лятошинський все ж знаходив нових друзів<sup>26</sup>.

Про ділові якості Лятошинського можемо судити з висловлювань колег та учнів, що відмічають організованість, пунктуальність, вміння цінувати свій і чужий час. Свідчення тому – також мова і форма листів до Глієра: чіткий поділ на абзаци, окремі пункти, завжди послідовний виклад думки відповідають діловому епістолярному стилю. Однак пластичність і невимушеність деяких текстів перетворює їх у напівхудожні листи, що

---

<sup>26</sup> У Брюсселі під час концерту він познайомився з місцевим мешканцем Марком Овадісом, з яким листувався упродовж останніх років (в листах до Овадіса знаходимо мудрі філософські рефлексії зрілого Майстра).

власне викликає ще й мистецький інтерес читача. Про обережність і кмітливість дописувачів свідчить група листів, які відсилалися, очевидно, з побоюванням перлюстрації. Зустрічаються моменти езопової мови, ледь зрозумілі натяки (що вживалися з огляду на цензуру) на якісь важливі події чи факти. Це подекуди спричиняло до уникання прямих висловлювань у кореспонденціях. Досить часто читаємо: «писати про це не буду з багатьох причин» (12.01.1930 р.) [125, с. 175], «дещо я, як мені здається, прочитав між рядків» (25.04.1946 р.) [125, с. 336]. Хоча іноді, без зайвих натяків і вагань, згадується Спілка визволення України та суд над нею, компанія побиття космополітів, говориться про упередженість у присвоєнні Сталінської премії, про інтриги у СК та інше. У листах після травня 1953 р. відчутне розкріпачення суб'єктивної думки, більш вільними стають формулювання. Хоча про смерть Й. Сталіна – жодним словом. Тільки короткі репліки Глієра на кшталт «газети... останнім часом стали набагато цікавішими» (лист від 08.04.1954 р.), [125, с. 455]; або «чоловік (О. Лепешинської) був заарештований, а тепер – звільнений» (лист від 13.05.1953 р.) [125, с. 439].

Рідко можемо зустріти в епістолярії художні за характером рядки. Серед таких виключень – «Ви проникли в саму сутність музичного океану, в якому стільки чудес» (пише митець до піаністки В. Стешенко-Куфтіної під враженням її виступів) [123, с. 12]. Лятошинському-критику зовсім не був властивий панегіричний тон. Серед тих небагатьох відгуків на твори, які справили на нього особливо приємне враження, переважно читаємо лаконічні характеристики: «Мені дуже сподобалась сюїта Бартока з балету “Зачарований мандарин”. Оркестровка справді чудесна» [123, с. 26].

У своїх висловлюваннях митець завжди самокритичний<sup>27</sup>. У листах до Р. Глієра він часто просить «найсуворішим чином» вказувати недоліки свого оркестрування. Відповідаючи А. Дмитрієву на його схвальний відгук щодо Четвертої симфонії, митець пише: «Я дуже радий, що Ви розцінюєте мою

<sup>27</sup> Підтвердженням високої вимогливості до себе слугують певні факти з творчої біографії композитора, зокрема, епізод роботи над музикою до кінофільму «Іван Франко»: Лятошинський висловив стурбованість тим, чи зможе він упоратись з музикою епізодів карпатської частини сценарію і настояв на необхідності запросити М. Колесу як глибокого знавця карпатського фольклору [122, с. 154].

симфонію як такий цікавий твір, але, насправду, Ви тут перебільшуєте» [123, с. 52]. Втім «комплексом неповноцінності» Лятошинський ніколи не страждав, зберігаючи об'єктивність в оцінюванні своїх і чужих можливостей: «Прошу Вас, Рейнгольд Моріцевич, довідатись, які автори будуть брати участь у цьому концерті. Якщо Ви побачите, що товариство дуже дешевого гатунку і що краще з ними разом не виступати, то будь-ласка, якомога швидше напишіть мені про це» (лист від 03.01.1926 р.) [125, с. 79]. При всій скромності своєї вдачі, митець був достатньо амбітним і, звичайно, чутливо реагував на оцінку своїх творів, а особливо, авторитетних для нього людей. У листі до Льва Четвертакова<sup>28</sup> Лятошинський пише: «Мені б хотілось, щоб моя Четверта симфонія Вам не просто сподобалась, як Ви пишете, а щоб враження від неї було у Вас більше, аніж визнання великої майстерності» [123, с. 49]. Таким чином, маємо достатньо різні прояви самооцінки композитора. Очевидно, якщо процитований лист до Дмитрієва виявляє швидше дипломатично-коректний тон митця, то рядки, адресовані Четвертакову, розкривають його справжні почування.

Проаналізований комплекс рис характеру тісно пов'язаний з аналітичним складом розуму (здобуття юридичної освіти композитором, очевидно, не було випадковістю). Категорія «раціо» є суттєвою складовою його психограми, але існує ще інший спектр характеристик, у світлі яких особистість постає у дещо іншому ракурсі. Емоційність, що мала глибоко внутрішній характер<sup>29</sup>, чуйність, самозаглибленість, замкнутість, скромність, вразливість, схильність до песимістичних настроїв – ці властивості виказують вибагливу архітектуру внутрішнього світу і окреслюють інтровертивну грань натури композитора. М. Копиця у передмові до видання епістолярної спадщини Лятошинського – Глієра зазначає, що якість почерку Лятошинського дуже залежала від емоційного стану. В переписці має місце надзвичайно широка амплітуда настроїв – від активних, навіть знервованих,

<sup>28</sup> Хоч Л. Четвертаков і не був професійним музикантом, однак став тонким знавцем серйозної музики. Його думку Лятошинський високо цінував.

<sup>29</sup> К. Хейманс та Р. Ле Сенн у вище розглянутій типології визначають її як важливішу, аніж зовнішню.

збуджених, динамічно-наступальних до спокійно-оповідальних. Звідси – більш або менш розбірливий почерк автора. Листи, за припущенням укладача, не перечитувалися після написання, і тому помилки або описки від скоропису в кореспонденціях Лятошинського (у Глієра менше) є свідченням емоційного стану дописувача. Певна частина епістолярію представлена поштовими картками, де «почерк вельми дрібний, просто-таки мікроскопічний, складний для розшифрування, до речі, як і у значній кількості листів», – зазначає М. Копиця [125, с. 8]. Характерною звичкою в оформленні кореспонденцій Лятошинського є використання рисок, якими автор відділяє одну думку від іншої, і в такий спосіб чітко структурує зміст<sup>30</sup>. Таким чином, оригінали листів можуть стати матеріалом для досліджень у сфері графології, що в свою чергу допоможе музикознавчій науці у створенні повноцінного психологічного портрету митця. Між тим навіть на основі надрукованого епістолярію ми можемо з впевненістю сказати, що, не зважаючи на активне суспільне життя, спілкування з багатьма колегами-митцями і учнями, Лятошинський дуже гостро відчував самотність і навіть відчуженість (більшою мірою з об'єктивних причин). В приватному житті композитора, що мало дуже замкнений характер, було дві людини, яким він міг себе відкрити: Маргарита Олександрівна Царевич–Лятошинська та Рейнгольд Моріцевич Глієр. Цими стосунками митець дорожив понад усе.

Особливої уваги в аспекті психологічних характеристик потребує тема «Лятошинський – Глієр». Спілкування митців відразу вийшло за рамки ділових контактів і перетворилося у зворушливу дружбу, запорукою якої було рідкісне відчуття духовної спільності обох майстрів. Листи до Глієра переповнені найблагороднішими, найтеплішими словами. «Немає іншої людини, до якої я б так ставився і так любив би, як Вас!» (лист від 1.01.1940 р.) [125, с. 300]. «Я почуваю глибоке задоволення при одній думці про те, що вчився у Вас і живу в один час з Вами, хоча, звичайно, ані мені, ані будь-

---

<sup>30</sup> Пригадаймо характеристику епістолярію Моцарта, що її дає Ноймайр, вказуючи на певні аналогії з творчістю: «на сторінках його листів можна розпізнати ті ж музичні структури, що й в його партитурах» [143, с. 71].

кому іншому з Ваших учнів не дано зробити і половини, і третьої частини того, що Ви зробили і ще зробите для музики, оскільки все Ваше життя і діяльність саме такі, якими повинні бути життя і діяльність справжнього композитора, в той час як я в своїй роботі лише прагну до цього, але не можу вважати, що досяг цього. Ви, дорогий Рейнгольд Моріцевич, для всіх нас недосяжний приклад» (лист від 8.01.1953 р.) [125, с. 431]. «Сердечно вітаю Вас з Новим роком і щиро бажаю Вам всього найкращого, що лише може бути на цьому світі» (лист від 31. 12. 1947 р.) [125, с. 353]. «Мені страшенно соромно, що я не привітав Вас з Днем народження своєчасно, а запізнився на цілі два дні!! ... Я вважаю, що це абсолютно недопустимо» (лист від 20.01.1948 р.) [125, с. 355]. «Поздоровляю себе з Днем Вашого народження» (лист від 11.01.1926 р.) [125, с. 82].

У хвилини болісної самотності Лятошинський тішить себе думкою про зустріч із Глієром, проявляючи навіть ознаки хворобливої прив'язаності до нього. Ці стосунки стають найсокровеннішою цінністю Лятошинського і визначають силу впливу особистості Глієра на духовне життя митця і навпаки<sup>31</sup>. «Навряд чи можна з більшим нетерпінням чекати чогось, як я зараз чекаю від Вас листа», – пише Лятошинський (лист від 22.09.1926 р.) [125, с. 100]. «У Ваш день ... я подумки буду там в Москві, а тут в цей вечір ми ... прослухаємо в нашому магнітофонному записі нашу зустріч з Вами в Києві минулої весни, так що Ваш голос буде у нашій київській квартирі, ніби і Ви з нами тут будете» (лист від 08.01.1953 р.) [125, с. 431]. «Лише тиждень, як Ви поїхали, і мені видається, що пройшло вже Бог знає скільки часу! Коли на вокзалі Ви до третього дзвінка розмовляли з нами, а потім вскочили в потяг, який відразу так швидко пішов, то в мене було таке відчуття, ніби Ви не поїхали, а полетіли. Щойно були тут – і вже Вас немає» (лист від 02.08.1923 р.) [125, с. 38]. «Скажіть мені правду, Рейнгольд Моріцевич, чи зміг би я кілька ночей у Вас заночувати? Хоча б де і як завгодно. Спати я зміг

---

<sup>31</sup> Так, смертельно хворий Глієр захотів бачити насамперед Лятошинського і попрощатися з ним (лист і телеграма доньки Глієра Ніни Рейнгольдівни) [125, с. 685].



би на якому-небудь дивані чи навіть на кількох стільцях. Взагалі, яким завгодно, хоча б найфантастичнішим чином. Нічого не маю проти спати на підлозі. Як завгодно. Як би мені не було незручно, я буду за це винагороджений тим, що буду близько біля Вас, зможу поговорити з Вами і показати Вам все, що хочу» (лист від 20.01.1925 р.) [125, с. 42].

Поряд з такими проявами сердечності в кореспонденціях Лятошинського вже в 1920-х рр. з'являється драматичний, іноді песимістичний тон, пов'язаний передусім з болісним переживанням невдач, але також розчаруванням у людях. Вперте ігнорування творчості композитора з боку київських та московських мистецьких кіл іноді спричиняло до вкрай важких психологічних станів, навіть фрустрації і, як результат, апатії. «Я перестав ходити на концерти і тут (в Москві), і в Києві, бо мені завжди бридко зустрічатись з усякими музикантами або бачити їх уважні, співчуваючі погляди» (лист від 19.03.1937 р.) [125, с. 276]. Сумнозвісного 1948 р. Лятошинський пише: «Почуваю себе дуже погано, оскільки в результаті всього я повністю зник зараз з усіх концертних та радіопрограм. Словом, поки що я як композитор помер, а коли воскресну – не знаю» (лист від 02.05.1948 р.) [125, с. 358]. Після цих слів митець не писав Глієру півроку (нечувана перерва у їхньому листуванні). Згодом у серпні 1950 р. композитор, не приховуючи байдужості, пише: «Вас цікавить, чи розрядилась атмосфера у київських композиторів. А хто його знає!? Я майже ніде не бував в останні місяці, а тому й не можу говорити про це... На даний момент це мене мало цікавить» (лист від 05.08.1950 р.) [125, с. 385]. Справжнім потрясінням стануть звинувачення у формалізмі, що пролунають з вуст професора Гліба Таранова (колишнього учня Лятошинського)<sup>32</sup>.

У найважчих життєвих ситуаціях Рейнгольд Моріцевич в листах підбадьорює і заохочує свого Учня, повчаючи його бути настирливим, вірити

<sup>32</sup> Цей виступ проте не був випадковістю. Про моральні якості Г. Таранова згадує С. Крутиков: він був свідком, як Таранов (на той час вже професор консерваторії) при учнях кричав на Лятошинського і гупав ногами. Для нас важливо підкреслити, що реакція Бориса Миколайовича була абсолютно незворушною. «Така людина. Таке виховання» – резюме Лятошинського.

у свій талант, не поступатися дорогою нездарам, і запевняє: «Я все-таки думаю, що викривлення будуть виправлені, і ті, хто постраждав, знову вийдуть на перше місце» (лист від 08.12.1948 р.) [125, с. 362]; «... у відчай не приходьте, ... що б не було, думайте про свої нові твори» (лист від 13.05.1953 р.) [105, с. 442]. «Прийде час, ще отримаєте Сталінську премію, і все буде в порядку» (лист від 15.05.1948 р.) [125, с. 359]. Цікаво, що згодом Лятошинський, вже як Вчитель, напише подібні слова підтримки Івану Карабицю, запевняючи учня в його обдарованості і рекомендуючи ні за яких обставин не впадати в песимізм (лист від 20.12.1964р.) [123, с. 45-46].

Відомий практикуючий психолог Ролло Мей стверджує, що найпершою складовою поняття «особистість» є свобода, душевне здоров'я людини залежить від того, наскільки вільно вона творить себе з життєвого матеріалу [136, с. 60]. Лятошинський страждав від неможливості повної творчої самореалізації і знаходив свою втіху в композиторських успіхах Глієра. Усі його листи промовисто свідчать про це. Трансформуючи одне з фундаментальних понять філософії З. Фрейда, ми можемо тлумачити це рідкісне явище як *відчужена сублимація*, тобто здатність радіти чужим успіхам при відсутності власних.

Песимізм проявився також у впертому звучанні найбільш болісного «лейтмотиву» кореспонденції композитора – бажанні виїхати з України. «Все тут без змін: порожньо і мертво. Немає, звичайно, ані камерних, ані симфонічних концертів, немає навіть взагалі музикантів. Всі їдуть звідси при першій можливості, всі, хто може. Почуваєш себе в Києві зараз просто, як у багні якомусь. Але нічим тут не допоможеш» (лист від 02.03.1923 р.) [125, с. 35]. У скаргах на самотність композитор пише: «Нудно, самотно ми тут живемо. Київ для нас майже порожнє місто, майже немає до кого піти, немає з ким поговорити, все більше хочеться мені хоч на кілька днів приїхати до Москви» (лист від 10.11.1945 р.) [125, с. 326].

Характерно, що Лятошинський не знаходив втіхи в педагогічній роботі, у всякому разі до 1960-х рр. Швидше за все, він займався

педагогікою, щоб мати змогу писати музику (згадаймо відомий вислів Г. Малера: «я дирижую, щоб жити, а живу, щоб писати музику»). Свідченням цього є власні висловлювання композитора: «Жахлива річ – зима з мільйонами найнудніших уроків, з неймовірно одноманітними днями» (лист від 02.08.1923 р.) [125, с. 38]. Або: «На жаль, завтра, вкотре знову починаю крутити консерваторську шарманку, а кінця цьому не видно!» (лист від 01.09.1954 р.) [125, с. 470]. (Звернімо увагу, що листи написані в перші дні навчального року!). Однак учні Бориса Миколайовича у своїх спогадах про Вчителя нічого подібного не зазначають, це вкотре вказує на його замкнутість.

На жаль, Глієр не дожив до періоду 1960-х рр., на який власне припадає розквіт педагогічної діяльності Лятошинського. Саме в 1960-х формується потужна плеяда його учнів, що дає підстави говорити вже про композиторську школу. «Це було покоління “святих безумців”, не заангажованих ідеологією», – згадує Віталій Годзяцький. Ю. Іщенко, Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Губа, М. Полоз, І. Карабиць, Л. Дичко по смерті Вчителя стануть репрезентантами української музичної культури. За словами М. Копиці (дружини І. Карабиця), звання «учень Лятошинського» було святом для кожного з них. І. Белза, один із найулюбленіших учнів Бориса Миколайовича, сказав, що «його я вважаю своїм вчителем не лише в галузі “дивовижного мистецтва”, але й важкого “мистецтва життя”» [12, с. 3]. «Спілкування з Лятошинським давало величезний етичний заряд» [122, с. 174]. «Я відчувала грандіозну силу його особистості. Навіть у спілкуванні з Д. Шостаковичем я того не відчувала» (Л. Дичко).

Життєвий принцип Глієра – зберігати добрі стосунки і допомагати багатьом своїм учням – став головним в педагогічній діяльності митця. Особливі відносини склалися у Вчителя з І. Белзою, якому композитор присвятив свою знамениту Третю симфонію. Подібно до теплих стосунків Лятошинського та Глієра, ця дружба зберігалася впродовж усього життя. В листі до Льва Четвертакова композитор якось зізнався: «Дуже мене засмучує,

що не живу в одному місті з Р. Глієром та І. Белзою, зі своїм учителем і учнем – близькими мені людьми» [123, с. 9]. Лятошинський не мав однодумців серед консерваторських колег, не був «своїм» у тому середовищі (як, зрештою, і в Спілці композиторів, де його сприймали «в штики» (Л. Дичко)), «виглядав айсбергом серед торосів» (Є. Станкович). Хороші взаємини мав хіба з Л. Ревуцьким<sup>33</sup> (за свідченнями С. Крутикова). Хоча у своїх спостереженнях С. Крутиков зазначає, що важко було зовні розпізнати, як і до кого ставиться Лятошинський: «заважала» його інтелігентна манера тримати себе з людьми; «Л. Ревуцький був у чомусь антиподом Лятошинського, більш відкритий, емоційний, з ним було простіше» (з розмови С. Крутикова з автором). Зі студентами митець почував себе вільніше, та все ж дистанційовано. «Завжди була відстань, ніколи не допускав панібратства; спокійний, дуже серйозний, з дещо застиглим виразом обличчя, виважений, малослівний, не говорив двічі, любив чистоту і акуратність у всьому, охайно одягався» (з розмови автора з Л. Дичко). Незвичайну зовнішність Майстра засвідчують у спогадах І. Белза та Ю. Іщенко: «мене вразили його величезні, трохи сумні очі, сповнене натхнення обличчя» [122, с. 7]; «суворе, вольове обличчя, деяка відстороненість, а у погляді – проникливість: здавалося, що йому було усе відомо про мене і зараз, і далеко наперед» [122, 73]. Студенти дуже його шанували, але й побоювались. «Бездоганна витримка» (С. Крутиков), «лицарська натура», «схожий на титулованого графа», «його величність король» (Л. Дичко), «інтелігент, що не демонстрував своєї інтелігентності» (В. Сильвестров) – такі характеристики видавали в Лятошинському його шляхетне походження, аристократизм духу. «Ніколи не сидів, якщо поруч стояла жінка, чи це студентка, чи колега, він завжди підіймався. І цьому учив хлопців», – згадує Л. Дичко (в розмові з автором).

<sup>33</sup> Особливо важливою віхою у їхніх стосунках стала тривала спільна робота над новою редакцією опери М. Лисенка «Тарас Бульба», при чому Ревуцький дав згоду на редагування лише за умови участі Лятошинського. Це зайвий раз засвідчує його колосальний авторитет як майстра оркестровки.

Усі учні відзначають стриманість і скромність професора: ретельно уникав фото- і кінооб'єктивів, вкрай неохоче говорив про себе, не торкався теми власного національного походження, відповідав лише на ті питання, що стосуються творчості, ніколи не показував свої твори в класі<sup>34</sup>. В бесіді з О. Зінькевич Євген Станкович згадує: «На відміну від багатьох композиторів, котрих я знав і знаю, Лятошинський майже не говорив про свою музику. Думаю, не вважав це етичним» [60, с. 55]. У своїх спогадах І. Белза пише, що ще наприкінці 1920-х років у нього виникла думка почати збирати відомості про життя і творчість свого Учителя. Але здійсненню цього задуму заважала та обставина, що композитор радо відповідав лише на ті питання, що стосувались його творів. Розмовляв Лятошинський благородно без будь-якої афектації, м'яким і дещо меланхолійним голосом, не дозволяв собі підвищувати тон зі студентами, його ніколи не бачили роздратованим. «Майже п'ять десятиліть я зустрічався з Борисом Миколайовичем, – писав І. Белза, – і ні разу не помітив у нього хоча б натяку на манірність чи позу. Коли він знаходився в домашньому колі чи займався зі своїми багаточисленними учнями, чи виступав на художній раді консерваторії, чи грав свої сонати і п'єси, насичені думками і образами потрясаючої сили, він завжди залишався простим і природнім» [122, с. 7]. Віталій Кирейко описував випадок, як одна зі студенток запитала в Лятошинського – чи справді музику для драматичних театрів пишуть композитори маргінальні, незначні. Прекрасно знаючи, що театральну музику створювали і такі видатні митці, як Бетховен і Чайковський, усі студенти зніяковіло затихли і з інтересом поглядали на педагога – що ж він відповість? Розсміється чи розгнівається? Не сталося ні того, ні іншого. Композитор миролюбно і спокійно відповів: «Ну, ось і я вчора відніс музику в театр російської драми» [122, с. 59].

---

<sup>34</sup> Л. Грабовський, описуючи сором'язливу натуру Учителя, згадує документальний фільм про Перший міжнародний конкурс ім. П. Чайковського, в журі якого був Лятошинський: «...бачимо такий епізод: Борис Миколайович, ховаючи очі й відверто нудячись тим, що потрапив у кадр, підіймається парадними сходами ... Московської консерваторії» [48, с. 52]

Володіючи феноменальним професіоналізмом, Лятошинський міг доволі гостро відреагувати на прогалини в знаннях студентів. Якось у бесіді з ним Є. Станкович випадково сказав, що друга частина Дев'ятої симфонії Бетховена – *Andante*. «Лятошинський розлютився, наче його образили. Його наступними словами були: “Поки не будете знати цю симфонію – до мене в клас не приходьте!”... Потім я її вивчив напам'ять» [60, с. 47]. Вимогливий до себе й інших, Лятошинський рідко хвалив своїх учнів, а вже якщо і робив це, то в дуже стриманій формі (Додаток В, 3). Один з його найулюбленіших вихованців І. Белза згадував, що показував учителю свої твори з 1922 р., але лише у 1928 р. (через три роки після закінчення консерваторії) Борис Миколайович, прослухавши кілька його фортепіанних композицій, сказав: «Ось це вже можна пускати в друк» [122, с. 11]. Таке ставлення було притаманне йому і до власних досягнень. Митець завжди уникав будь-якої помпи чи офіційних святкувань, свої власні ювілеї відзначав більше ніж скромно. Найважливішою вважав можливість винести свою музику на концертну естраду, тому віддавав перевагу авторським симфонічним концертам і обов'язково сам диригував. Л. Дичко пише, що під час своїх концертів Лятошинський соромився виходити і кланятись. «Виходив якось боком, сором'язливо, але як змінювалось його обличчя, коли він сам диригував!» [122, с. 71]. Коли до ювілею Майстра вийшла монографія Н. Запорожець, чимало друзів та студентів звернулися з проханням поставити автограф, на що отримали категоричну відмову композитора<sup>35</sup>. Лятошинський не любив «надто претензійних» назв творів чи їхніх характеристик (наприклад, саме з цієї причини він відмовився від визначення Четвертої симфонії як «симфонії-поєми», яке дав спочатку). У листі до А. Дмитрієва, в якому митець дає відгук на статтю музикознавця про П'яту симфонію, автор пише: «Мені видається, що окреслюючи коло ідей, покладених в основу драматургії симфонії, Ви перебільшуєте, називаючи

---

<sup>35</sup> В листі до Л. Четвертакова цей випадок він прокоментував так: «Мені це видається смішним. Як можна уявити собі таку картину: я накупляв багато цих книг і роздаю їх з іменними надписами для того, щоб зробити якусь саморекламу. Краще я Вам пришлю своє фото з підписом» [123, с. 38].

надто багато цих ідей. Мені здається, що ніякі “етичні проблеми” добра і зла тут не піднімаються» [123, с. 73].

Учні й знайомі Лятошинського відзначають також певну відмінність між зовнішніми і внутрішніми проявами його особистості. Подібна двоїстість властива інтровертам, оскільки дає можливість «сховати» інтенсивність переживань за зовнішньо-поведінковим «фасадом». За словами Ангеліни Косенко (дружини В. Косенка), митець «виглядав повільним і стриманим, а насправді був сердечним, дотепним з швидкою реакцією на події» [123, с. 181]. «При першому знайомстві Лятошинський здавався мовчазним, замкненим і суворим. Ближче спілкування змінювало це враження. Зовнішня похмурість була проявом великої стриманості, навіть сором'язливості», – зазначає М. Канерштейн [122, с. 133]. В таких же тонах описує враження від знайомства з Лятошинським А. Кос-Анатольський, що мав змогу ближче його пізнати під час спільної туристичної поїздки до Австрії у 1963 р. [122, с. 56].

У спогадах про Лятошинського знаходимо також безліч фактів його турботи і безкорисливої допомоги учням. Л. Грабовський згадує, що Вчитель проявляв терпіння і до недбайливих студентів, які не встигали по предметах, добивався, щоб їх залишили в консерваторії (якщо загрожувало виключення), піклувався про здачу «хвостів», про академвідпустки, додатково займаючись з ними композицією та інструментовкою, часто у себе вдома (Додаток В, 4). Коли влаштовувались концерти з творів студентів-композиторів, професор незмінно ходив на усі репетиції, допомагав улагоджувати конфлікти, що часто виникали між оркестром та недосвідченим автором. «Горою стояв Лятошинський за своїх учнів, коли ті починали самостійне життя, – підшукував роботу, влаштовував виконання творів, вникав у особисті, часто дуже запутані справи» [122, с. 65]. Відомо багато фактів втручання митця в серйозні ситуації на випускних консерваторських іспитах (наприклад, у В. Сильвестрова, В. Годзяцького, дипломну роботу якого комісія назвала «психічно невірноваженою»), або допомога в перерозподілі

з військової частини до більш придатного для музиканта місця служби в армії (випадок з І. Карабицем) та інше. М. Копиця пригадує розповідь Ігоря Шамо про історію зі стипендією, яку професор Лятошинський виплачував своєму учневі у тяжкі повоєнні роки зі своєї зарплатні (про що Ігор Наумович дізнався набагато пізніше) [125, с. 17]. Впродовж багатьох років композитор матеріально підтримував дружину і дітей свого померлого учня Л. Спасокукоцького. Не пориваючи контактів з Валерієм Польовим, якого вважали «політично неблагонадійною» особою, митець майже у кожному з листів писав про якісь конкретні практичні кроки, якими намагався вирішити в офіційних інстанціях подальшу долю молодого музиканта. Є. Станкович, характеризуючи людські якості свого Учителя, пише, що «такі люди нині зникають» і наводить такий факт: «У 1937 році ..., коли заарештували його студента І. Белзу, він (Лятошинський – *В. Р.*) прийшов пішки із Ворзеля ... до Києва і три години сидів у відділі НКВС, доводячи, що Белза ніякий не ворог. Не побоявся! У результаті Белзу відпустили» [175, с. 77]. Нерідко до Лятошинського звертались за допомогою і сприянням зовсім незнайомі люди, яким він ніколи не відмовляв. Про чуйність митця свідчить епізод, про який розповіла А. Косенко: Лятошинський сам потурбувався, щоб вже на наступний день після поховання зробили огорожу і поставили лавку біля могили В. Косенка [122, с. 182]. «Важко собі уявити людину більш вимогливу до себе і більш прихильну до інших», – писав про композитора Анатолій Богатирьов [122, с. 46].

Ця прихильність своєрідно проявилася і в педагогічній практиці, коли професор давав учням повну свободу у виборі напрямку творчості. «Він надто багато знав, щоб щось забороняти», – констатує Є. Станкович [60, с. 47]. Ставився дуже лояльно до студентів, в яких превалювало прагнення до експериментів і з того приводу казав: «молоде вино перебродить» [122, с. 97] (Додаток В, 5). Лятошинський доволі спокійно і мудро спостерігав за радикальними авангардними віяннями, був завсідником фестивалів



«Варшавська осінь»<sup>36</sup>. Втім його оцінки цих імпрез мали переважно іронічний характер. Про це можемо судити з одного з листів до Л. Четвертакова, в якому митець описує електронні та алеаторичні «дивацтва»: «Шенбергіанці у порівнянні з так званими “авангардистами” з Західної Німеччини та Італії – це пасхальні баранчики... Навіть польська публіка, що звикла до Шенберга, не витримала і розсміялась» [123, с. 25]. «Наслухався досхоchu “музики” і дуже мало музики» [123, с. 93]. Серед творів, що дуже сподобались, композитор називає «Оду Наполеону» А. Шенберга, «Dies irae» К. Пендерецького, і найбільше – «Воцтек» А. Берга [123, с. 95]. «Треба було чути, з яким захопленням він розповідав про спектакль (йдеться про оперу «Воцтек» – *V. P.*) – видно було, що він любив цю оперу і дуже добре її знав. (Його близький друг, диригент В. Дранішніков першим в СРСР поставив її в Ленінграді у 1927 р.)» – пише у спогадах Є. Станкович [60, с. 49].

Найбільшим парадоксом було те, що, критикуючи авангардизм і намагаючись студентам «відкрити очі» на чисельні негативні тенденції сучасної музики, Лятошинський кожного разу привозив з варшавських фестивалів купу платівок. Станкович згадує: «Ми все це в класі слухали – Другу симфонію Лютославського, Третю Гурецького... Ми слухали в класі чистий авангард – Ксенакіса, Штокхаузена... Практично, завдяки йому ми знали, що таке “Варшавська осінь”, ми знали, що відбувається. Ну хто ще це робив? Ніхто. Він один» [60, с. 49]. «В класі після слухання чергової авангардової новинки часто висловлювались різні думки. Лятошинський приймав в цьому участь і вступав в дискусію, погоджувався чи ні. І це була рівна суперечка, без зверхності і повчального тону» [60, с. 49-50].

Методика викладання інструментовки у Лятошинського була строго послідовною, і тут давався взнаки авторитет Глієра. «Від нашого учителя ми не раз чули, особливо коли мова заходила про інструментовку: «Рейнгольд Моріцевич рекомендував у таких випадках таке...», – пише у спогадах І. Белза [122, с. 10]. Якщо думки вчителя та учня розходились, Лятошинський

<sup>36</sup> Під час одного з приїздів гідом композитора по Варшаві був молодий К. Пендерецький, тоді 19-літній юнак (на це вказує Є. Станкович) [60, с. 49].

дуже цінував вміння студента обґрунтувати свою позицію. «Який би стиль не був використаний у Вашому творі, усе має бути продумано, філософськи закріплено і професійно зроблено», – цитує Учителя Л. Дичко. Особливо вимагав від творів глибини, «не терпів усього наносного, сентиментально-вилощеного» (Л. Дичко). Радив читати Ф. Ніцше, А. Шопенгауера задля розвитку глибини мислення. У цьому відношенні особливим було ставлення митця до жінок-композиторів. Л. Дичко він якось казав: «Дуже мало є таких жінок, які можуть мислити як чоловіки. Ви повинні цьому вчитись». Своїх студентів професор учив боротися із стереотипами. Юрій Іщенко переказує дуже цікаву розмову з приводу сонатної форми. «Хіба обов'язково “згортати” музику в кінці головної партії і тим самим готувати побічну? То ж так роблять усі. І я так робив. Але нещодавно подумав: мабуть, можна й інакше. Виявилось, що справді можна. Ось і Вам раджу більше думати у цьому напрямку», – цитує слова Лятошинського Ю. Іщенко. Згодом, проаналізувавши чимало партитур свого Учителя, митець напише: «Я побачив на їхніх сторінках титанічну боротьбу з властивою кожній людині інертністю мислення. Використовуючи класичну форму, Лятошинський у кожному творі прагне дати їй неповторний варіант» [122, с. 76]. Ахілесовою п'ятою авангардового мистецтва митець уважав саме втрату індивідуальних облич. «Авангардисти усі страшенно схожі одне на одного, і вже ця обставина на 90% занижує їхні “досягнення”», – ділиться враженнями від Варшавської осені композитор із А. Дмитрієвим [123, с. 93].

Л. Дичко зізнається, що, навчаючись у консерваторії, відчула «інтелектуальний голод» саме під сильним впливом професора; відвідувала Художній інститут, лекції з історії театру, режисури в Театральному інституті, лекції з естетики в Університеті. Благодатна атмосфера, що панувала в класі Лятошинського (уроки з фаху він називав «душеспасительними бесідами» [102, с. 87]), надихала студентів на творчі зустрічі. В. Грабовський, Л. Дичко, В. Годзяцький, В. Губа, І. Блажков та інші молоді музиканти по неділях збирались на квартирі В. Сильвестрова,

слухали багато музики, дискутували. «Клас Лятошинського – то була школа європейського типу», – згадує В. Годзяцький (в розмові з автором). Повертаючись із закордонних подорожей, композитор та його дружина запрошували студентів до себе на гостину, ділились враженнями, показували фотографії, програми музичних конкурсів. Стефан Творун про це згадує так: «Нас вражала пам'ять Бориса Миколайовича. Він так багато пам'ятав, знав, так образно про все розповідав! Не пропускав ніяких цікавих подробиць. ... На цих вечорах після поїздок нам урочисто вручались привезені сувеніри. Ці сувеніри, як і багато творів Учителя з дарчими надписами, ми зберігаємо особливо дбайливо» [122, с. 172-173].

Лятошинському імпонували неординарні студенти. Особливе задоволення (за спогадами Є. Станковича) отримував, коли на урок приходив Михайло Заливадний – студент «з сюрпризами», творець т.зв. «ботанічної» музики (Додаток В, б). В. Кирейко, пригадуючи уроки оркестровки, пише: «Наші помилки Борис Миколайович виправляв незмінно недогризком червоного олівця. Коли студент, бувало, “накоїть” надто багато помилок, то професор дещо флегматичним, властивим йому тоном заявляв: “Через вас я спишу до кінця весь свій олівець”. А у нас було таке враження, що той олівець ніколи не зменшувався» [122, с. 58]. Іноді своїми скептичними резюме міг поставити студента у кепське становище. В. Годзяцький пригадує випадок, як, намагаючись заповнити свої прогалини в знаннях з оркестровки, зробив власну оркестровку 3-ї частини Другої симфонії Скрябіна з тим, щоб її порівняти з оригіналом. Приніс її показати Лятошинському, а той холоднокровно відповів: «І нащо Ви це робили? Є ж оркестровка Скрябіна». Небагатослівного, але дуже влучного у висловлюваннях, іронічного впізнаємо Лятошинського і в нотатках з Першого міжнародного конкурсу ім. Чайковського: «Усе “в один мішок”, без цезур», «Очень громкокипящий», «Сплошная качка. Это надоедает. Не смотри на него» [150, с. 68]. Серед лаконічних приміток знаходимо, звичайно, і схвальні. Утім, лише один

учасник удостоївся короткого, по-лятошинському ємкого і вагомого: «Оце музикант!!!» – переможець конкурсу американець Вен Клайберн [150, с. 69].

Про доброту композитора свідчила його надзвичайна любов до живого світу, а розчарування в людях і відсутність власних дітей лише спонукали знаходити втіху в контактах з тваринами. Колеги, що часто бували у нього в гостях, кожного разу у цьому переконувались. За спогадами В. Годзяцького, у квартирі (а влітку у Ворзелі) Лятошинський тримав багато кішок, більшість з них він прихистив як безпритульних, одного разу приніс з консерваторії вагітну кицю. «Заходжу якось у дім Вчителя, – розповідає В. Годзяцький, – а там підставка для вазонів, а на ній вісім кішок! Знайомтесь, – каже Борис Миколайович, – ось це – Лисиця, а це – Риболов...». Співак Михайло Роменський пригадував, що якось Лятошинський, показуючи фотографії кішок, зауважив, що «люди, котрі не люблять тварин, черстві й байдужі» [122, с. 167]. «Коли Вчитель бачив тварин, чи згадував про них, ніжна посмішка з'являлась на його обличчі, яку так рідко, зазвичай, можна було спостерігати», – відзначає Л. Дичко (у бесіді з автором) (Додаток В, 7).

Більш ніж 50 років кожної весни сім'я Лятошинських переїжджала на дачу – в незмінний Ворзель, у старий дерев'яний будинок з великою садибою, де з травня по жовтень митець жив зі своєю сім'єю: дружиною, племінницею та її маленьким сином (Додаток В, 8). «На веранді або перед нею, де простягались великі квітники, ягідники і росли фруктові дерева, любив він працювати. Цей куток був свідком народження майже всіх його творів – під акомпанемент пташок, стукіт дятлів, у присутності білок» [122, с. 66]. У Ворзелі іноді бував Борис Рябінін, автор книг про тварин, член московського Товариства захисту тварин. Їх звела спільна турбота про «братів наших менших», оскільки Лятошинський був членом республіканського Товариства із захисту природи і вважав своє піклування справою совісті. У спогадах Рябініна, а також учнів композитора, читаємо про ніжну любов митця до тварин, особливо, білок (то була його пристрасть) [122, с. 188]. Рябінін бачив як композитор спостерігав за рудими звірятами на

своєму столі (Додаток В, 9). «Здавалося, він (Лятошинський – В. Р.) бачив те, чого не бачили ми. Аста Нільсен якось зауважила: хто може чути музику тиші, той почує симфонію небувалої краси. Борис Миколайович був з тих, хто чує, і не міг не засмучуватися, що є “глухі”, нездатні до сприйняття цієї краси» [122, с. 189]. Після подорожі до Франції митець пише Л. Четвертакову таке: «Хоч Париж, звичайно, чудове місто, все ж південь Франції з його дивовижною природою якось більше захоплює і запам'ятовується» [123, с. 39].

У природі митець знаходив не лише можливість активного відпочинку після напруженої праці, але й сама вона була одним із важливих факторів, що формували його творче обличчя. Найяскравіші інспірації такого характеру знаходимо у «Золотому обручі», де щедра краса української природи постає в пантеїстично-фрескових образах. Меланхолійні настрої часто схиляли митця до теми осені, однієї з найулюбленіших у вокально-хоровій спадщині композитора<sup>37</sup>. Як пише О. Козаренко, «У вокальній музиці Лятошинського “рідко світить сонце”. Та все ж її присмеркова атмосфера спонукає до розважань над таємницями людської душі...» [91, с. 23]. В одному з листів натрапляємо на дуже цікаві філософські рефлексії Майстра на тему природи, смерті, вічності: «Лист цей я писав, сидячи у нашому ворзельському садку, де, як завжди, дуже добре, і буде так само добре і через 10-20-30 і т.д. років, коли й нас усіх не буде. Природа прекрасна, але жорстока. Жодне дерево не всохне у нас в саду, коли ми підемо. (Несподівана модуляція у es-moll)» [123, с. 13].

Проаналізований комплекс психоособистісних характеристик Б. Лятошинського дозволяє зробити певні висновки, враховуючи розробки вчених з проблем психологічної типології.

За вченням М. Блінової Лятошинський представляє сильний лабільний (жвавий) тип.

За теорією темпераментів – меланхолічно-сангвінічний тип.

<sup>37</sup> Віктор Іконник, відомий хормейстер і перший виконавець багатьох хорових творів Лятошинського, згадував слова Майстра: «Поїду до Ворзеля, послухаю як падає листя».

За Е. Кречмером – шизотимічно-атлетичний тип (з певними рисами пікнічної конституції у зрілий період). На це вказують ознаки атлетичної будови тіла, яскраво виражені в юнацький та зрілий періоди: зріст вище середнього, сильний розвиток скелету, мускулатури, здоровий колір шкіри; широкі плечі, статна грудна клітина, пружний живіт, форма тулуба, що зменшується донизу, щільна висока голова, середній об'єм черепа, форма – висока і вузька; фронтальні обриси обличчя мають витягнуту форму, при цьому підборіддя зміщене донизу і контури щелепи стрімко піднімаються до вуха. З віком в Лятошинського стали проявлятися деякі ознаки пікнічної конституції: повнуватість та певна незграбність (як засвідчує В. Годзяцький). Втомленість, набряки та синці під очима були спричинені роботою по ночах а також незадовільним станом здоров'я: хворобою нирок та діабетом<sup>38</sup>.

Шизотимічність виражена з одного боку в рисах, які Е. Кречмер називає «життєвою формулою видатних шизотиміків»: героїзм, шляхетність, широкий розмах думки, стійкість при несприятливих ситуаціях, твердість, чистота і цілісність особистості. А з іншого боку виразно проявляються замкнутість, хвороблива відчуженість, чуттєвість і вразливість.

За У. Шелдоном – домінування 3-го компоненту темпераменту – церебротонії (з яскраво вираженими проявами «церебротонічної інтроверсії»).

За К. Юнгом – інтровертивний тип.

За вченням К. Хейманса – Ле Сенни – поєднання «пристрасного» та «сентиментального» типів характеру.

За теорією А. Гаррісона – Р. Брамсона – стиль мислення тяжіє до поєднання «Синтезатора» та «Ідеаліста».

За М. Государєвим – Людина Мотиваційна.

За Е. Фроммом – «плідна» орієнтація.

<sup>38</sup> Тяжкі будні воєнного життя в тилу, холод, украй погані умови проживання спричинили різке погіршення стану здоров'я композитора вже у 1940-х роках, послаблення зору і дистрофію III ступеня (її наслідки, що даватимуться взнаки ще й у наступні роки, чітко проступають на обличчі Лятошинського на фото 1946 р.).

За О. Лазурським екзопсихіка Лятошинського сягає найвищого 3-го рівня, на якому процес пристосування особистості до оточуючого світу ускладнюється значною напругою, інтенсивністю душевного життя, змушує не лише пристосуватись до середовища, але й породжує прагнення змінити його.

Таким чином, вроджені, генетичні та набуті в процесі виховання якості утворюють внутрішній фактор розвитку особистості митця. Але вже на етапі аналізу механізмів ендопсихіки та її типологічних характеристик неможливо оминати об'єктивного чинника, який визначається самим часом, епохою, соціокультурним середовищем і вимагає окремої уваги. Поруч з пізнанням психоемоційного комплексу варто застановитись і над громадянською позицією композитора, над вкрай складним перебігом його життєтворчості, з'ясувати, яким чином його опір ідеологічній системі вплинув на збереження національного духу музичної культури та обумовив її подальший розвиток.

## ***2.2. Митець та його соціокультурне середовище***

Проблема зв'язку між людиною і оточуючим світом є однією з центральних у психологічній науці. Сучасні вчені вважають, що індивідуальні відмінності породжуються численними і складними взаємодіями між спадковістю індивіда та його середовищем. В той самий час середовище включає в себе суму всіх стимулів, на які реагує індивід від миті запліднення до смерті. Отто Ранк, розмірковуючи над відношенням митця до зовнішнього світу, констатує, що воно є цілком своєрідним вже тому, що «цей зовнішній світ для нього має значення не так аргументу страстей, як стимулу для його творчої фантазії» [156, с. 20]. Тому, на думку психоаналітика, розглядати людину поза її зв'язками з об'єктивною дійсністю ні в якому разі не можна, з тим що її життєвий світ є єдиною спонукою, джерелом енергії та змісту життєдіяльності [156, с. 12]. Парадигма «митець-середовище» у Лятошинського була винятково гострою з кількох суттєвих причин. По-перше, він завжди зберігав принципову і доволі однозначну громадянську позицію і не бажав пристосовуватись до запитів радянської дійсності. По-

друге, в його творчості тема «людина і світ» підіймається до рівня загальнолюдського виміру і є центральною у симфонізмі композитора. У зв'язку з тим, що Лятошинський існував у соціалістичній державі, виникає спеціальний параметр цих відносин – «митець-влада», що вимагає детальнішого розгляду.

Історія боротьби з формалізмом, модернізмом і т.п. почалася в СРСР у 1920 рр. і досягла кульмінації у післявоєнний час. Пригадаємо кілька тогочасних документів, що стосувалися радянського мистецтва, втім, мали цілком політичний характер. Сумнозвісні постанови, що з'явилися в кінці 1940 – на початку 1950 рр., стали наслідком грубого втручання тоталітарної системи в художній процес: «Про журнали “Зірка” і “Ленінград”» (серпень 1946), «Про репертуар драматичних театрів і заходи його покращення» (серпень 1946), «Про кінофільм “Велике життя”» (серпень 1946), «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі» (лютий 1948) і наступні дві редакційні статті в часописі «Правда» – «Невдала опера» (про оперу «Від усього серця» Г. Жуковського – квітень 1951), «Про оперу “Богдан Хмельницький”» (липень 1951). Одночасно виходили «дочірні» постанови центральних комітетів компартій республік, де ті самі керівні настанови були застосовані до «місцевих умов», а нищівний удар спрямувався проти «своїх» майстрів. Під знаком боротьби з націоналізмом і формалізмом на Україні відбувались звинувачувальні процеси над літераторами та представниками інших видів мистецтв, нищилась творчість М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, Ю. Яновського, О. Білецького, Л. Первомайського, О. Довженка, Б. Лятошинського, Г. Таранова, І. Белзи та ін.

Існує думка, що боротьба з формалізмом і усілякі акції, спрямовані проти деяких митців – справа рук партійної номенклатури і державних чиновників. Однак, як твердить Юрій Малишев, «факти свідчать, що головними функціонерами викривань, заборон були, як правило, самі діячі культури (з іншого естетичного табору, звичайно)» [128, с. 29]. У музичному мистецтві України в центрі цих трагічних подій протягом кількох десятиліть



був саме Лятошинський, творчість якого не вміщувалась у вузькі рамки «співця соціалістичної держави» і не раз піддавалась остракізму і зневажливій критиці. Композитора засуджували за буржуазно-формалістичні «збочення» В. Борисов, Д. Житомирський, В. Довженко, А. Свечніков, А. Штогаренко, І. Нестьєв та інші музикознавці, котрі не були партійними і державними чиновниками, – так звана «музикознавча інквізиція» (за влучним висловлюванням Алекса Росса [161, с. 248]). В рамках тодішньої системи така критика мала цілком реальні практичні наслідки. Після постанови 1948 р. Лятошинський в листі від 08.11.1948 р. пише: «В результаті мене зараз зовсім не виконують, ніяких замовлень в мене немає. У консерваторії в мене забрали кафедру композиції. Крім того, я вилучений з деяких комісій (по Комітету мистецтв, видавництва і тому подібних). ... Між іншим, певний час я думав, що вилечу з консерваторії, що було б зовсім катастрофічно... Було влаштовано обстеження мого класу цілою комісією» [125, с. 361].

Важких страждань зазнав митець через неприйняття і переслідування його творів. Особливо це стосується Другої та Третьої симфоній. Лист від 19-20 березня 1937 р. – один із наймасштабніших у переписці Б. Лятошинського з Р. Глієром (16 сторінок писаного тексту!) – присвячений Другій симфонії. Доля цього твору видається чи не найтрагічнішою в українській музичній культурі радянських часів. Симфонія, подібно до Шостої симфонії М. Мясковського та Четвертої Д. Шостаковича, опинилася «під арештом» (Додаток В, 10). У травні 1948 р. у постанові ЦК ВКП(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» Б. Лятошинському винесений остаточний вирок: «антинародний формалістичний напрямок в українському музичному мистецтві виявився перш за все в творах композитора Б. Лятошинського» («Радянське мистецтво», 26.05.1948 р.) [125, с. 20].

Кожне нове бичування знищувало митця, і потрібні були роки, щоб композитор знову зумів піднятися (1935-1936 рр. – Друга симфонія, 1951

(1954) – Третя, 1963 – Четверта). Але страждання, як відомо, має колосальний креативно-енергетичний потенціал. Теоретик екзистенційної психології Ролло Мей констатує: «Велич багатьох людей проявляється у стражданні (це пояснює аналогія: намагаючись пристосуватись до подразнюючого впливу піщинки, устриця створює перлину). Видатні твори По, Шеллі, Ван Гога, Достоевського можна по-справжньому зрозуміти та оцінити, лише прийнявши до уваги пережиті ними страждання» [136, с. 93].

Ще до початку роботи над Третьою симфонією композитор пише: «Лаяти будуть і її, звичайно, але знову за складність» (лист від 01.05.1940 р.) [125, с. 302]. «Лежить у мене на столі закінчений клавир третьої симфонії, але я все ніяк не почну його інструментовки. Поспішати нема куди, та й ні до чого» (лист до Глієра від 18.03.1949 р.) [125, с. 365]. Тому після закінчення твору в клавирі у 1948 р., Лятошинський три роки не виносив його на сцену і практично ховав від громадськості. Прогнози митця здійснились: після прем'єри Третя симфонія була вкрай різко і недоброзичливо оцінена на засіданнях СК та в пресі. В листі до Глієра від 23.12.1951 р. композитор висловлює глибоке обурення усім, що зробили з Третьою симфонією і з ним особисто (Додаток В, 11). В. Годзяцький пригадує, як після прослуховування цього твору прийшов на урок до Лятошинського і, переповнений хвилюванням, поділився враженнями. Але не побачив ніякої реакції, професор все вислухав мовчки, незворушно. В прагненні сховатися у власну психологічну нішу, звести стіну між собою і зовнішнім світом читається типовий «синдром внутрішньої еміграції» (вираз Н. Савицької). Такі прояви апатії, використовуючи термінологію, що характеризує критичні стани, вказують на фрустраційну поведінку.

Вже з 1930-х рр. в пресі почав пропагуватися акцент на так званий академізм, під яким розумілося наслідування класиці ХІХ ст., щоб менше допускати «націоналістичних вивертів» у республіках. Глієр неодноразово застерігав свого учня від необачних кроків, але Лятошинський не завжди сприймав попередження і отримував «бойові хрещення» в ідеологічних

суперечках. «Мене тут зараз страшенно кусають з усіх боків за те, що я іноді висловлююся у тому сенсі, що існують музичні твори, так би мовити, “без внутрішньої ідеології”», – писав він Глієру (лист від 14.03.1932 р.) [125, с. 223-224]. Все ж за таких обставин митець був змушений іти на компроміс зі своїми переконаннями і навіть «вдаватися до конформізму» [125, с. 14], прикладом чого є опера «Щорс», «Урочиста кантата». Як композитор ставився до цих творів, засвідчує С. Крутиков: «Лятошинський мені казав: “Опера “Щорс” – це несправжнє. Це не слухайте» (з бесіди з автором).

Лятошинський був далеко не винятком у такій формі протистояння авторитарній ідеології. Американський дослідник А. Росс, аналізуючи поведінку Д. Шостаковича кінця 1940 – початку 1950-х рр., констатує: «Шостакович відчув безпеку лише тоді, коли пройшов через повне роздвоєння особистості. Один Шостакович – автор патріотичних кантат і масових пісень. ... Інший Шостакович був потайною, загадковою, потайки страждаючою особистістю, що говорила через камерні твори (12 струнних квартетів з 1948 р.), фортепіанну музику і пісні» [161, с. 249-250]. Слід зауважити, що прослухавши Третю симфонію Лятошинського у 1952 р. (коли планувалось її допрацювання), Шостакович порадив автору взагалі нічого не переробляти (в цьому вкотре проявилась тверда позиція Д. Шостаковича, який, як відомо, в крайніх випадках йшов на поступки цензурі). Натомість Глієр радив усю увагу зосередити на фіналі, «щоб він став по-справжньому оптимістичним», намагаючись, тим самим, по-батьківськи вберегти свого учня від чергових «укусів» [123, с. 11]. Лист Лятошинського до Глієра від 01.05.1940 р. є унікальним документом, де композитор намагається пояснити своєму вчителю спроби «переламати» себе: «Останні два роки я свідомо вирішив почати писати більш просто. Мені здавалося, що тут мені повинні допомогти вибрані мною теми – “Щорс”, кантата про Сталіна, плюс – використання мною народних інтонацій. Вийшло однак навпаки: я перестав бути собою в значній мірі, особливо в кантаті» [125, с. 302]. Та навіть після численних спектаклів «Щорса» преса вперто замовчувала постановку опери.

З приводу послідовної й нещадної критики в свою адресу Лятошинський писав: «Загалом з десяти випадків в дев'яти мене обов'язково лають. Хочеш чи ні, а звикнеш» (лист від 01.05.1940 р.) [там само]. Навіть в епістолярії початку 1930-х рр. вже вчувається гіркий іронічний тон. Так у листі до В. Стешенко-Куфтіної<sup>39</sup> митець пише: «Вдячний Вам за бажання осквернити шляхетні вуха Ваших слухачів нечистими звуками моєї Другої сонати» [123, с. 8]. А на схилку літ у листі до А. Дмитрієва композитор іронічно підмітив: «Вічно у мене якісь “ложки гірчиці” в роті, хоча я, між іншим, взагалі ніколи не їм цього продукту в дійсності. Зате у вигляді якоїсь компенсації я їм її “символічно”» (лист від 28.12.1966 р.) [125, с. 18-19]. В. Сильвестров згадував, що Лятошинський збирав усі рецензії на свої твори, але тільки негативні. Зауважмо, що подібний «мазохізм» (І. Глікман) мав місце також у поведінці Д. Шостаковича та А. Шенберга. В листі до В. Стешенко-Куфтіної (від 04.09.1952 р.) композитор пише про 12 хорів а capella на слова Пушкіна та Шевченка таке: «Це, здається, єдині мої твори, які усі хвалять і які завжди дуже гарно приймають у концертах будь-якою публікою» [123, с. 13].

Особливо болючою та неоднозначною слід вважати також проблему ставлення Лятошинського до України. Митець був відданий своїй Вітчизні, любив і оспівував Київ. Особливо це виявилось у воєнний період, коли він, працюючи в Саратові на українській радіостанції імені Т. Шевченка, мріяв про повернення додому: «Чекаємо не дочекаємося, коли й Україна знову буде нашою, а то така нудьга нам тут жити» (лист Глієру від 22.01.1942 р.) [125, с. 312]. Проте у листуванні, як вже йшлося вище, ми часто читаємо про активне бажання виїхати до Москви або Ленінграда, і Глієр у цьому погоджувався з ним: «Жити сучасному композитору, та ще й молодому, в такій провінції, як теперішній Київ, це означає майже поховати себе» (лист Лятошинського від 13.09.1922 р.) [125, с. 33]. Бажання виїхати з України, на жаль, перманентно виникало впродовж життя, особливо у вибухові його моменти. Як твердить М. Копиця, «це пов'язано тільки з психологічними мотивами, адже не секрет,

<sup>39</sup> відома піаністка, перша виконавиця фортепіанних творів Лятошинського.

що деяка частина “автохтонних” композиторів в Україні не хотіла визнавати Лятошинського» [125, с. 15]. Лише від 1927 р. після успішного виконання «Увертюри на чотири українські народні теми» його стали вважати українським композитором, проте з великими застереженнями<sup>40</sup>. Ці прояви містечкового націоналізму митець досить сильно переживав, намагаючись працювати в тих традиціях і напрямках, які диктують йому рівень власної культури, любов до Вітчизни, не вузький, а справжній патріотизм<sup>41</sup>. У продовження патріотичної теми наведемо уривок з листа митця від 8 квітня 1930 р. про виконання в Одеському театрі «Золотого обруча»: «Там є (в опері моїй) два балети: один – галиційський, тобто український, а другий – східний. І от другий був поставлений порівняно гарно, а перший – так потворно, безглуздо, що весь театр на прем'єрі сміявся! Це ж ганьба!! ...на сцені українського театру не можна поставити український балет!!» [125, с. 178].

Гіркота від невизнання творів на Батьківщині весь час ятрила митця, мов незагоєна рана. Після критики Другої симфонії Лятошинський пише: «Вітаю Вас, дорогий Рейнгольде Моріцевичу, що Ви тепер вже, слава Богу, не “фельдшер”, а “доктор”. Ближчим часом, очевидно, і Л. М. Ревуцький удостоїться докторанта, а я вже як-небудь проживу “фельдшером”» (лист від 02.03.1941 р.) [125, с. 306]. У листі від 17 січня 1965 р. до А. Дмитрієва він зазначає: «Зробив я чимало для музики цієї республіки, і ось у 70 років підвели тут на Україні підсумок моєї роботи – отримую почесну грамоту... Справа не в цій паперовій нагороді, а в тому, що вона показує ставлення до мене нагорі й те, як, власне кажучи, мало я тут потрібен усі ці роки моєї діяльності й життя» [цит.за: 125, с. 15]. Москва також неуважно ставилася до творчості Лятошинського. Дискримінація за формулою “центр-периферія” відбувалася весь час, поки існував Радянський Союз. У листі від 8 грудня

<sup>40</sup> Як писав М. Грінченко в 1927 р., «Останніми часами в сферу впливу української музики попали композитори, що раніш або зовсім не були зв'язані з нею, або той зв'язок виникав спорадично і випадково» («Життя і революція» 1927, №10-11, с.134) [цит.за: 70, с. 60].

<sup>41</sup> Варто, однак, зауважити, що композитор все життя розмовляв російською мовою (з південноросійським акцентом, як згадує В. Годзяцький). З І. Белзою та М. Солтисом Лятошинський розмовляв рідною мовою – польською (за усними спогадами Марії Тарнавецької).

1948 р. Глієр гірко зауважує, що знову спрацьовує «московський патріотизм», – київський оркестр на конкурсі у Москві не отримав премії, на яку заслуговував [125, с. 362]. Часто в листах з'являлися репліки щодо «укусів дрібних і великих з боку видавництв, виконавців», а особливо – преси. Болісно переживав митець, що за все його життя найпрестижніший на той час музичний журнал «Советская музыка» не спромігся помістити ні рядочка про нього і його творчість. Навіть, коли Р. Глієр написав ювілейну статтю у цей журнал (з нагоди 60-річчя Б. Лятошинського), головний редактор забажав додати критики (лист від 15.05.1955 р.) [125, с. 481]. Вже з перших кореспонденцій, присвячених спробам надрукувати ранні твори, лунають образи Лятошинського на цензорів: «Повинні надрукувати ще 4 романи<sup>42</sup>, але один з них виявився на думку цензора (людини, очевидно, вельми розумної, яка, за порадою Козьми Пруткова, “дивиться в корінь”), контрреволюційним...» (лист від 20.01.1925 р.) [125, с. 42]; або гнівні вигуки: «Цензори... там, очевидно, зовсім здуріли. Адже і так текст страшенно скалічений»<sup>43</sup> (лист від 13.10.1930 р.) [125, с. 184]. Такі ж тенденції неприйняття творчості офіційними колами зберігалися і в останній період життя композитора. Коли його епохальна Четверта симфонія була тріумфально сприйнята в Ленінграді і навіть Москві, її захотіли взяти до репертуару такі диригенти, як Є. Мравінський та Г. Рождественський, однак преса продовжувала не помічати цього факту. Судячи з висловлювань митця 1960 рр., він цілком зневірився у тому, що його коли-небудь цілковито визнають. Коли Н. Запорожець вислала композитору з Москви примірник щойно опублікованої монографії про нього, Лятошинського дуже здивував тираж: «Що я за знаменитість така, щоб народ розкупив усі 3000?» [122, с. 104]. Коли у Москві була запланована доповідь Н. Запорожець на секції історії музики про його життя і творчість, композитор дуже хвилювався, кому ж власне буде цікава ця тема. «Чи досиділа до кінця хоч половина

---

<sup>42</sup> За припущенням М. Копиці, маються на увазі романи на вірші П. Шеллі – «Хоч не звучать гармонійні пісні», «Я ласк твоїх боюсь», «На добраніч», «Минулі дні».

<sup>43</sup> Мова йде про оперу «Золотий обруч».

аудиторії?» – питав згодом митець у доповідача [122, с. 104]. Дату свого 70-ліття він називав «сумною і прикрою» [123, с. 105].

Таким чином, становище Лятошинського було вельми двоїстим. З одного боку, він перебував далеко від основних музичних центрів, без впливової підтримки. З іншого, національна інтелігенція не завжди визнавала в Лятошинському українського композитора, тавруючи його як «найхарактернішого представника буржуазно-індивідуалістичного урбанізму» (В. Костенко, 1930 р.) [цит. за: 70, с. 60]. Слід зауважити, що однодумці композитора підтримували його, як могли, проте їх спроби були здебільшого приречені на невдачу. Так, наприклад, Глієр завжди намагався сприяти підвищенню авторитету свого учня в Москві, але це йому майже не вдавалося: «не було нікого, хто б мене підтримав, а навпаки, лише топили Ваш твір» (лист Глієра від 17.04.1946 р.) [125, с. 333]<sup>44</sup>. В тому ж листі Рейнгольд Моріцевич зазначає: «Тут багато розмов про несправедливе відношення до Вас. А я б хотів, щоб Ви, незалежно від обставин, два рази на рік приїжджали до Москви. Одного хорошого ставлення І. Белзи до Вас недостатньо. Треба, щоб деяким нашим поважним композиторам було соромно подивитись Вам в очі» [там само].

Отже, проаналізовані документи, фрагменти листів, факти біографії Лятошинського дозволяють стверджувати, що об'єктивний фактор в його житті був сильним, навіть агресивним і не припускав повної, а іноді бодай часткової самореалізації суб'єкта. За таких умов вперте відстоювання і дотримання композитором чітких принципів у житті і в творчості свідчать про неабияку «силу опору» несприятливому середовищу і можуть розцінюватись як героїзм. Як Д. Шостакович у Росії, Б. Лятошинський умів зберігати почуття «пряmostояння», своє музичне «Я» під пресом ймовірного повного знищення. У полі наведених міркувань доречно згадати психокатегорію Людини Мотиваційної (за М. Государєвим), яка, за влучною метафорою психолога, нагадує відродженого з попелу Фенікса. О.

<sup>44</sup> Йдеться про висунення «Українського квінтету» Лятошинського на здобуття Сталінської премії.

Лазурський, вивчаючи проблему «екзопсихіки» людини, зазначає, що «на більш високих рівнях вимірюється ступінь пристосованості середовища до власних запитів і прагнень особистості» [109, с. 99]. Очевидно, Лятошинському про такий рівень доводилось лише мріяти. Та, водночас, трагізм протистояння «митець-середовище» став потужним креативним стимулом, адже саме в площині психологічної зумовленості екзистенційного досвіду митця формувалось його композиторське «Я».

### ***2.3. Взаємодія об'єктивно-суб'єктивних чинників творчої діяльності***

На основі здійсненого аналізу психологічних і соціально-онтологічних факторів формування особистості Б. Лятошинського спробуємо пов'язати штрихи психологічного портрету з особливостями творчого мислення композитора. Гармонійність особистості Лятошинського, що проявилась у різного типу узгодженнях, – інтелект – емоції, вольові – душевно-вразливі риси, – дала своє безпосереднє і дуже природне втілення у творчості. Таке поєднання «логічного і фантазійного», «наукового та художнього» відомий історик психології Володимир Роменець трактує як потяг до первісного синкретичного стану, порівнюючи сучасні твори такого спрямування зі стародавніми «філософсько-науковими поемами у віршах» [160, с. 141]. Д. Галеві у монографії, присвяченій Ф. Ніцше, пише: «Ніцше носив у собі два інстинкти, що постійно зіштовхувались – вченого і художника» [32, с. 7]. Словосполучення «інтелектуальна пристрасть», що його вживає Галеві, характеризує внутрішній світ німецького філософа, а також тези Роменця про синкретизм відображення світу якнайточніше відповідають Лятошинському. Його допитливий, самобутній розум, багатобічні життєві інтереси, виключна художня сприйнятливність, здатність до активної внутрішньої асиміляції найрізноманітніших художніх вражень перетворюються на широке тло творчого процесу Майстра. Підтвердженням тому слугує 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 шляхетність почуття, глибокі зв'язки з традицією – новаторство тощо. Весь спектр перерахованих категорій найповніше відображений у симфонічній творчості композитора, що дає унікальні зразки поєднання глибоко особистого типу вислову з глобальністю погляду на світ і речі, що його становлять.

Такі положення зумовлюють сам спосіб створення композицій, що був вельми особливим. Якось у розмові з Миколою Гордійчуком композитор зізнався, що у нього «повністю готова, але ще... не записана Четверта симфонія» [122, с. 99]. Маючи феноменальну пам'ять, митець довго «виношував» у собі твір, обмірковуючи всі технічно-композиційні деталі до найменших дрібниць, і лише потім робив ескізний запис (у такий самий спосіб творив Г. Малер). В 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 не реагувати на оточуюче, а для того відправлявся на дачу у Ворзель, де сідав на веранді за невеликим столиком у холодку столітніх дубів і сосен у повній тиші [122, с. 99]. Коли ж у середині 1960-х рр. життя у Ворзелі пожвавилось, митець дуже скаржився на шум: «Радіо, оркестри, баяни, труби, барабани – просто жах. Змушений мало писати» [123, с. 66]. Часто записував твори відразу в партитурі і чорнилом, дуже рідко допускав описки. Методика написання хорових творів теж була доволі специфічною: спочатку композитор 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 процесу окреслимо як *«раціонально-поміrkований»* (термін Н. Савицької), що «співвідноситься з дедуктивним, жорстко дисциплінованим способом

мислення, позбавленим випадковостей, непередбачуваних настроєвих змін, незворотних творчих застоїв» [162, с. 202]<sup>45</sup>.

Творчий метод Лятошинського зумовлений, зокрема, рівнем музичних даних – надзвичайно розвиненим внутрішнім слухом і музичною пам'яттю (на це вказує в своїх спогадах С. Творун [122]), що свідчить про інтенсивність внутрішньої роботи як ознаки інтровертивності. «Йому було достатньо один раз почути чи прочитати музичний твір – він його запам'ятовував і уявляв в живому звучанні. Запам'ятовував його форму, тональний план, розвиток тем, їх взаємодію тощо», – згадує співак Михайло Роменський [122, с. 171]. Характерно, що з віком композитор зовсім не втрачав інтенсивності розумових процесів, швидше – навпаки. Ось як він сам про це пише: «Все більше відчуваю, що старішаю, хоча, правду кажучи, голова старішає найповільніше, оскільки я працюю, мабуть, швидше, аніж в молоді роки» (лист до А. Дмитрієва від 6.05.1966 р.) [123, с. 61]. Власне в зрілих рефлексіях композитора, присвячених власній творчості, не знаходимо мотивів смутку та тривоги, які можемо зустріти в юнацьких листах: «Я почав писати ноктюрн... Зовсім не розумію, хороший він чи ні... Здається геть дивний і не зрозумілий. Чому мене завжди так мучить те, що я пишу. Страшенно втомлює» (1915 р.) [36, с. 14].

Звернення Лятошинського до жанру симфонії було цілком закономірним в аспекті його особистісних рис та специфічних відносин з оточуючим середовищем. З одного боку, яскраво виражені інтровертивні ознаки вдачі композитора, а з іншого – перманентна критика і неприйняття його музики спричинили велику компенсаторну функцію творчості (пригадаймо влучний вислів Лео Мазеля: «Шостакович тому такий малослівний в житті, бо дуже повно висловлюється в своїй музиці»). Звідси – потреба філософського самозаглиблення, особлива концентрація викладу,

---

<sup>45</sup> За Савицькою така висока міра самоорганізації і самоконтролю була притаманна Бетховену, Брамсу, Чайковському, Римському-Корсакову, Стравінському, Хіндеміту. Натомість «імпровізаційно-спонтанний» тип композиторського процесу (Моцарт, Шуберт) кореспондує з індуктивним способом мислення. Звідси феноменальна стрімкість запису тексту, творчий акт – як спалах фантазії. Якщо ж виникає пауза в роботі – автор розпочинає твір наново, або ж легко переключається на інший [162, с. 200-202].

орієнтація на «виразовість», внутрішню сутність образу, злиття категорій «час історичний» і «час біографічний», явище централізації жанру симфонії по відношенню до усього доробку та симфонічність мислення як вихідна позиція творчого методу Лятошинського. «Композитор повинен володіти оркестром», – згадував І. Белза слова Учителя [122, с. 9]. Наявність у творах великих концепцій, сміливих контрастів, конфліктного розвитку музичних думок та інших сильних засобів вимагає величезної витрати нервових сил, котрі можуть бути лише в композитора сильного типу нервової діяльності.

Майже всі дослідники творчості Лятошинського акцентують увагу на загостреному трагізмі, що притаманний багатьом його творам (а за Е. Кречмером саме шизоїди володіють *талантом «трагічного»*)<sup>46</sup>. Тема страждання, самотності і смерті постає в романсах 1920-х рр., в основу яких покладено вірші поетів, що культивували естетику смерті (П. Б. Шеллі, Ш. Бодлер, М. Метерлінк і особливо близький композиторові, за свідченнями його учнів, Е. По). Характерно, що в програмній музиці, як зауважила Н. Запорожець, майже всі твори закінчуються загибеллю героїв: Максима в опері «Золотий обруч», Щорса в опері «Полководець», Гражини в однойменній симфонічній поемі. Трагедійний первень домінує у трьох з п'яти симфоній Лятошинського (Другій, Третій і Четвертій). «Хронологічний код осені як смертельної пори» (М. Новакович) читається у вокальних та хорових мініатюрах Майстра<sup>47</sup> [142, с. 71-72]. Суголосною до трагічного світовідчуття композитора стала також поезія Т. Шеченка, якій він дає інтелектуально-філософське прочитання (хор «Тече вода в синє море»). Доволі символічно, що обрамленням творчого шляху є композиції з трагедійною семантикою: «Траурна прелюдія» (1920 р.) та Траурна музика з «Слов'янської сюїти» (1966 р.).

Схильність митця до самозаглиблення вимагала певної стабільності психологічної та творчої поведінки, що компенсувала відчуття постійного

<sup>46</sup> Про примат категорії трагічного в творчості Б. Лятошинського пише у своїй дисертації М. Новакович, розглядаючи цю проблему, зокрема, в апокаліптичному, есхатологічному ракурсі [142, с. 76-79].

<sup>47</sup> «Осінь» на вірші О. Пушкіна з хорового циклу «Пори року», «Осіньна ніч» на сл. О. Фета, хор «Осінь» на вірші М. Рильського.

дискомфорту у зовнішньому світі. Композитор, попри все, працював регулярно і планово, «без застоїв та авралів» (А. Муха). Спробуємо прослідкувати 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, на думку Я. Якуб'яка, 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» [208, 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 1920-х рр. актуалізуються у 1940-х (тема траурної прелюдії у II ч. «Українського квінтету»), чи 1960-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 є ознакою єдності творчого методу, стабілізації авторської музичної мови як прояву цільності 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», – констатує О. Козаренко [94, с. 197].

В Першій симфонії в ембріональному вигляді закладено те, що розвивається у наступних симфоніях. Тут композитор приходиться до лірико-епічного жанру з певною домішкою драматизму. Вже в цьому творі формується ідея тричастинного циклу з характерним співвідношенням драматургічних функцій частин, типовим для композитора. Центр ваги

припадає на першу частину, «зав'язку» драми, перший етап розвитку. Друга частина є ліричним центром, моментом поглиблення сфери психологізованої «дії», що розкриває внутрішній світ героя і є «словом від автора». Фінал сприймається як повернення на новому рівні до конфліктних образів сонатного *allegro*, що зумовило трактування третьої частини як додаткового кола активного розробкового розвитку, який приводить до розв'язання зіткнень лише в коді. На думку Д. Канєвської, «в циклі можна побачити риси вільно трактованої сонатної форми, у фінальному розділі якої сполучаються функції динамічної репризи, розробки і підсумкового завершення» [69, с. 53-54]. Подібне драматургічне навантаження частин зберігається і в подальших симфоніях Лятошинського, особливо у Другій і Четвертій. Специфічною стає також логіка тематичного процесу: розгалужена тематична організація Першої симфонії виростає з початкового інтонаційного зерна, що свідчить про зародження типового для композитора принципу моноінтонаційності.

«Те, що в Першій симфонії виступає синкретично, згодом диференціюється, виокремлюється й персоніфікується, перетворюючись в образні елементи симфонічної концепції», – зазначає Я. Якуб'як [208, с. 15]. Цей процес виявився вже у драматичній Другій (1936 р.) і особливо Третій (1951 р.) симфоніях, що демонструють значну близькість щодо змісту і будови. Їхній композиційний тип схематично виглядає так: зав'язка драми – дві теми-антитези («епіко-драматичний імператив» (Я.Якуб'як) та лірико-експресивна реакція на нього), що експонуються у вступі і формують протиріччя, що розвивається в активній співдії з іншими темами в усіх частинах циклу (зокрема, з головною темою сонатного *allegro*). Але «вся боротьба має очевидний сенс тоді, коли ставить перед собою певну мету, зокрема, висуває якийсь етичний чи естетичний ідеал. А всякий ідеал... відзначається рисами порівняної стабільності, більш того, як правило, він несе в собі ознаки позачасового, навіть вічного» [208, с. 15]. В ролі символу такого ідеалу виступають характерні теми, що виникають на певному етапі розвитку і мають виразні риси архаїки: наслідування загального характеру

старовинних форм (II ч. Другої симфонії), синтезування окремих рис давніх слов'янських (зокрема, українських) пісень (побічна тема I ч. Третьої симфонії), звуконаслідування годинникової ходи на середньовічній вежі у бельгійському місті Брюгге (II ч. Четвертої симфонії).

Після Третьої симфонії Лятошинський немов зосереджує свою увагу на окремих сторонах, складових елементах образної концепції, «відповідно виділяючи та розробляючи їх як домінуючі в окремих симфоніях»: Четверта найбільше зміщена у сферу драматичного, а П'ята – у сферу епічного [208, с. 16]. Симфонія № 4 носить до певної міри автобіографічний характер, хоч сам автор про це говорить доволі неоднозначно: «Це “Спогади і думки”, але не автобіографічні» [122, с. 106]. А от в листі до Четвертакова митець пише: «Чесно кажучи, Четверта симфонія має автобіографічні моменти, які я Вам якось уточню при зустрічі» [123, с. 49]. Висунемо припущення, що Лятошинський був готовий ділитись інформацією, що мала, очевидно, особистий характер, лише з найближчими людьми, наприклад, зі своїм товаришем Л. Четвертаковим. Композитори-симфоністи переважно не дуже схильні давати коментарі щодо змісту своїх творів<sup>48</sup>. Пригадаймо, як Малер спочатку давав, згодом знімав програмні назви та коментарі до деяких ранніх симфоній, як Шостакович подавав скупі та, іноді, доволі сумнівні пояснення змісту своїх симфонічних циклів (звичайно, під політичним тиском). Можливо, тими ж політичними мотивами, а також притаманним симфоністам малослів'ям можемо аргументувати висловлювання Лятошинського щодо змісту Четвертої симфонії: «мені дуже складно вирішувати, що варто, а чого не варто говорити» [122, с. 106]. Частковим доказом того, що зрілий Майстер поринає у минуле, і в тому числі, особисте, є використання теми з юнацького циклу «Відображення» у його Четвертій симфонії: «я дещо повернув назад до своїх молодих творів і дуже радий

<sup>48</sup> В такому контексті цікавою видається думка психолога Льва Виготського, що переводить вище окреслену проблему ще й в психоаналітичну площину і, взагалі, ставить музикознавців у глухий кут: «Найяскравіший прояв несвідомого – це твори мистецтва. І всяке свідоме і розумне тлумачення, дане автором, або ж критиком, – це певний самообман, раціоналізація» [31, с. 440].

цьому» [123, с. 41]<sup>49</sup>. Ось які спогади залишив Лятошинський про народження Четвертої симфонії: «Коли я почав думати про те, яким чином почну цю симфонію, я не міг (і не зміг-таки!) звільнитися від однієї теми, що вперто вимагала її використання» [122, с. 107]. Саме ця тема, покликана знову на схилку літ зазвучати та реалізувати незбагненні, але вперті несвідомі бажаннями автора, дає життя 1-й та 3-й частинам. Завдяки цьому з усіх симфонічних полотен саме Четверта є найбільш монотематичною. Прикметно, що ця «симфонія-поема», як визначив її жанр автор спочатку (згодом слово «поема» викреслив, вважаючи, що «симфонія-поема» звучить «надто претензійно»), прив'язана Маргариті Олександрівні, як і Перше фортепіанне тріо.

Епічна П'ята симфонія займає в творчості Лятошинського особливе місце. Поряд зі «Слов'янським» фортепіанним концертом, баладою «Гражина», поемою «На берегах Вісли», «Слов'янською увертюрою», «Слов'янською», «Польською» сюїтами, романсами на вірші А. Міцкевича остання симфонія знаменує справжню кульмінацію об'єктивно-епічної лінії в творчості і водночас вищу точку світоглядної еволюції митця, що «типологічно закономірно проходила по висхідній лінії: від переважання стихійно-емпіричного, емоційного начала у світовідчутті через поступове “доростання” до проблем і явищ об'єктивної дійсності, до їх усвідомлення і осмислення» [180, с. 36]. Задум П'ятої симфонії може видатись дивним, коли врахувати, з одного боку, «схильність композитора до хроматики та симфонічного мислення, а з другого, – підкреслену діатонічність народних тем і відоме протиріччя між їх замкнутістю та вимогами симфонічного розвитку» [208, с. 17]. Поряд з наведеним міркуванням Я. Якуб'яка про такого типу «опозицію» пише також О. Козаренко, зазначаючи, що «романтизований експресіонізм Лятошинського, загострено-експресивний “тон” вислову, що сприймається як розвиток традиційного кордоцентризму,

<sup>49</sup> Про подібний досвід пізнання композитором самого себе як головну складову його індивідуальності пише дослідниця життєтворчості Віталія Губаренка І. Драч: «Повній ідентифікації унікальної сукупності рис, характерних для творчої особистості В. Губаренка, сприяла здатність символізувати свій свідомий досвід» [55, с. 118].

романтичного національного мистецького світогляду, вже з 1920-х рр. поєднується із, здавалося б, діаметрально протилежною категорією – епосом» [94, с. 191-192]. Вчений підкреслює незвичність такого явища, коли інтимні, особисті образи і стани, що в європейській традиції стали надбанням ліричної сфери, втілюються через епічну модель, що, як відомо, служить частіше відображенням колективного, до того ж, часто віддаленого в часі й просторі. В світлі вчення М. Блінової про типи вищої нервової діяльності митців такі принципи творчого мислення Лятошинського вказують на рідкісний художньо-мислительний тип.

Характерно, що з видатних австрійських симфоністів постромантичної доби – А. Брукнера та Г. Малера, – Лятошинському більше імпував Брукнер з його тяжінням до епіко-філософського симфонізму (у цьому він зізнався своєму товаришу Льву Четвертакову) [122, с. 177]. Хоча, на перший погляд, власне з Малером митця споріднюють трагізм світогляду, етичний максималізм, експресивні спалахи драматизму, присутні майже у всіх симфоніях обох композиторів. Цілком у малерівському дусі звучать також деякі афоризми Майстра, наприклад, «на скаженій круговерті простору кулі, залитої кров'ю, що зветься Земля» [125, с. 13].

В епістолярії Лятошинського знаходимо цікавий факт: митець виношував ідею написання Шостої симфонії на основі церковнослов'янських мелодій. У зв'язку з цим, в одному з листів композитор просить А. Дмитрієва взяти в бібліотеці Ленінградської консерваторії збірник старовинних церковних «обиходных» пісень і повідомляє адресата про свої плани написати Шосту (лист від 25.11.1967 р.) [123, с. 101]. Той факт, що у фокусі уваги композитора опиняються релігійні мотиви, є вельми симптоматичним. Відстежуючи пріоритетні жанрові орієнтації пізнього стилю, Н. Савицька обстоює думку про домінування сакральної ідеї у творах завершального періоду багатьох композиторів і тлумачить її як «результат переоцінки етичних цінностей на останній життєвій межі» [162, с. 242]. Шкода, але задум написати Шосту симфонію митець не встиг здійснити.



Специфічного значення в дисертації набуває проблема ментального коду Лятошинського. Спробуємо прослідкувати співвідношення категорій «українське» – «слов'янське» на рівні тематики, драматургії та музичної мови деяких творів. Досліджуючи прояви національної семантики у концептуальному просторі симфонізму Лятошинського, О. Козаренко пише: «Постійні об'єктно-суб'єктні перемикання ..., суміщення часових категорій (дія завжди розгортається “зараз і тут”, узагальнення виносяться у позачасовий простір), консеквентність сходження-занурення до глибин ідеї-образу по щаблях дедалі більшого філософського узагальнення гранично чітко виявляють національну семантику, причетність до української літературно-філософської традиції (Сковорода – Шевченко – Юркевич)» [94, с. 192]. Етапним моментом у творчій біографії Майстра стало звернення до оперного жанру. Знову повернувшись до українського фольклору (після «Увертюри на українські теми»), композитор разом з тим ставить більш складні завдання розкрити гострі соціальні моменти історії українського народу: Карпатська Русь XIII ст. у «Золотому обручі» та громадянська війна на Україні у опері «Щорс». Епіко-героїчний характер опер, ретельна підготовча робота з вивчення історії України, західноукраїнського фольклорного матеріалу, співпраця з Климентом Квіткою стали одним із суттєвих факторів ментального самовизначення митця. Інтерес до історії України, як вже згадувалось, мав ще й певне біографічне підґрунтя – батько композитора, Микола Лятошинський, був учителем історії та науковцем. Використання українського народного мелосу спостерігаємо також в камерно-інструментальних жанрах, зокрема у Тріо № 2, Українському квінтеті, Струнному квінтеті № 4, Сюїті для струнного квінкету на українські народні теми.

Трактування українського фольклору Лятошинським відбувається у різний спосіб у різних творах. Так в «Увертюрі на українські теми» він свідомо обмежує себе у використанні гармонічних новацій, зберігаючи чистоту народно-пісенного мелосу, натомість в опері «Золотий обруч» автор,

вивчаючи древні пласти українського і, ширше, слов'янського фольклору, створює яскраві народні сцени і подає їх вельми багатопланово: в жанрово-побутовому, драматичному та героїко-епічному аспектах. Ось як сам композитор пише про найкращий, на його думку, номер опери: «це, звичайно, розповідь Захара Беркута, в якому я використав чудовий старовинний український народний мотив» [123, с. 8]. Музична мова значно ускладнюється: терпкі звучності, широкий спектр сольних номерів, як пісенних (аріозо, пісня), так і таких, де панує мелодико-речитативний стиль – монолог, розповідь (хоч загалом, в опері панує вокальна декламаційність)<sup>50</sup>. Характерна риса драматургії «Золотого обруча» – переключення від подієвого розвитку до його осмислення, широких узагальнень-висновків, яскраво-емоційної авторської оцінки, що постає у фінальних монологів головних персонажів, якими закінчуються усі, окрім 7-ї, картини опери. Аналізуючи таку драматургічну рису, А. Малозємова зазначає, що «саме ця особливість генетично сягає драматургії думного епосу» [127, с. 69]. Виключно важливу роль у симфонічному розвитку опери набувають лейтмотиви, що інтонаційно узагальнюють найзначніші образи, і серед них – лейтмотив золотого обруча. З його викладу починається увертюра, він же пронизує весь твір і таким чином стає носієм первинної ідеї патріотизму та волелюбності громади тухольців.

Звернення до слов'янських етнічних символів і особливо до польської тематики окреслює також глибоко особисту проблему національного самовизначення, зважаючи на польське коріння родоводу композитора. Показово, що обрамленням еволюції творчого шляху митця є саме твори з польською семантикою: «Мазурка», що стала пробою пера юного 15-літнього Лятошинського, та у пізніх творах – польський епос, літературна класика та музичний фольклор генетично рідного композитору народу. Так у 1955 р. спеціально до ювілею, присвяченого 100-річчю з дня смерті Адама

<sup>50</sup> В. Барвінський, визначаючи місце Б. Лятошинського в сучасній українській музичній культурі, називає його «найбільш радикальним та найбільш новочасним щодо техніки та виразу», а «Золотий обруч» – «першою новочасною українською оперою європейського покрю» [9, с. 131].

Міцкевича, композитор створив симфонічну баладу «Гражина». Спираючись на однойменну юнацьку поему польського поета, Лятошинський намагався не лише точно дотриматись сюжетної канви першоджерела, а й відтворити романтичний колорит поеми. Доволі символічно, що власне на вірші Міцкевича митець написав свої останні романси – «Спомин», «До альбома Кароліні Яніш». Ці вокальні мініатюри поряд з хорами на вірші Т. Шевченка стали не лише вершиною вокально-хорової творчості Майстра. Поезія двох найвидатніших майстрів українського та польського літературного романтизму очевидно набула значення бієтнічного самовиразу композитора. Не оминув Лятошинський ще однієї знаменної дати – 1000-ліття Польщі, на відзначення якої у 1958 р. було створено симфонічну поему «На берегах Вісли», натхненної епічної оповіді про минуле польського народу<sup>51</sup>.

Прикметно, що саме автентичні польські теми часто несуть головне смислове навантаження твору: в симфонічній поемі «На берегах Вісли» заключна партія (повільна мазурка у ритмі траурного маршу) та епізод з розробки (його мелодію Лятошинський взяв з твору польського композитора XVI ст. Вацлава із Шамотул) стають діалектичним уособленням смутку і радості. Класична драматургія «Слов'янського концерту» простежується в переключенні у нову сферу образів і почувань у фіналі – святкових, яскравих, що знімають драматичну напругу та конфліктність попередніх частин. І знов таки композитор спирається на жанр мазурки (головна партія), що набуває в багатьох творах Лятошинського глибоко символічного значення<sup>52</sup>. В основі побічної партії – куваська пісня із збірника Адольфа Хібінського<sup>53</sup>. Специфіка польського мелосу іноді безпосередньо впливає на формотворення: 3-частинна будова головної та побічної партій фіналу

<sup>51</sup> Власне 1950-1960-ті рр. були означені безпосередніми контактами композитора з польською музичною елітою. Інтерес до новітніх авангардових віянь зробив Лятошинського постійним гостем фестивалів «Варшавська осінь», що стало хорошою нагодою для особистих знайомств (зокрема, з Кшиштофом Пендерецьким, Гражиною Бацевич).

<sup>52</sup> Тут виникає вельми промовиста паралель з Ф. Шопеном, мазурки якого подібні до сторінок з особистого щоденника.

<sup>53</sup> Цікавим є спостереження М. Гордійчука щодо інтонаційної близькості цієї теми з українською народною піснею «Ой повій вітроньку» із збірника П. Демуцького.

пов'язана з формою народних польських танців, їх пісенно-танцювальне коріння породжує сонатність з яскравими рисами рондо.

Водночас, вже в «Золотому обручі» окреслюється ключова риса зрілого Лятошинського – *тенденція до синтезу етнічних елементів*. Так окрасою стає витончена арабеска східних танців – персидського, китайського та індійського, – що вносять барву орієнталізму і є, як відомо, традицією російської симфонічної та оперної музики, хоч «схід» Лятошинського «значно більш суворий» (Н. Запорожець) [57, с. 24]. Безумовні також паралелі з естетикою «опери спасіння» та її найяскравішим російським втіленням – оперою М. Глінки «Іван Сусанін». В. Самохвалов, аналізуючи такі російські впливи, знаходить їх також у поєднанні трьох ліній – соціальної, патріотичної та ліричної, – що визначає тип музичної драматургії з широким багатоплановим розгортанням подій, як у М. Мусоргського. Усі ці лінії об'єднує принцип безперервного симфонічного розвитку, подібно до лірико-психологічних драм П. Чайковського.

Етапними творами в сенсі поліетнічного ментального самовизначення є «Слов'янський концерт», «Польська сюїта» та П'ята симфонія, в процесі роботи над якими Лятошинський опрацював величезний пласт фольклорного матеріалу. Наприклад, щоб знайти «кілька хороших тем» для П'ятої симфонії, митець переглянув декілька тисяч (!) мелодій, про що написав у листі до А. Дмитрієва [123, с. 55]. Цілком природно, що на хвилі такого зацікавлення фольклором виникнуть й інші пізні твори Майстра, зокрема, «Слов'янська сюїта», що з'явилась саме на основі «непридатних для П'ятої симфонії тем» [123, с. 91]. В цьому контексті не можливо оминути теми спілкування композитора з Мечиславом Солтисом, Миколою Колесою а також з Райною Кацаровою<sup>54</sup>. Такі тісні контакти і сам підхід до вивчення фольклору засвідчують надзвичайну ретельність митця у підготовчій фазі творчості з одного боку, а з іншого – незорість його музичних інтересів.

<sup>54</sup>Райна Кацарова – болгарська музикознавиця та фольклорист, в листах до якої знаходимо інформацію про сприяння Лятошинського у організації її експедицій на Одещину з метою запису болгарських мелодій.

Сам метод роботи композитора з фольклором у пізніх творах є доволі специфічним. Використання українських та російських народних наспівів у 1-й частині «Слов'янського концерту», словацької протяжної у 2-й та святкової мазурки у фіналі, створення тем-синтезів, «тем-сплавів» кореспондує з українсько-польським походженням композитора та, можливо, ретроспективно повертає зрілого Майстра в інтернаціональне середовище рідного Житомира. Подібний принцип він застосовує також у симфоніях. «Найсуттєвішим стилеутворюючим фактором є не так диференціювання національно самобутніх рис, які їх взаємодія, аж до повного органічного злиття. У цьому сенсі роль Лятошинського в українській музиці аналогічна тій ролі, що її в російській музиці відіграли свого часу Чайковський і Танєєв», – зазначає І. Золотовицька [63, с. 109]<sup>55</sup>. Таким чином, поліетнічний вектор творчості як засадничий принцип мислення Лятошинського постає у різних ракурсах: як результат впливу польської та російської композиторських шкіл, як прояв *біетнічної ментальної ідентичності*, як кульмінація *об'єктивно-епічного світогляду Майстра*. Можливо, саме в такий спосіб митець знаходить на схилі літ свій душевний спокій, в якому він і бачив щастя (такі зізнання читаємо в одному з останніх листів до Марка Овадіса від 22.03.1968 р.) [123, с. 107].

Система виразових засобів композитора означена рисами цілісності, стабільності і, водночас, багатоплановості, враховуючи його різноманітні стильові орієнтири. Особливої уваги заслуговує сфера інтонацій як головний стрижень музичної виразовості, а водночас – найбільш глибоке відображення психічних процесів (що в мові концентруються в природі інтонацій). Примхливі тематичні побудови 1920-х рр. – ходи на септиму, секунду, тритон; згодом – звороти, що позначені фольклорними впливами – рух по тризвуку, кварто-квінтові ходи, зокрема, «ямбічна кварта», якою розпочинається цілий масив лірико-епічних тем (тема вступу Другої

<sup>55</sup> І. Белза, в працях якого дуже детально аналізуються процеси взаємоперехресування різнонаціональних стильових елементів у різних композиторів, і у тому числі в Лятошинського, приходять до висновку, що вже в Шопена достатньо чітко проявилось прагнення до синтезу засобів виразності, характерних для західнослов'янської та східнослов'янської музики [19].

симфонії, Головні партії «Українського квінтету» і «Слов'янського концерту», «тема дзвонів» з Четвертої симфонії). Загальноєвропейське походження певних прийомів з одного боку, а з іншого – національно-своєрідні ознаки авторського стилю Лятошинського резонують з поліетнічним середовищем композитора. Так, з одного боку, спостерігаємо функціонування системи знаків-алюзій європейської жанрово-стилістичної виразності: балада (II ч. Другої симфонії); хорал (симфонічна поема «Гражина», Третя та Четверта симфонії), «вагнерівський хорал» тромбонів (у II ч. Третьої симфонії як конкретний жанровий орієнтир). З іншого боку звертає увагу наявність національних жанрових моделей, що стали семантичними орієнтирами вислову Лятошинського: дума, лірична пісня, колискова, коломийка. Жанр думи набуває значення «основного, пульсарного змісту» (О. Козаренко), адже під його впливом сформувалися найзагальніші параметри музичного вислову Лятошинського. Подібне взаємодоповнення знаходимо на рівні ладо-гармонічного мислення. «Акорд Лятошинського» (мінорна тоніка із секстою), великий мажорний септакорд, співзвуччя нетерцевої кварто-квінтової структури, альтеровані септакорди ( $\text{II}_7^{b1}$ ,  $\text{V}_7^{b5\#5}$ ,  $\text{VII}_7^{b3\#3}$ ), прийоми поліладовості та політональності, а, загалом – схильність до гостродисонантної гармонічної вертикалі, виразно виявляють свою загальноєвропейську генезу. Водночас – національно-своєрідні ознаки: прояснення ладового мислення через специфічну виразність діатонічних ладів (фрігійського, пентатоніки), синтез діатоніки з хроматикою, гармонічне варіювання як вияв народно-ладової перемінності.

#### Висновки до розділу

1. Констатуємо факт визначального впливу психологічної структури особистості Б. Лятошинського, зокрема, інтровертивності як базової характеристики, на специфіку його творчого мислення. Потреба філософського самозаглиблення, особлива концентрація, інтелектуалізація вислову, орієнтація на «виразовість», внутрішню

- сутність образу кореспондують з інтровертивним типом творчої особистості.
2. Допитливий, самотній розум, багатобічні життєві інтереси, виключна художня сприйнятливість, здатність до активної внутрішньої асиміляції найрізноманітніших художніх вражень перетворюються на широке тло творчого процесу Майстра.
  3. Позиція кардинального новаторства Лятошинського мала очевидно також особисте підґрунтя, адже композитор свідомо і принципово ставив себе і свою творчість в опозицію до канонів академізму, що його культивував на той час соціалістичний реалізм.
  4. Централізація жанру симфонії по відношенню до усього доробку та симфонічність мислення як вихідна позиція творчого методу Лятошинського є цілком закономірними в аспекті його особистісних рис та специфічних відносин з оточуючим середовищем. З одного боку, яскраво виражені інтровертивні ознаки вдачі композитора, а з іншого – перманентна критика і неприйняття його музики спричинили велику компенсаторну функцію творчості.
  5. Підвищена чутливість, загострений трагізм світовідчуття розкриваються в експресіоністичній манері (II–IV симфонії, «Золотий обруч», III струнний квартет, «Відображення», Соната для скрипки), в образах самотності, страждання і смерті, що можемо тлумачити як прояви шизоїдного темпераменту (за Е. Кречмером) та «церебротонічної інтроверсії» (за У. Шелдоном).
  6. Наявність у творах великих концепцій, сміливих контрастів, конфліктного розвитку музичних думок та інших сильних засобів вимагає величезної витрати нервових сил, котрі можуть бути лише в композитора сильного типу нервової діяльності (за загальною типологією М. Блінової – сильний лабільний тип).
  7. Тип творчого процесу Лятошинського окреслимо як «раціонально-поміркований» (за термінологією Н. Савицької), що співвідноситься з

жорстко дисциплінованим способом мислення, позбавленим випадковостей, непередбачуваних настроєвих змін, незворотних творчих застоїв. Творчий метод митця (тривале «виношування» творів) зумовлений, зокрема, надзвичайно розвинутим внутрішнім слухом і музичною пам'яттю, що свідчить про інтенсивність внутрішньої роботи як ознаки інтровертності.



## Розділ 3

### Психологічний портрет В. Барвінського: динаміка особистості та творча еволюція

#### *3.1. Психовікові зміни крізь призму епістолярно-публіцистичної спадщини*

Співвідношення особистості композитора й музики, котру він творить, виявляється по-різному. Трапляється й таке, що за своїм характером чи емоційним наповненням вони суттєво різняться. Проте найчастіше душевні якості митця, його помисли та обставини життя накладають безпосередній відбиток на сутність і спосіб музичного вислову. Василь Барвінський належить до тих представників композиторського світу, в котрих уявлення про автора як людину і його творчість, чи ширше – музичну діяльність взагалі, – складають єдине ціле. Репрезентативність корпусу документальних матеріалів, безпосередньо пов'язаних з біографією митця, дозволяє проникнути в царину його внутрішнього світу, досягнути феномен психоособистісної структури видатного музиканта. Так, особливу цінність має рання праська кореспонденція Барвінського, адресована батькам (1905-1914 рр.), листи до родини Лисенків, написані на схилку літ (до аналізу взята кореспонденція 1960-1963 рр.), листи до Г. Грабець<sup>56</sup>, О. П'ясецької, написані з мордовських таборів ГУЛАГу, останні в житті композитора листи до С. Грици. Незамінним джерелом психологічних узагальнень є спогади колег, учнів та друзів Маестро, сповнені цікавих особистих подробиць, особливо, В. Витвицького, М. Пшенички-Загайкевич, М. Крих а також деяких політв'язнів, які відбували термін ув'язнення разом з В. Барвінським, зокрема, М. Друмака, М. Кучера та Г. Грабець. Додатковим матеріалом слугували музикознавчі праці, рецензії, статті та публіцистичні нариси композитора, зокрема, «Враження з побуту на Україні» (1929 р.). Перед нами постають різні психологічно-вікові градації: праський епістолярій – юність; «Враження», рецензії на наукові праці і на концертне життя – зрілість; листи

<sup>56</sup> Скрипалька Галина Грабець - колишня учениця Барвінського, а згодом співтабірниця його дружини, яка зберегла листування з професором.

до Лисенків, С. Грици, спогади колег і учнів – старість композитора. Цілком розуміючи той факт, що існує певне протиріччя між психофізіологічною мінливістю та стійкістю особистості, все ж уважаємо за необхідне включення вікового аспекту як обов'язкової ланки психограми. Власне в такому ракурсі ранні та пізні листи дають можливість з'ясувати ті чи інші зміни в структурі особистості і в такий спосіб більш цілісно, рельєфно охопити її психологічні грані<sup>57</sup>.

У Празі, одній із столиць музичного мистецтва, що протягом декількох сторіч носила горде звання «консерваторії Європи», впродовж 8 років юний митець здобував ґрунтовну освіту, навчаючись у одного з найкращих тогочасних європейських педагогів композиції – Вітезслава Новака. Листи дають широку панораму культурного життя Праги, в яке Барвінський дуже швидко увійшов, передусім як виконавець-піаніст і композитор, згодом як педагог. Стиль листування є відкритим і сповненим життєвих подробиць, до якого спонукали надзвичайно теплі стосунки дописувачів. Характерно, що в них порівняно мало відображені власні рефлексії молодого митця, а більше описуються успіхи й проблеми в науці і побуті. З психологічної точки зору вони ілюструють автора як особистість, доволі залежну від батьків навіть у двадцяти-двадцятип'ятилітньому віці як у матеріальному, так і в моральному плані: своєрідний «культ батька», котрий здавна панував у цій родині, очевидно дається взнаки. Барвінський радиться з ним в усіх справах, починаючи від житлово-майнових, і закінчуючи творчими, зокрема, весь час консультується в питаннях німецького перекладу, літератури та ін.

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» [146, с. 5], а Л. Кияновська зазначає: «особистість, схильна до відтворення витончених і субтельних переживань» [82, с. 231]. Особлива прихильність

<sup>57</sup> Про обов'язкове включення аспекту динаміки творчої особистості пише І. Драч. Вивчаючи феномен особистості В. Губаренка, вчена обстоює думку, що психологічний портрет митця у його найповнішій та найоб'єктивнішій версії постає перед дослідником лише за умови, що композитор вже завершив свій життєвий шлях [55, с. 13].

сина до своєї сім'ї помічається вже в частоті написання листів, що здебільшого не перевищувала двох-трьох тижнів, а іноді кількох днів. Чуйність, безмежна вдячність батькам є лейтмотивом усієї кореспонденції. Так натрапляємо на слова «ся вдячність, се почуття не дасть ся убити в слова, на се треба якоїсь надприродної мови» (9-10.12.1911 р.) [11]. Однак, крізь слова подяки іноді проступає мотив провини і картання себе, вже дорослої людини, за матеріальну залежність від родини (лист від 05.06.1911 р.) [11]. Бажання виправдати батьківські сподівання дисциплінували молодого композитора. С. Павлишин вказує на те, що «"Празька школа" розвивала також організованість і систематичність у праці» [цит.за: 81, с. 116]. Із листів довідуємось про щільний графік його занять і особливо виснажливі завдання В. Новака. Їх митець старанно виконував, щоправда, не завжди, про що не без гумору якось зауважив: «якби я все те робив, що він (Новак) задає, то б за тих два місяці закінчив би усю гармонію» (10.04.1907 р.) [11]. За роки навчання Барвінський зблизився зі своїм учителем, про що свідчать описані візити в дім Новака. В листах також згадується особливо сердечне ставлення вчителя до учня. Втім, сором'язливість і замкнутість натури композитора з одного боку, а з іншого його піїтичне ставлення до вчителя спонукали до утримання певної дистанції в спілкуванні, на що Барвінський натякає в одному з листів (20.01.1911 р.) [11].

Найближчими митцю людьми були родичі та сім'ї друзів Барвінських. Живучи у Празі, він навідувався до родин Горбачевських, Єдлічків, Курцевих а також сім'ї Пулюїв, де молодий маестро знайшов своє єдине кохання в особі Наталки Пулюй, його майбутньої дружини. Такі часті недільні візити були хорошою традицією, що підтримувалась в родинах галицької інтелігенції, та, водночас, юний композитор таким чином створює на відстані своєрідний «віртуальний» сімейний простір. Особливо він прив'язався до сім'ї Горбачевських, де почувався «як у власній хаті» (10.04.1907 р.) [11]. В своїх листах Барвінський завжди цікавився і переймався здоров'ям батьків, бабусі, сумував за Львовом і рідними, відчуваючи «брак материнського

серця» (16.01.1914 р.) [11]. Цей міцний родинний зв'язок і благодатна сімейна атмосфера дуже позитивно вплинуть на його особистість, яка вже з дитинства відзначалась вразливістю, і допоможуть вистояти (чи вірніше, вижити) в трагічних ситуаціях, якими сповнена біографія митця радянського періоду.

Серйозною перешкодою в навчанні та, згодом, у роботі Барвінського стала вразливість фізіологічна. Здебільшого в цих ранніх листах читаємо про скарги на сильні головні болі, біль в очах, загальну слабкість, втому та іноді безсоння. В деяких кореспонденціях митець пише про філармонічні концерти, на яких він був присутній і ледь не знепритомнів. Такі випадки траплялися також безпосередньо на сцені. В листі від 9–10.12.1911 р. він згадує про іспит з фортепіанної педагогіки, на якому грав останнім: «навіть трохи недобре зробилося мені, так що думав, що не докінчу грати»<sup>58</sup>. З метою оздоровлення Барвінський часто працював на відкритому повітрі а також певний час відвідував заняття з ритмічної гімнастики: «знаю, як би це моему здоров'ю допомогло, бо це є краще, ніж якийсь санаторій» (24.04.1914 р.) [11]. Утім, він відмовився від продовження гімнастичних занять, вельми інтровертивно це аргументуючи: «як собі уявлю, що буду мусів знов цілий рік між чужих людей іти – і далеко від Наталки, до якої я так звик і яка все мені якоїсь відваги додавала – так сам не знаю, що думати» (24.04.1914 р.) [11].

Слабкість здоров'я була пов'язана також з фізичною конституцією митця, що відзначалася сильно вираженою худорлявістю та блідим «анемічним» обличчям. За конституційною типологією Е. Кречмера наведені риси вказують на чистий *астенічний тип*. Празький клімат, очевидно, пішов композитору на користь, бо сам пише, що «ліпше чуюся, як у Львові» (29.05.1908 р.) [11]; «значно ліпше виглядаю» (18.05.1905 р.) [11]. Однак, аналізуючи навіть ранні фото Барвінського, привертає увагу відповідність його хворобливого зовнішнього вигляду (зовні він був схожий на Шопена)

<sup>58</sup> Нагадаємо, подібні стани іноді переживав на сцені Шопен, у якого, однак, в процесі виконання траплялися навіть галюцинації.

дещо сумовитому настрою. Цей ранній ледь помітний смуток з роками перетвориться на незмінно трагічний вираз обличчя, що особливо різьоче виглядає у групових знімках на тлі друзів, колег та студентів. Є обмаль світлин, на яких митець усміхнений.

Переважно празька кореспонденція не характеризує молодого митця виключно в песимістичному ключі, помітні лише окремі прояви юнацької меланхолії та смутку, наприклад, у такій формі: «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 видобути з таких думок» (22.01.1910 р.) [11]. Загалом, листи з Праги навряд чи можна було б назвати «особистим щоденником», швидше епістолярій насичений діловою та буденною інформацією, що подається Барвінським у вельми педантичний спосіб: чітко вказуються матеріальні витрати (які в свою чергу свідчать про економність і вміння організувати фінансову сторону свого життя), певні події іноді погодинно вказані (концерти, заняття, прогулянки), детально описаний раціон харчування та навіть кількість, колір та вартість гвоздик і троянд, подарованих молодому маестро на концерті. *Педантизм* як ментально-німецька риса, взагалі притаманна галичанам, в даному випадку має ще й цілком суб'єктивний аспект: бажання якомога докладніше розповісти батькам про своє буденне життя і таким чином компенсувати віддаленість родини, створити уявне сімейне оточення. З іншого боку, будучи натурою до певної міри інтровертивною, молодий композитор навіть до найближчої родини не наважувався писати про речі, які ховались глибоко в його душі, торкались його інтимних переживань.

Натомість судження про тогочасне мистецтво і музику трапляються в цих листах дуже часто. Відчувається, що це теми, які постійно хвилюють студента Празької консерваторії, що знаходиться у стадії формування художньо-естетичного світогляду. Він зважає всі зовнішні впливи, щоби сформувати власну духовну позицію. В листах Барвінський постає також як митець доволі неупереджений і стриманий в своїх оцінках. Періодично

натрапляємо на відгуки на твори класиків чи сучасних композиторів, на концертах яких він постійно бував. Особливо активно мистецько-аксіологічна домінанта посилюється в пізніх листах, де згадуються твори Р. Штрауса (зокрема опера «Кавалер троянд»), інструментальні композиції його вчителя В. Новака, знайомство з новітніми опусами модерного характеру, хорові та камерно-вокальні композиції Людкевича та Лисенка, якого Барвінський досить гостро критикує (цікаво, що згодом митець кардинально змінить свою оцінку творчості Лисенка). Згадано також важливий факт особистого знайомства з А. Шенбергом. При цьому митець не вдавався до психологічних характеристик як особистостей композиторів, так і їхніх творів, очевидно зважаючи на адресата празької кореспонденції (адже листи писались батькові, який не був музикантом). Окрім того молодий Майстер не вельми охоче брався до музичної критики, на що він не раз натякає. Натомість, переважає інформація про виконавські та композиторські успіхи самого дописувача, про які він дуже радо піднесеним тоном повідомляє батьків, тим паче, що празькі виступи Барвінського мали неабиякий резонанс і слугували хорошим плацдармом для амбіційних поривань молодого митця. В одному з листів він, розповідаючи про успішні випускні іспити, після яких його публічно відзначили, наголошує: «це сказав (директор Кайг) на весь голос, так, що вся публіка це чула» (9–10.12.1911 р.) [11]. Невипадково Барвінський ще замолоду отримав колосальний авторитет у колах галицької музичної молоді. М. Колесса, згадуючи студентські роки, зазначає: «Прагу я вибрав з двох причин. По-перше, там проживав постійно і займав високе становище ... мій дядько Олександр, по-друге, студії в Празі закінчив Василь Барвінський, якого я просто обожнював і захоплювався його творами, його грою на фортеп'яні» [81, с. 120].

Здебільшого композитор писав батькам те, що б їм приємно було чути і не травмувало зайвий раз. Так, згадуючи про Н. Пулюй, він не розкриває своїх інтимних почуттів до неї (відомо, що батьки не зовсім прихильно

ставились до такого вибору сина). Це зайвий раз свідчить не лише про його тактовність і виховання, а й про виключно делікатну натуру.

Працький епістолярій є основою для створення раннього юнацького етапу психограми композитора. Водночас, дослідження особистісних аспектів духовної еволюції митця передбачає включення зрілого та пізнього сегментів, що дозволяють простежити динаміку психовікових змін. Багатим джерелом такого роду інформації є листи Барвінського періоду заслання та кореспонденція, адресована родині Лисенків, синові композитора – Остапові Лисенко та онучці Раді (Аріадні) Лисенко. «В листах ... Барвінський щирий та відвертий, як і у всьому, що він творив. Не призначені, так би мовити, для сторонніх очей, вони, тим не менше, є виявленням та безпосереднім продовженням наскрізних мотивів життєдіяльності композитора», – пише В. Грабовський [23, с. 8]. Недостатній розвиток української музики, відсутність її в європейському обширі, видавнича справа, педагогічна, концертно-музична ділянки з одного боку, а з іншого, – особливо цінні для нас роздуми особистого характеру та подробиці побуту, – ось ключові мотиви пізнього епістолярію Барвінського.

Багато спостережень, важливих для реконструкції психологічного портрету, містять рефлексії і спогади друзів, колег, учнів композитора. Свої спогади про Барвінського М. Пшеничка-Загайкевич (а їм авторка дає вельми романтичну назву – «Лицар української музики») починає описом «небуденної зовнішності» Майстра: «пишне, хвилясте “артистичне” волосся, характерний, немов вирізьблений профіль, обличчя осяяне особливим ореолом душевної доброти і чогось неземного, піднесеного» [154, с. 165]. Ось як закарбувався образ митця в пам'яті В. Витвицького: «При перших зустрічах мене вражали дивні, начебто неправильні риси його обличчя. Та чим далі, тим виразніше я бачив і відчував, як з нього промінювала лагідність, шляхетність і внутрішнє сяйво. Голова була прикрашена довгим, хвилястим волоссям. Взагалі, коли мова про зовнішній вигляд, то разом з С. Людкевичем він належав до останніх представників композиторів давньої,

романтичної доби, коли митців зразу можна було пізнати. Барвінський був людиною середньою на зріст. Хода в нього була досить жвава, але м'яка. У руках невідступна грубезна течка, в якій він не раз довго колупався, поки знайшов те, що потрібне. Був завжди дбайливо одягнений» [30, 131].

У спогадах політв'язнів, зокрема Миколи Кучера, бачимо вже зовсім інший портрет вкрай виснаженого Барвінського. «До піаніно підійшов невисокий сивий чоловік у завеликому чорному костюмі. Вражала фізична виснаженість піаніста. Весь він аж просвічувався від худорби. Таких людей в зоні називали дистрофіками і доходягами..., однак досить вправно і навіть енергійно супроводив спів хору грою на піаніно... Василь Олександрович був настільки ослаблений фізично, що взимку по слизькій дорозі ледве ходив, спираючись на палицю. Земляки його, львів'яни, частенько носили йому їжу ... в барак, де він спав» [107, с. 210-211]. «Чолов'яга середнього зросту, стан зігнутий, бо вже мав 60 років, доброї вдачі, скромний, мало "бесідливий", а все був задумливий, ходив понуро» [184, 207]; «Барвінський говорив мало, більше слухав, замріяно усміхаючись і киваючи головою», – так пам'ятається політв'язням образ композитора [107, с. 212].

А ось яким зберігся портрет Барвінського кінця 1950-х рр., що його пригадує Степан Стельмащук (тоді студент Львівської консерваторії): «Василя Олександровича ми зрідка бачили на вулиці. Був старанно одягнений, елегантний, деколи з плащем-дощовиком на руці і, здається, часом з паличкою. Справляв приємне враження і навіть своїм виглядом викликав повагу. ГУЛАГ не вбив у ньому ані людської гідності, ані успадкованої від свого славного роду шляхетності. Студенти віталися з ним увічливо, скидали капелюхи, а він раптом зупинявся на мить і дивився на нас широко відкритими очима, ніби дивуючись, що у Львові ще трохи збереглася культура поведінки і що тут його ще знають» [176, с. 192].

Після заслання, описуючи свої тяжкі будні, сповнені чисельних домашніх справ і обов'язків із догляду за хворою сестрою та лежачою дружиною, Барвінський називає домашнє життя по-штраусівськи дотепно:



«моя “домашня симфонія”» і жартуючи додає: «поки що це тільки текст, – музику – якщо ще зможу, напишу пізніше» [23, с. 178]. Знову ж, з гумором, він пише про свою «другу професію»: «вона поки що у мене може й головна – санітарка моєї дружини; міг би я претендувати на звання старшого санітара, бо набув у тій професії вже деякого досвіду та вправи» [23, с. 179]. Ситуацію утруднювало кволе здоров'я митця, про яке довідуємось вже з його юнацьких листів, та на схилі літ після пережитих потрясінь фізичні проблеми особливо дошкуляли: часта перевтома, сильне погіршення слуху, зору, важка хвороба печінки, що вимагала дотримання строгої дієти, хоч сам митець писав, що у свої 72 роки він ще «доволі рухливий». Попри те ніколи не скаржився, на що вказує М. Крих (в приватній бесіді з автором). Така ж життєва мужність була притаманна Наталії 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 кождий день приносить доволі причин)», – пише він до Р. Лисенко [23, с. 177 – 178]. І хоч Барвінський пише про витривалість своєї дружини, та, мабуть, йому доводилось налаштовувати Наталію на оптимістичний лад, докладаючи усіх своїх вольових зусиль. У листі від 20.11.1957 р., написаному перед звільненням, читаємо: «Я ще ніколи не був межи таких добрих надій, як тепер, хоч моя дружина так чомусь розгубилась»; «я держуся добре і не піддаюся ніяким настроям, як моя Наталка, яка хвилюється, як і де ми будемо жити опісля» [26, с. 95]. «Моя Наталка дещо краще себе почуває, хоча й дуже нервова» (лист від 24.05.1962 р.) [26, с. 104]. «Після пережиття найважчого в моєму житті періоду, не то не відпочив хоча б два тижні, а то в наслідок так важкої недуги моєї дружини і перебуття власних хвороб, попав в такі життєві (головно психічного характеру) умови, де всякі, хоча б невеликі задуми чи намірення розбиваються на ніщо непридатні частини. Час немилосердно біжить чи летить – немов-то якийсь реактивний самоліт, а з того, що я задумав на кінцеві роки мого життя зробити – навіть мікроскопійної частини немає» [23, с. 208]. Вимушене перебування вдома не давало можливості

Барвінському відвідувати концерти, оперний театр чи, тим більше, здійснювати поїздки. Це певною мірою виривало композитора з творчого життя Львова, що стало черговим випробуванням музикантові. Гіркі рядки пише митець про ігнорування його як композитора: «Як бачу я з того, що пишеться в газетах та що чую в радіопередачах, то твори мої стали тепер мертвими нотними картинами – і, мабуть, *є чиясь директива мене як композитора цілковито ігнорувати* – це, очевидно, якісь дитячі засоби у спробах *вичеркнути мене з історії української музики* (курсив мій – Р. В.)» [23, с. 189]. Тут може видатися, що певні підстави в тоталітарній державі для подібного морального знищення могли бути: висловлювання, критичні виступи композитора, окремі його музичні твори, що містять явища, неприпустимі для панівної більшовицької ідеології. «Сумно констатувати, але парадоксальним фактом залишається те, що нічого подібного у розмаїтій творчості Барвінського не було. Більше того, він був далеким від політичних справ і в умовах Польщі, і в умовах німецької окупації, і після советського “визволення”», – вказує В. Грабовський [46, с. 8]. Прихід радянської влади Барвінський, як і більшість представників української галицької інтелігенції, сприйняв із змішаними почуттями. Так, ще у «Враженнях», написаних наприкінці 1920-х рр., митець зізнається: «я далекий від того, щоби погодитися з усією системою режиму, який панує сьогодні на Україні» [9, с. 102]. Подібно до Лятошинського, з радянською системою композитор вів себе мужньо і мудро, та це не врятувало його від заслання.

У ці важкі останні роки Барвінський проявив себе як стоїк. За словами В. Грабовського, «перебування композитора на засланні (на «курорті», як з терпким гумором називає його Василь Олександрович), хоч понищило митця фізично, не зламало психічно. До останнього подиху в житті він залишався незмінним – шляхетною людиною високих моральних і духовних якостей...» [23, с. 4]. Славнозвісний вислів Лесі Українки, яку І. Франко якимось дотепно назвав «єдиним чоловіком в українській літературі», звучить в одному з листів як життєвий девіз митця. З приводу прогресуючої глухоти

Барвінський 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*”» [23, с. 181]; «здаватись чи опускати крила я не звик, не люблю і жалітись на свою незавидну долю в виді тих ріжних нещасть» [23, с. 209]. Цей вислів Лесі Українки, очевидно, був дуже близьким незламному характеру митця. Ось ще одна згадка про нього часів мордовського періоду: «держусь завжди “рецепти” Л. Українки за її прекрасно – глибоких слів ... , і так якось виходить – не так переможцем, як неподатливим» [26, с. 100]. «Не падайте духом! – пише Барвінський Галині Грабець, – сильна віра і сила волі можуть творити чудеса!» [26, с. 93]. В одному з листів митець із захопленням пише про Д. Верді, якому довелося впродовж тижня витримати три удари долі (померли його дружина, єдина донька і в той же час провалилась його опера) і мужньо перенести цей важкий досвід. «Я не хочу ніяк порівнювати себе із будь-ким, але і мій шлях життєвий і творчий не завжди був легким і приємним. Але любов до музики зв’язала мене не тільки з моєю найдорожчою дружиною, але й допомогла і допомагає мені нести, і я вірю вже, – донести до кінця і до щасливого кінця цей важкий хрест, який вложила на наші плечі сліпа доля» (лист до Г. Грабець від 28.03.1957 р.) [26, с. 91]. За спогадами В. Витвицького, зрівноваженість Барвінського була гідна подиву: «Я мав нагоду бачити його багато разів у всяких, не раз досить складних обставинах, але не можу пригадати ні одного випадку виявів його неопанування, вибухів гніву чи злости» [30, с. 132].

Тяжким душевним болем мордовського періоду будуть його діти, тема, якої він ніде в епістолярії не торкається. М. Кучер, що з ним митець відбував покарання, пригадує такий випадок: «Хтось з нас запитав композитора про його дітей. Василь Олександрович дістав із внутрішньої нагрудної кишені маленьку книжечку й, розгорнувши її, сказав: “Ось мій син”. Це було польське посвідчення, датоване 1939 р., на право водіння легковим автомобілем. Посвідчення з маленьким фото сина композитор зберігав біля

серця, як найдорожчу реліквію» [107, с. 212]. Якось, перебуваючи у таборі, композитор отримав лист від Г. Грабець із світлиною її синів. Мабуть, це була важка мить для Барвінського, адже торкнулася дуже інтимних і трагічних батьківських почувань. Та разом з тим він був сповнений радості за Галину Юліанівну, якій довелось пережити ув'язнення та розрив з дітьми так як і самому Барвінському. У листі-відповіді читаємо його опис хлопців зі згадуваної світлини та проникливі психологічні характеристики, що засвідчують вміння Барвінського аналізувати людей, бачити їх «стержень»: «Оба Ваші сини мають цікавий і глибокий вираз лиць. Цей, з лівої сторони, більш нахмурений, мабуть, і більш скритний в собі, другий – з правої – з погідним відвертим поглядом. Та з лиць обидвох пробивається глибина душевного життя і шляхетності» [26, с. 90].

Маючи гостре почуття обов'язку, відповідальності за усіх своїх близьких, тим паче найрідніших, митець переживає справжній розпач від звістки про смерть брата-лікаря, що доглядав за їхнім найстаршим безвихідно хворим 78-літнім братом: «дуже прибила мене смерть брата» [26, с. 95]. В листі від 26.7.1957 р. Барвінський просить про те, щоб Спілка композиторів у Львові полишила справу його реабілітації та допомогла швидше звільнитись, аби митець зміг доглядати за хворим братом [26, с. 92-93]. Дивовижно, та в епістолярії мордовського періоду мотиви смутку трапляються дуже рідко, і пов'язані вони із стражданнями, хворобами інших, або ж з обмеженнями писати музику. «Мене мучить лише те, що я не маю відповідних умов для праці, змушений працювати серед невиносимого гомору всяких інструментів» [26, с. 89]. «Ви не уявляєте собі, як важко тут взятися за роботу... Тепер трохи працював над фортепіанним Квінтетом. Та я майже забув, як інструменти звучать...», – читаємо в кореспонденції, адресованій Олександрі П'ясецькій [113, с. 219].

Стрижнем психологічної витривалості митця була його глибока релігійність та позитивний тип мислення. Барвінський мав психологічну здатність генерувати позитив у найважчі моменти життя, жартуючи,

згадуючи найближчих друзів, приємні миті минулого. Дякуючи Г. Грабець за лист, композитор пише: «Усі відомості про музичне життя Коломиї ..., про моїх музичних знайомих з інституту ім. Лисенка, мені були незвичайно приємні, немов подув свіжого вітру з далеких країв і далеких часів» [26, с. 83]. Втративши свого товариша, Бориса Кудрика, «нашого милого Буса» (як ніжно називав його Барвінський), що загинув в таборі в 1952 р., в листі до Г. Грабець митець згадує про нього з невимовним щемом, та все ж з гумором. «Пригадую той комічний випадок з Бусьом Кудриком, коли він після якогось попису – де стояла пані Рома, – зайшов на сцену з ружою в руці та замість вручити їй цю квітку, він здалека кивав пальцем до об'єкту своєї адорації, щоб до нього підійшла! І смішно, і так безмежно сумно, коли згадую нашого Буса, що пропав так марно на чужині!» [26, с. 83].

У ставленні до товаришів-музик Барвінському були чужі усякі прояви заздрості. Ярема Якуб'як, порівнюючи постаті С. Людкевича та В. Барвінського, аналізуючи їх стосунки, стверджує: «Мінлива суспільна опінія не посіяла між обома митцями зерен непорозуміння, заздрощів чи суперництва в боротьбі за п'єдестал першого українського композитора Галичини. Запорукою цього були як їх особисті моральні та інтелектуальні якості, так і те, що справа української музичної культури була предметом їх спільних гарячих вболівань і важила для них більше, ніж власні амбіції» [209, с. 49]. Стосунки композиторів відзначалися «взаємною пошаною (в очі та поза очі) та приязню». Наголошуючи на шляхетності обох митців, Я. Якуб'як слушно зазначає: «це зауваження видається дуже важливим, бо ж відомо, що серед людей, особливо ж в мистецькому середовищі, такі моральні принципи існують далеко не завжди» [209, с. 49]. В. Витвицький описує співпрацю Людкевича та Барвінського, пригадуючи роботу Музичного Товариства ім.Лисенка та її дирекційну кімнату, «головну квартиру музичного життя Львова» (як її дотепно називає Витвицький): «Тут діяв дуумвірат, у співвідношенні якого було багато гідного подиву. Мені доводилося безконечну кількість разів бачити обох наших музик разом у різних

ситуаціях... Доводилося не раз говорити з одним про другого, часом і про речі спірні, контрверсійні. ... Доводилося спостерігати їх тоді, коли обставини розділяли їх у два протилежні табори» [30, с. 134]. В. Витвицький висуває припущення, що дух конкуренції можливо в якийсь специфічний спосіб все ж існував між обома музикантами (Людкевичем та Барвінським), та він стимулював митців до праці: творчість Людкевича спонукала Барвінського до кола вокальних жанрів, натомість інструментальна музика Барвінського спонукала Людкевича до написання камерного твору, фортепіанного концерту чи іншого інструментального твору. «Якщо це так дійсно було, то це була конкуренція, але чи не з роду шляхетних?» – риторично зауважує Витвицький [30, с. 135]. Попри всі різниці, до яких додавалися природні відмінності характерів та темпераментів, Людкевич і Барвінський «були немов доповненням одне одного» (Я. Якуб'як). «Треба гадати, що цю річ вони самі не лише інтуїтивно вловлювали, але й усвідомлювали, і це була ще одна підстава для їх глибокої взаємної приязні» [209, с. 52]. Подібне ставлення було у Барвінського і стосовно інших своїх колег. В жодній ситуації він не виявляв зверхності, заздрості, зневаги.

Продовжуючи лінію своїх великих попередників-галичан, митець вибудовував мости пізнання, взаєморозуміння та творчих контактів всеукраїнського масштабу. Свідчення тому – подорож Україною та, як наслідок, вже згадуваний нарис «Враження з побуту на Україні». У тому ж контексті важливим фактом є дружба митця з Левком Ревуцьким, про її подробиці читаємо у спогадах небожа та сина Ревуцького [27, с. 196-200]. Євген Ревуцький (син композитора) відзначав, що батько був від природи стриманим та неговірким, обережним у поводженні з людьми, не любив їздити. Але от Львів відвідував охоче, маючи можливість побачитись з Барвінським, та й Василь Олександрович був завше бажаним гостем у домі Ревуцьких. Особистості такого складу, як Л. Ревуцький, тим більше, до того часу вже достатньо «випробувані» радянським режимом на міцність (арешт брата, Дмитра Ревуцького!), зазвичай дуже ретельно добирають собі друзів,

якщо це взагалі їм вдається. Це суворий іспит для тонких душевних якостей, що його успішно пройшов Барвінський. Примітно, що з С. Людкевичем Л. Ревуцький був значно стриманішим.

Мабуть, важко знайти людину, яка б стільки допомагала в поліпшенні долі інших, використовуючи свої знайомства і авторитет. «Була ще одна роля в Барвінського: опікуна над потребувачими», – констатує В. Витвицький [30, с. 141]. Н. Нижанківський називав його «людиною злочинної доброти». Зрештою, сам митець давав собі психологічну характеристику: «Признаюся, що маю дуже м'яку і схильну до перечулення вдачу – з природи я до деякої міри ідеаліст і ентузіаст» [23, с. 101]. Композитор підтримував Мар'яну Лисенко, якій жилося у Львові нелегко, «Барвінський був з тих осіб, що, сказати б, рівноважили і влегшували їй роки львівської праці» [30, с. 162]. Варто пригадати, що з Лисенком у тісних взаєминах був ще батько композитора О. Барвінський. За спогадами учнів, якщо хтось мав які труднощі сам чи в родині, ішов до нього за порадою чи допомогою і звичайно її одержував. В. Грабовський наводить такий факт: у 1940-х рр. у своєму помешканні, навіть всупереч бажанню своєї дружини, Василь Олександрович дав притулок українському композиторові Володимирі Грудину з його... 5-ма котами [45, с. 198]. М. Кучер у спогадах про заслання свідчить, що на ім'я Барвінського через Червоний Хрест надходили маленькі (кілограмові) посилки з продуктами (адже про долю митця знали за кордоном). Композитор ділився цими харчами з товаришами по недолі, хоч сам був вкрай кволим [107, с. 212].

Власне Барвінський більшою мірою, ніж інші композитори його генерації, всіляко сприяв підтримці молодих талантів в українському середовищі, до яких він ставився дуже прихильно і заохочуючи, а іноді побатьківськи лагідно. Ігор Соневицький<sup>59</sup> згадує про іспит, на якому мав грати твори Баха і Шуберта. Грав «досить відважно», але у творі Баха сильно помилюся і закінчив твір власною композицією. «Моя вчителька п. Меланія

<sup>59</sup> І. Соневицький – один з найактивніших аніматорів українського музичного життя США, композитор і диригент, що вчився у 1930-х рр. у Львівському вищому музичному інституті ім. М. Лисенка.

Байлова страшенно зденервувалася, почервоніла – та директор Барвінський заспокоїв її, кажучи: “Меласю, не переживай, – піяністів у нас багато, а композиторів – мало. Його треба післати на студії”. Мабуть, він вірив у мій талант, бо ... написав мені рекомендацію на студії до Відня. Досьогодні згадую з великою вдячністю цю шляхетну людину – проф. Василя Барвінського, що вивів мене на композиторський шлях» [174, с. 173]. В мордовських листах, адресованих О. П'ясецькій (Процишин), Барвінський турбується за своїх учнів, зокрема, цікавиться успіхами Олега Криштальського, і, довідавшись про його перемогу на конкурсі, пише: «Чи Ольго Криштальський згадує ще мене? Я так радію його успіхам, – це був рідко здисциплінований і серйозний, а при тому надзвичайно добре вихований і морально стійкий хлопчина» [113, с. 220]. Коли ж брат Барвінського висловив здивування, що ніхто не згадав, що О. Криштальський – учень Барвінського, Василь Олександрович аргументував цей факт так: «Той рівень, до якого він (О. Криштальський – *Р. В.*) дійшов, це вже не моя заслуга, і в чуже пір'я не маю права вдягатись», вкотре проявивши свою скромність [113, с. 222]. Між тим Маестро мав ким пишатись, власне з-під його чудодійних рук вийшли піаністи світової слави – Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький; з молодшої генерації – О. Криштальський, М. Крих-Угляр та ін. Вихованці Барвінського ставились до свого Учителя з найбільшою повагою, з пієтетом. За свідченнями М. Крих, асистенти професора Всеволод Климків та, особливо, Іда Поляк, обожнювали Василя Олександровича.

Бувши абсолютним альтруїстом, Барвінський завжди зворушливо, а іноді зніяковіло реагував на таке ставлення до себе, адже був людиною надзвичайної скромності (а скільки тут би можна було навести прикладів його безкорисливої допомоги людям!). Довідавшись про клопотання Київської Спілки композиторів про свою реабілітацію, митець пише: «Одне те, що мої київські товариші про мене не забули (хоч я нікуди не звертався!), дало мені велике моральне задоволення і приплив психічної видержливості»



[26, с. 87] (Додаток Г, 1). Завше ніяковів, коли його підтримували матеріально, «цей Ваш задум – вислати нам гроші, – сам собою уже нам вистачає і його не треба Вам реалізувати» [26, с. 89].

Барвінський умів віддаватися музичній праці незалежно від середовища та обставин. Унікальним видається той факт, що і на засланні він не припиняє композиторської діяльності, яка збагачується позицією культуртрегера-просвітника. Там у Мордовії, проводячи культмасову роботу, митець знаходив і в тому втіху, хоч іноді нарікав на низький рівень музичних запитів свого тюремного оточення. Та коли бачив вдячність і розуміння в очах публіки, то невимовно радів. «Музика була для нього безумовно тим євшан-зіллям, яке допомогло перенести довгих десять літ каторги й не дало збожеволіти», – уважає М. Кучер [107, с. 211]. В одному з листів митець розповідає про концерт у концтаборі, після якого підходили старші інтелігенти і дякували за те, що він зворушив їх до сліз своєю музикою. «Тепер знову один старший грузин приніс мені конфети замість “великого букета” квітів, якого не має змоги вручити. І коли я, дякуючи йому, подав руку, він несподівано для мене – поцілував мене в руку!» [26, с. 88]. Коли ж Барвінського перевели до іншого табору, розлучивши з «найкращим другом – піаніно» (вислів композитора), він все ж знаходив втіху в літературі (перечитуючи праці І. Белзи, журнали «Советская музыка») та у викладанні теорії музики. Митець згадує: «Усі слухають викладів з зацікавленням і вдячністю і це мене радує. От до чого дійшов я в моїй педагогічній практиці, що мушучити (хоч взявся за це з власної волі) – не маленьких, а великих і старих “A-B-C Ritter-ів”, як то десь раз сказав Шуман!» [113, с. 221]. У спогадах колишнього політв'язня М. Кучера читаємо, що Барвінського поважали всі в'язні. І навіть табірне начальство, якщо й не шанувало композитора, то ставилося до нього досить коректно (за станом здоров'я і похилим віком митець мав звільнення від фізичної роботи, зазвичай, музикував) [113, с. 211].

Ще одна сутнісна риса його характеру: Барвінський нічого не робив і не вмів робити побіжно, як-небудь, чи це була рецензія на концерт, чи прослухання іспиту в музичній школі, чи участь у громадському комітеті, чи komponування хоч би й невеликої маршової пісні або малих творів для юних виконавців – до всього він прикладався з увагою і старанністю. При такому способі життя його дні були завантажені від ранку до пізньої ночі. У тому власне й була «Ахіллесова п'ята» Барвінського-композитора, оскільки його творча праця постійно відсувалася на дальший план, великі полотна з'являлися з-під його пера рідко, та й то коштом нічних годин. Це гостро ранило не лише митця, а й його колег-музик. Самому Барвінському найвідвертіше про це говорив Н. Нижанківський, що відчував у ньому дужий композиторський талант. Витвицький так про це згадує: «Як сьогодні бачу його вимовний погляд з-під очей і повне докору – “Васильку!”» [30, с. 142].

Не зважаючи на роки репресій, композитор зберігає принциповість та високоморальні засади у своїй професійній діяльності. Попри написання творів на соцреалістичну тематику у пізній період («обов'язок» кожного радянського композитора), митець, з дитинства засвоївши пієтет і любов до України, наскрізною темою своїх наукових, публіцистичних праць обирає стан українського музичного мистецтва, його тяглості та перспектив; він ставить гостру проблему розірваності Західної та Великої України. З метою зацікавити українців-галичан справами музичного мистецтва в Радянській Україні у 1928 році здійснює подорож, документом якої став розлогий нарис «Враження з побуту на Україні». Ніколи не залишаючись осторонь гострих проблем української музичної культури, Барвінський як у листах до друзів, так і в офіційних листах у полум'яному тоні пише про забуття корифеїв, а особливо Лисенка та Людкевича<sup>60</sup>. А от до почесей у свою адресу ставився вельми стримано. Витвицький згадує: «Сам Барвінський виразно ввижається мені, як заклопотаний ходив він поміж присвяченими йому імпрезами,

<sup>60</sup> Так, зокрема, Барвінський висловлює «претензії» до Київської консерваторії «за те, що вона не зуміла чи не захотіла здобути для себе названня ім. М. В. Лисенка» [23, с. 195].

почестями і вшануваннями, наче під дощем. Завжди однаково усміхнений і ніби зніяковілий, що задля нього робиться так багато заколоту» [30, с. 144]. До власних композицій в Барвінського було часто доволі критичне ставлення. Витвицький пригадує розмову з композитором, у якій вони торкнулись його «Сумної пісні» для скрипки і фортепіано. Коли він відзначив тему пісні та її розвиток, а також багату фортепіанну партію, автор не погодився з такою оцінкою і сказав, що «сама музична ідея, закладена в твір, була невисокого льоту». «Чи не говорив з Барвінського надмірно гострий самокритицизм», – припускає музикознавець [30, с. 162].

Важливими видаються також спогади Витвицького про дискусію навколо українських коренів Чайковського, що відбулась між музикознавцями під час з'їзду Спілки композиторів 1940 р. у Києві. Барвінський дуже захопився цією темою і на основі різних західноєвропейських джерел та спостережень намагався довести, що Чайковський не тільки тематикою творів, але й походженням і психікою – українець. Таке трактування теми за тих умов було доволі «слизьким» та небезпечним. У якій мірі митець вважав Петра Ілліча близьким до України – про це можемо судити з такого висловлювання Майстра: «На мій погляд, українському композиторові легше вийти від Чайковського, ніж приміром, від Лисенка» [23, с. 81].

Не дивлячись на певне пом'якшення політичного режиму під час хрущовської відлиги, композитор не раз наражався на небезпеку (навіть після пережитих репресій!). Прикладом його мужності та твердості характеру став лист до голови урядового шевченківського комітету академіка О. Корнійчука, в якому Барвінський обстоює С. Людкевича як несправедливо усунутого, а між тим, першорядного кандидата на отримання цієї авторитетної премії і переконує поважного письменника у важливості такого акту. Цікавий та важливий факт описує А. Кос-Анатольський, пов'язаний з червоною китайкою, якою була вкрита домовина М. Лисенка (Додаток Г, 2). Людина лагідна і м'якої вдачі, він неодноразово – коли була потреба –

реагував гостро, енергійно й рішуче (Додаток Г, 3). Коли в 1930-х рр. була поставлена вимога звільнити з Музичного інституту ім. М. Лисенка М. Колессу і піаністку Галину Левицьку через їх «ліві» погляди, В. Барвінський сказав: «Якщо вони підуть з Інституту, з ними піду і я» (про це пише М. Пшеничка-Загайкевич, посилаючись на спогади свого батька) [154, с. 169]. В. Витвицький описує випадок, коли на площі св. Юра у Львові відбувалось громадське святкування 20-ліття Першого листопада (без дозволу польської влади). Раптом відділ кінної поліції повним розгоном в'їхав на площу та ледь не наїхав на гурт дівчат, Барвінський перший зорієнтувався в ситуації, підбіг до них і саме вчасно заховав їх між деревами [30, с. 132].

У листах до Р. Лисенко часто натрапляємо на прохання Барвінського покласти квіти на могили друзів, колег та видатних людей у Києві: П. Козицького, родин Лисенків та Косенків. При цьому, Василь Олександрович щороку відсилав гроші на квіти і навіть на таксі студенту, що їх покладатиме, аби той не витрачав свого часу на громадський транспорт (слід мати на увазі, що сім'я Барвінських в останні роки знаходилась у доволі скрутному матеріальному становищі).

Поряд з екзопсихічними штрихами пізнього портрету митця, що виразно проступають у наведених матеріалах, ендопсихічну ланку особистості (функції пам'яті, уяви, мислення, емоційності, імпульсивності, інтелектуальної обдарованості тощо) маємо можливість простежити у стилістиці епістолярного та науково-публіцистичного доробку Майстра. Нарис «Враження з побуту на Україні» у цьому сенсі надзвичайно яскравий артефакт. Маючи дивовижну пам'ять<sup>61</sup>, автор подає напрочуд детальний опис своєї першої подорожі Радянською Україною: в педантичний спосіб зазначає час приїзду, від'їзду, розпорядок днів, опис Києва, Харкова, Одеси, архітектури міст, митецьких подій Великої України, стан її оперних театрів, музеїв тощо<sup>62</sup>. Особливо цінними видаються також влучні характеристики,

<sup>61</sup> Свої спогади В. Барвінський почав писати через сім місяців після мандрівки.

<sup>62</sup> У фокусі уваги Барвінського, як талановитого керівника, – також питання освіти: аналіз динаміки фінансового росту деяких ВУЗів, кадрової політики музичних закладів в національному зрізі, організації

які дає автор «Вражень» діючим на той час композиторам (Л. Ревуцькому, В. Косенку, Б. Лятошинському та ін.). Аналітичні спостереження, природно поєднуючись з ліричними роздумами, виказують найприкметнішу рису митця – уміння сягнути «золотої середини» раціонально-емоційної сфери. Докладний аналіз чеського мистецтва початку ХХ ст. подає Барвінський у статтях «Музичне життя у Празі чеській» (Музичний вісник товариства ім. М.Лисенка, 1930р.) і «Прага та її музичне життя» (Діло, 1930), повернувшись після річного перебування у місті своєї юності. З психологічної точки зору потреба бачити світ, інтенсивно контактувати з іноетнічним культурним довкіллям, а також активно ділитися власними мистецькими враженнями вказує на екстравертивну спрямованість особи композитора.

Досконало володіючи науковим та публіцистичним стилем письма (свідченням чого є титанічна праця Барвінського як музикознавця, критика, рецензента), в окремих своїх творах митець виявляє неабиякий літературно-художній хист. Лише хронічний брак часу не дозволив йому ще більше виявити себе у цьому напрямі. У «Враженнях з побуту на Україні» особливо виділяються піднесені описи картин природи та символічних для України об'єктів – Дніпра, Чорного моря. Ось приклад опису моря, поданого у витончено-імпресіоністичних тонах: «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. Якась позірна монотонія панує у тій симфонії вічного руху-шуму і красок, а проте якась зовсім протилежна до монотонії незглибиме і невисказане враження огортає душу чоловіка, враження, яке у своїм внутрішнім напруженні ще найсильніше підходить до змісту й виразу слова: вічність» [23, с. 60]. Віддзеркаленням вразливої, «схильної до перечулення вдачі» (як казав про себе Барвінський), стали рядки з «Вражень», де він описує «Великий Фонтан» в Одесі: «Ми стояли наче над руїнами Помпеїв. ...

---

навчально-виховного процесу, зацікавленість так званім одеським експериментом (Народна школа при Муздраміні).

Де колись пишались розкішні вілли і квітучі сади – тепер стирчали голі мури вілл без дахів і вікон, немов якісь велетенські труп'ячі голови... Страшні наслідки голоду, які тепер так живо пригадав нам знищений вид тої колись квітучої літньої оселі, перейняли нас до глибини душі якимсь почуттям грози та невимовного співчуття для тодішнього голодуючого населення України» [23, с. 59]. Утіленням поетичного хисту є вірші композитора (Додаток Г, 4).

Загалом, епістолярій Барвінського характеризується розлогістю, багатством лексики та насиченістю різного роду подробицями. Сам дописувач в одному з листів не без гумору охарактеризував його так: «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» [23, с. 180]; «багато написав, а тільки хотілося б ще написати – та в моїх умовах важко це зробити» [23, с. 196]. За свідченнями В. Витвицького, листи писані гарним каліграфічним почерком, що було виявом дбайливості не тільки за зміст, але й за стиль і зовнішню форму [30, с. 131]<sup>63</sup>.

Таким чином, вищерозглянутий публіцистично-епістолярний матеріал слугує джерелом певних психологічно-вікових та структурно-типологічних узагальнень. Послуговуючись методом Н. Савицької, що полягає у віковому обґрунтуванні динамічної структури мистецької особистості, на основі джерел, що репрезентують три вікові фази композитора, визначимо домінантні риси психограми Барвінського, відповідно до 1) раннього, 2) зрілого та 3) пізнього періодів:

1) потреба самоутвердження, амбітність, ініціативність, загострена чутливість, вразливість, безпосередність сприйняття, відносна несаможиттєвість художніх рішень як наслідок перебування під впливом видатних майстрів;

<sup>63</sup> Листи Барвінського, адресовані Витвицькому, знищені військовими подіями.

2) розвинутість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості, зростання критичності мислення, незалежність у міркуваннях, свідомо зорієнтованість на естетичні запити соціокультурного середовища<sup>64</sup>;

3) прояви самоіронії (іноді з трагічним відтінком), статус Учителя, зосередження на глобальних проблемах буття, відтворення особистісно значущого минулого (зокрема, відновлення знищених радянською владою нотних текстів), досягнення завершеної форми національно-ментальної самототожності, «глибоке осягнення діалектичної нерозривності бажаного і неминучого» (А. Маслоу) [цит. за: 162, с. 109].

Такі зміни є цілком закономірними і, особливо беручи до уваги вкрай агресивний зовнішній фактор, лише слугують підтвердженням тези про надзвичайну витривалість і цілісність особистості В. Барвінського.

У світлі найважливіших теорій про психологічну типологію особистість композитора постає в наступних характеристиках:

- сильний лабільний (жвавий) тип – за вченням М. Блінової;
- сангвінічно-меланхолічний тип (за теорією темпераментів);
- циклотимічно-астенічний тип (з певними рисами шизотимічного темпераменту: чутливість, стриманість, альтруїстична самопожертва) – за Е. Кречмером ;
- домінування 3-го компоненту темпераменту – церебротонії, однак наявність також соматотонічних ознак (екстраверсія у вчинках, але потайливість у почуттях та емоціях вказують на «соматотонічну екстраверсію») – за У. Шелдоном;
- екстравертивний тип (за К. Юнгом);
- «пристрасний» тип характеру, якому властиве поєднання яскраво вираженої емоційності (Е+), активності (А+) та вторинності (за вченням К. Хейманса – Ле Сенни);
- стиль мислення «Ідеаліст» (за теорією А. Гаррісона – Р. Брамсона);

<sup>64</sup> Показово, що з роками Барвінський дещо змінив свої професійні пріоритети. Так в ранніх листах зустрічаємо думки про «нелюбов» до музичної критики, натомість зрілий і пізній періоди позначені сплеском музикознавчої активності.

- Людина Мотиваційна (за М. Государєвим);
- «плідна» орієнтація (за Е. Фроммом);
- «психічний рівень» Барвінського сягає третього «вищого» ступеня, оскільки в композитора чітко проявилась тенденція до об'єднання «ендо-» і «екзорис»; це можна тлумачити як «концентрацію особистості», тобто зосередження всіх функцій в напрямку широкої творчої діяльності (за О. Лазурським).

### ***3.2. Універсалізм творчої діяльності як відображення українського менталітету***

Взагалі, в особі композитора бачимо досить рідкісне щасливе поєднання рис, зазвичай собі суперечливих – творчого інстинкту, що найбільш безпосередньо про себе заявив у композиціях, та аналітичного розуму, який блискуче виявився у наукових працях. Митець репрезентує т. зв. «ренесансний тип особистості», так багато представлений в українській культурі. Лілія Назар, простежуючи питомі риси українського менталітету в особі композитора, генеральною бачить власне універсальність, що «здобула собі тривку основу в культурі і щодо світосприйняття та світорозуміння, синтезу цілісності – з одного боку, і багатоманітності – з іншого. ... Саме універсалістська тенденція живить творчу особистість Барвінського» [138, с. 19]. Психолог О. Лазурський називає це «концентрацією особистості», тобто зосередженням усіх (чи більшості) найважливіших функцій особистості у напрямку широкого, різнопланового і захоплюючого роду діяльності [109, с. 108-109]. Спробуємо окреслити комплементарний характер діяльності Барвінського у різних ракурсах, спираючись, зокрема, на теорію парціальних співвідношень М. Блінової.

Ніхто з сучасників композитора, з тих чи інших міркувань (включаючи і С. Людкевича), не втону в організаційну і репрезентативну роботу з таким самовідданям і самопожертвою, як Барвінський. «Здавалося, ніби він відчував, що його місією є репрезентувати українську музику ... не тільки перед чужими, але, в першу чергу, всередині, серед української спільноти: в



Музичному інституті ім. М. Лисенка, у концертній залі, доповідях, у пресі, на різного роду засіданнях, авдієнціях, прийняттях і приватних розмовах», – пише І. Ковалів [90, с. 187]. Його вроджена культура, відповідальність і доброзичливість ідеально надавались до того, щоб «зв'язати кінці» усього музичного галицького життя «з його часто чималими дилетантськими амбіціями і філістерством. ... Він був непримиренний ворог дилетантизму і вмів боротися з ним із гідним подиву тактом» [там само].

Викладання гри на фортепіано – це справа, якою митець займався впродовж усього життя: і в молоді роки в Празі, і пізніше у Львові. В нього вчилися десятки галицьких музикантів. З класу Барвінського вийшли концертуючі піаністи: Р. Савицький, О. Криштальський, Д. Гординська-Каранович, В. Кисілевська. Той факт, що усі вищевказані піаністи та ще велика частина інших учнів (Д. Герасимович, О. П'ясецька-Процишин, Н. Кашкадамова, Д. Личковська, М. Крих-Угляр, О. Максимов) присвятили себе фортепіанній педагогіці, промовисто свідчить про педагогічний хист митця. І хоч Барвінський мав безліч справ і обов'язків як директор Вищого музичного інституту, він завжди з сумлінням ставився до уроків фортепіано. Систематичне проведення тривалих занять (незалежно від самопочуття), активна зацікавленість музичними успіхами і долею учнів, довірливе терпляче ставлення до вихованців (рекомендації повторювались без роздратування), вміння знайти індивідуальний підхід, добрі слова для підтримки і віри учня в себе – це і є основні гуманні засади його педагогіки. Про проникливість Барвінського-психолога свідчать такі слова: «З того, як піаніст грає, я можу визначити, що він за людина» [80, с. 82].

Саме викладацька робота стала єдиною можливою в 1950-х рр. після повернення із заслання. Щоправда, тепер митець міг учити лише приватно, але «ні зацікавленість справою, ні доброзичливість і увага до учнів від того не зменшилися» [80, с. 80]. З цього останнього періоду збереглися п'ять зошитів із записами зауважень і рекомендацій, які Барвінський зробив власноручно на уроках впродовж 1958–1963 рр., а також ноти з

виконавськими позначеннями професора. Ці матеріали на сьогодні є чи не єдиним джерелом для висновків про його погляди на навчання гри на фортепіано. Педагогічний аналіз цих нотаток, а також виконавських вказівок композитора до власних творів, здійснений відомою дослідницею фортепіанно-виконавського мистецтва, ученицею Барвінського Наталією Кашкадамовою [80]. Окремі цитати з вказаних зошитів, авторські ремарки композитора а також висновки щодо принципів Барвінського-педагога окрім суто дидактичного значення набувають також ролі артефакту, що містить інформацію психологічного характеру. Наголосимо, що свої узагальнення Н. Кашкадамова починає саме з особистісних характеристик: «Говорячи про Барвінського як учителя музики, найперше треба підкреслити виховний зміст його уроків. Сама особистість професора, його ставлення до людей ... були високоетичним взірцем для кожного. ... Він тверезо оцінював вагомність своїх заслуг, ніколи не втрачав почуття власної гідності, а водночас завжди залишався дуже скромною людиною. Був скромний і як педагог: постійно вдосконалювався, сприймав нове, успіхи учнів ніколи не розцінював як власне досягнення чи перевагу своєї методи. Важливе також ставлення Барвінського до музики, про яку він не раз говорив просто і без патетики: глибоко любив музику, бачив у ній зміст свого життя, віддавав служінню їй усі сили» [80, с. 80-82]. М. Крих-Угляр характеризує лекції професора як дуже творчі та високоінтелектуальні. При тому «Учитель був завжди спокійним, малослівним, швидше споглядальним, але не назвала би його інтровертом» (бесіда з автором).

Н. Кашкадамова відзначає послідовність і ретельність записів Барвінського, іноді лаконічних, іноді більш розгорнутих. Оскільки взагалі вказівки до виконання з ходом історії ставали щораз більш індивідуальними, видається цікавим «прочитати» в них певні особистісні якості автора. Митець користується виключно італійськими ремарками, а в їхній сфері має значний словниковий запас – любить варіювати визначення і відтінки змісту, не повторювати слова. Звертає на себе увагу також велика кількість

нестандартних позначень, вписаних до творів Баха, Лисенка, Шопена. «Водночас йому не властива надмірна вишуканість, претензійність характеристик (як у Ліста). Здебільшого ремарки Барвінського являють собою не окремі слова, а цілі фрази, в яких поєднуються характеристики руху, звучання, настрою – вимальовується образ» [78, с. 162].

Власне запозичення асоціацій зі сфери «афектів» (переживання, поведінка людини) виказують в Барвінському зацікавлення почуттями, внутрішнім життям людини (найчастіше вживана ремарка – *espressivo*, що стосується саме виразності почуття, а не якості туше). В сфері мелодійної інтонації виразовість виконання знов таки повинна бути «близькою до людської мови». Цікаво, що найбільша кількість вказівок стосується області виконавського темпоритму. Улюблена ремарка – *Andante sustention*. Дуже швидкі й дуже повільні темпи в його творах не зустрічаються зовсім. В сфері агогіки значну перевагу перед процесами збудження мають заповільнення. Власне вибір темпів характеризує темперамент Барвінського: стриманий, схильний до заглибленості або ж до споглядання, не вибуховий. Психологічна аура митця «читається» також у ще одній характерній рисі – обережності, делікатності висловлювання. Застереження, які ставить автор перед ремарками, – *rosso, rochetino, non tanto, quasi* – є закликом до уникання грубощів чи перебільшень. Раціонально-аналітичної функції набувають позначки, що увиразнюють будову твору (цезури, апострофи, фермати, зміни темпу і приключових знаків тощо), і тут уваги заслуговує те, наскільки наполегливо, послідовно й продумано роз'яснює він музичну форму [78, с. 167]. Скрупульозністю відзначаються також ноти класиків з виконавськими позначеннями В. Барвінського<sup>65</sup> (зокрема, Партита Й. С. Баха *B-dur*): ретельно дрібними позначеннями виписана аплікатура, фразування, динамічні й темпові особливості, окремо розшифровані мелізми (зроблено це в дуже акуратний спосіб, під лінійку).

<sup>65</sup> За спогадами Л. Стефанівської-Алиськевич, вивчаючи твори з учнем, професор любив ставити дату початку й закінчення (вивчення) твору та ініціали імені учня.

Барвінський багато працював над собою як виконавець. Для кращої ілюстрації своєї думки про даний твір чи окрему іншу проблему Маєстро сідав до інструмента і грав. «Удар, чи точніше – дотик його рук, давав виразистий, але м'який звук, який приємно було слухати», – пише про виконавську манеру композитора В. Витвицький [30, с. 162]. С. Людкевич, характеризуючи натуру Барвінського як наскрізь творчу, зазначає, що це мало своє вираження також і в його концертних виступах: для Барвінського-піаніста характерна не бравада технікою, а «м'якість удару та велика інтелігенція»; за фортепіано він «не так продукує, як творить» [209, с. 50]; «з субтельности і ніжности його гри віяла якась перевтома»; «гра інтимна витончено-лірична; звук не блискучий, дещо глухуватий» (О. Криштальський) [цит. за: 79, с. 28]. Іноді митець імпровізував на фортепіано. В одному з мордовських листів читаємо про вечір 100-річчя смерті Глінки і перший публічний досвід імпровізації на тему пісні Глінки «Гуде вітер вельми в полі», що мав значний успіх [113, с. 220-221].

У пошуках матеріалів, що могли б пролити світло на психологічний портрет митця, знаходимо їх також у критичному доробку. «Музичний критик В. Барвінський був справедливий, об'єктивний і непідкупний. Своїми рецензіями він виховував публіку так, щоб піднести її смак до вищого рівня», – стверджує Дарія Гординська-Каранович [39, с. 174]. Найважливішою підставою виконання музики Барвінський вважав її переживання, і чим воно глибше і детальніше, тим краще. Це підхід, притаманний кордоцентричній натурі українця та близький до романтичних ідеалів. «Музиканта завжди приваблювала гармонійність виконання як синонім краси і досконалості, перебільшення ж, крайнощі, агресивність були йому чужі й неприйнятні. В оцінках Барвінського обов'язково зустрічаємо поняття шляхетності. Це неодмінна умова високого мистецтва», – констатує Н. Кашкадамова [77, с. 124]<sup>66</sup>. «Втерте» визначення «піаніст-віртуоз» для Барвінського вже

<sup>66</sup> У нотатках Лятошинського з конкурсу ім. Чайковського виразно проступає еталонний образ піаніста, що, вочевидь, є дуже близьким і Барвінському: «бездоганний технічно, стриманий зовні, але емоційний без зайвого пафосу, глибокий і тонкий («тонкий») - чи не найпоширеніший прикметник у блокноті митця».

знецінюється, натомість поняття «піаніст-музикант» ставиться Майстром значно вище. Він висловлювався обережно, щоб не вразити критикованих, але й не приховував своїх критичних зауважень, доброзичливо вказуючи вірний мистецький напрям. Стиль висловлювання завжди доступний, «він не вдається у складні наукові виклади, а вирішує ці питання ніби ненароком» [77, с. 128]. Аналізуючи концертні програми, Барвінський часто схиляється до лаконічних образних стильових характеристик: «музика Баха асоціюється з могутньою різьбою у мармурі, для Бетховена притаманна мужність і енергія, мініатюри Рамо подібні до тонко шліфованої клавесинної мозаїки, а Шопена характеризує як аристократичний маєстат» [77, с. 125]. Відгукнувшись на виступ М. Менцинського, митець пише, що співак «стає перед твором не як холодний фотограф, а як артист-маляр чи різьбяр» [цит.за: 79, с. 47]. У рецензіях митець привертає увагу до видимого боку концерту, як важливого аспекту сприймання, до зовнішності, постави, міміки виконавця. Такі рядки, повні зачарування, читаємо в репортажах про виступи Л. Колесси, Б. Бартока. «Це треба було чути і бачити!» – пише композитор, двічі повторюючи цю репліку, в захопленні від природності безпосереднього контактування Бартока з публікою.

Серед багатющого матеріалу, що його залишив Майстер у критичному амплуа, особливо варті уваги рецензії на найвидатніших українських піаністок – Любку Колессу та Галю Левицьку, до аналізу яких звертається Н. Кашкадамова у специфічному порівняльному ракурсі. Тон першої статті Барвінського про Л. Колессу (1925 р.) – скоріш не рецензії, а справжньої поеми в прозі, у якій, послуговуючись мальовничими образами і барвистими порівняннями, він представив артистку як чудовий божий дар для українського народу. Критик ніби дещо зконфузився перед її європейською славою, почував себе дещо розгубленим, тому заздалегідь відмовлявся від будь-якого аналізу виконавського мистецтва Колесси [77, с. 119]. В подальшому ж тон викладу ставав щораз більш тверезим та аналітичним. Про

---

Володимир Горовиць, Егон Петрі – ось лише два видатних піаністи, згадки про яких і порівняння з котрими зустрічаються у записах» [150, с. 69].

Г. Левицьку Барвінський напише аж 18 статей, однак без захоплено-панегіричного тону. Ці рецензії відрізняються «відсутністю суперелативів і квітчастих порівнянь як-ніби на стиль рецензування накладають відбиток індивідуальності рецензованих піаністок» [77, с. 120]. Резюмуючи роботи критика, Н. Кашкадамова констатує: «Смакам Барвінського ідеально відповідали гармонійно-красиві трактування Любки Колесси: тип – емоційний, стиль сецесійний; і менш близькими виявилися полемічно-загострені інтерпретації Галі Левицької: тип – інтелектуальний, стиль – більше об'єктивно-конструктивний. Барвінський, проте, вмів цінувати індивідуальність і керувався у музичних оцінках не власним смаком» [77, с. 128]. Вкотре в Барвінського спостерігаємо діалектику об'єктивності та особистих вподобань. І хоч до аналізу взяті статті не вельми великого часового відрізка (1925-1939 рр.), з точки зору виконуваного дослідження зростання критичності мислення, незалежності у міркуваннях, зміна «тону викладу» у бік розвинутої аналітичної та рефлексивної сфер свідомості окреслюють психовікову динаміку особистості митця крізь призму його музикознавчої спадщини.

В сузір'ї славетних піаністів першої половини ХХ ст. увагу Барвінського-критика привернув також Роман Савицький, один з найталановитіших його учнів. Син видатного піаніста Роман Савицький-молодший, публікуючи архівні матеріали свого батька, подає маловідомі рецензії на львівські концерти 1930-х років авторства С. Людкевича, А. Рудницького та В. Барвінського [163]. Цікавим видається співставити критичний метод кожного з музикознавців з тим, аби увиразнити особливості сприйняття, спосіб мислення, передовсім, Барвінського<sup>67</sup>. Антін Рудницький постає з-поміж них як найбільш суворий та навіть різкий в своїх оцінках критик (особливо, щодо «Скерцо і Маршу» Ф. Ліста). Натомість більш доброзичиво написані рецензії його колегами. Якщо в Людкевича переважає

<sup>67</sup> Рецензії були написані на різні концерти Р. Савицького: Рудницький та Людкевич відгукнулись на перший концерт Р. Савицького у Львові 1932 р., критичні рядки Барвінського стосуються виступів 1934 та 1937 рр.

«сконденсований» інтелектуальний тон вислову, і тут він послуговується «мовою гравюри», то в Барвінського крізь бездоганну логіку аналітичних викладів все ж проступає ліризм природи автора. Наприклад, він підкреслює той факт, що Р. Савицький пережив важкий життєвий удар напередодні концерту (смерть матері), напружив усі сили і продемонстрував «першорядну виконавчу силу» [163, с. 16]. Щодо виконання власних творів Барвінський пише: «як автор, можу на тому місці зложити виконавцеві хіба тільки щире подяку за прегарне, як не мож краще відповідаючи моїм інтенціям, виконання» [163, с. 17]. Щедрий на хвалу, митець однак вкотре вказує на популяризування творів Шопена, що «посунено до границь “переситу”» (маючи на увазі, передусім, Скерцо b-moll). Особливої уваги приділяє вчений сучасним українським творам, зокрема «Малій сюїті» Н. Нижанківського, в музичній мові якого знаходить «певний дуалізм стилю»: «Широко закросна, безпосередня ... мелодика чергується тут часто із скомплікованими гармонічно-звуковими ефектами ... та контрапунктичною фактурою деяких частин. ... З огляду на згаданий стилістичний дуалізм, не належало б може надто підчеркати лірично-м'якого елемента» [163, с. 17]. Зваженість, емоційна рівновага, як сутнісні риси поведінки Барвінського, «читаються», таким чином, і в його критичному доробку.

Глибокого значення для нас набуває також проблема інтерпретації, що її торкається Барвінський, адже вона характеризує його постромантичний світогляд. Яким же має бути, на думку Майстра, виконання – об'єктивним чи пережитим? Чи хоче показати виконавець твір, чи себе у цьому творі? Барвінський затруднявся з розмежуванням цих двох субстанцій, намагаючись погодити обидві важливі для нього характеристики. Висловлювання, на які натрапляємо, зокрема, «ідеальний медіум» (про Л. Колессу), «піаніст повинен забути про своє зовнішнє “я”», «піаністка не висуває у виступах своєї особи на перший план» (про Г. Левицьку), сказані у позитивному схвальному тоні, свідчать про увагу до об'єктивної сутності інтерпретації твору. Та водночас, дискутуючи з Левицькою з тих чи інших

інтерпретаційних питань, митець щораз більше схиляється до визнання за виконавицею повного права на власне, неповторне трактування музики, що повинно бути переконливим. Під тим оглядом варто згадати інтерпретацію творів Барвінського Р. Савицьким, гра якого істотно відрізнялась від манери самого автора, однак Барвінський схвалював трактування свого учня [79, с. 29].

У деяких працях знаходимо хвилюючі відгуки про твори, що вразили композитора. Цінним носієм такої інформації є критичні праці Барвінського та Людкевича – «двох наших славетних музик-сеньйорів», як називає митців з пієтетом та, водночас, з гумором В. Витвицький. В них бачимо взаємну оцінку обох майстрів, що є додатковим джерелом для з'ясування психологічних штрихів Барвінського, і як автора музикознавчих праць про Людкевича (для нас важливим є питання мистецьких смаків Барвінського та вміння характеризувати інших), і, звісно, як об'єкту таких же оцінок з боку С. Людкевича. Людкевич очима Барвінського постає як «енергійна особистість, що відзначається великою силою волі. Це найбільший талант з-поміж усіх попередніх галицьких композиторів» [цит.за: 209, с. 50]. Барвінський став першим в українському музикознавстві поціновувачем симфонії-кантати С. Людкевича «Кавказ», називаючи твір найвагомим композиторським досягненням Людкевича і «конгеніальним втіленням Шевченка» [цит.за: 209, с. 50]. Про одну з кульмінацій третьої частини (на словах «Не ріки – море розлилось») митець висловлюється з цілковитою емоційною безпосередністю: «Кожного разу, коли слухаєш це місце ..., сльози зворушення тиснуться до очей, і якась несамовита дрож проймає все тіло» [там само]. Такі полум'яні зізнання є підтвердженням високої інтенсивності внутрішнього емоційного сприйняття при зовнішній стриманості композитора.

Таким чином, універсалістська тенденція простежується в Барвінського на різних рівнях його творчої діяльності. Множинність творчих іпостасей митця, і у тому числі, тяжіння до виконавства, в світлі вчення К.



Юнга вказує на екстравертивну спрямованість особи, її здатність прислухатись до запитів оточення і активно реагувати на них. Напрочуд органічне взаємодоповнення різних положень, природне вміння композитора синтезувати різні форми і напрямки творчості можемо простежити у виконавсько-інтерпретаційних тлумаченнях, критичному доробку та педагогічних принципах В. Барвінського.

### ***3.3. Вплив психотипу митця на формування жанрово-стильових констант***

Авторське обличчя кожного композитора формується під впливом багатьох факторів. Однак власне в Барвінського корені його композиторського «я» слід шукати передусім у площині його особистісних характеристик. Висока міра самоорганізації, ставлення до композиторського покликання як до дисциплінованої праці свідчать про те, що Барвінський, поряд з Лятошинським, репрезентує раціонально-поміrkований тип творчого процесу. На жаль, його композиторська робота постійно відсувалася на дальший план. Великою зайнятістю митця можемо пояснити значну тривалість написання деяких творів, зокрема, Фортепіанного концерту f-moll, (писався впродовж 20 років) та наявність незавершених опусів<sup>68</sup>. Терплячість, вміння працювати заради досягнення віддалених цілей розцінюємо як прояв «вторинності» (за теорією Хейманса, Ле Сенни). Разом з тим, не можемо стверджувати, що Барвінський завжди творив розмірено, він міг написати твір за кілька годин<sup>69</sup>.

У дослідницьких працях межі ХХ-ХХІ ст. ґрунтовно розроблена тема стилістичних прикмет композиторського письма Барвінського. Цілком конкретні стилістичні прийоми надають підстави для їх інтерпретації в загальному контексті епохи – з урахуванням строкатої картини європейських модерних рухів. Не випадково власне Барвінського Я. Якубчак бачить як

<sup>68</sup> Окрім «Української рапсодії» в числі симфонічних полотнищ мала б бути «Увертюра-поема», що була задумана ще у Празі як увертюра до опери «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (або «Маруся»). Барвінський наполегливо працював над інструментовою самою увертюрою, щоправда, так і залишався невдоволеним нею (на це вказує С. Павлишин) [146, с. 52-53].

<sup>69</sup> Л. Назар вказує, що «Пасторальна прелюдія» була написана композитором за 4 години [140, с. 13].

«початок нової фази галицької української музики» (натомість, творчість С. Людкевича трактує як «велике завершення її попередньої епохи») [209, с. 51]. Однак завжди непросто однозначно вписати творчу манеру автора в загально-стильову парадигму. Особливо, якщо це митець ХХ ст., і коли йдеться про таку оригінальну композиторську постать як В. Барвінський. Серед різноманітних стилістичних «акцентів», які ставить кожен з дослідників, найбільш переконливо виглядає обґрунтування індивідуального стилю Барвінського як «сецесійного» (у цьому сенсі суголосними є розвідки М. Каралюс, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Ярको). Сецесія, як прагнення конструктивізувати, знайти новий ракурс бачення попередніх стилів, більше характерна для архітектури, малярства і прикладного мистецтва, натомість «щодо музики її обґрунтування є дискусійним», – наголошує Л. Кияновська [87, с. 18]. Проте деякі риси творчості Барвінського важко пояснюються з позиції інших стилів. М. Ярको, міркуючи над методологічними складнощами стильового аналізу творів Барвінського, бачить їх вирішення у включенні у якості пріоритетної «людиновимірної проблематики»: «Це значить, що вже сама категорія стилю суттєво змінює власний зміст, і передовсім апелює не до сфери типологічного (загального), а до *суб'єктивного досвіду світовідчуття*» [212, с. 219]. Такий підхід дає ключ до вичерпного розуміння ролі і значення психоособистісного фактору у креативній діяльності митця. Спробуємо визначити прикметні риси індивідуального стилю Барвінського у кореляції з його психограмою.

За делікатним чутливим складом натури Барвінський був типовим романтиком. Трансформуючись у творчості композитора, загальні образні настанови романтизму постають у тонкій палітрі елегійних, сумовито-меланхолійних настроїв, у перевазі суб'єктивної лірики, відповідної до його

часу і пріоритетів<sup>70</sup>. Романтичну генезу творчості композитора засвідчує також модифікація типових для цього стилю жанрів – одночастинного «поемного» концерту, дитячих альбомів, програмних циклів тощо. І врешті, це орієнтація на певні романтичні індивідуальні стилі, висліди яких знаходимо у музично-виразовій системі Барвінського. Передусім тут варто назвати Шопена, творчість якого особливо імпонувала митцю. Використання характерних «жанрово-тематичних» зворотів і типів фактури (ноктюрнові, етюдні, вальсові) – це «шопенізми Барвінського» (Л. Кияновська). «Для творів Барвінського слід шукати м'якого колористичного, барвистого звучання, ... вчитися “мріяти” на інструменті, передавати щось невловиме і таємниче, відчутти повну подиву поетичність гри на фортепіано», – стверджує Надія Бабинець, розмірковуючи над проблемами інтерпретації камерно-вокальних творів композитора [8, с. 81].

Проте не варто шукати у романтичному світогляді митця послідовного вираження основоположних засад, які були притаманні провідному стилю Європи ХІХ ст. (зокрема, гострого розладу між ідеалом і гнітючою реальністю, відчуженості як атрибуту самотності та вибраності митця, відкидання ідеї раціонального пізнання). Можемо припустити, що власне педантизм та скрупульозність Барвінського, схильність до глибокого аналізу явищ, різнобічність його інтересів стали психологічними підвалинами полістилістичної орієнтації, вельми індивідуального трактування засад того чи іншого стилю. Характерно, що далеко не всі художні напрямки буремної доби модернізму, знайомство з якими «зблизька» відбулось ще у Празі, захоплювали увагу композитора<sup>71</sup>. Ось як аргументує стильові домінанти Майстра Л. Кияновська: «можна висунути припущення, що Барвінський надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не

<sup>70</sup> У цьому контексті прикметним видається аналіз «Заповіту» В. Барвінського, здійснений С. Людкевичем: «У “Заповіті” Барвінського головна сила лежить у ліричних партіях..., багато нюансованих його гармонією; розмірно менш сильно виходять драматичні картини хору “Поховайте” і т.д.» [цит. за: 209, с. 51].

<sup>71</sup> Наприклад, відомо, що Барвінський неодноразово бував у знаменитого чеського експериментатора Алоїза Габи, проте «не захопили мене експерименти заради незвичайности, адже музика є чимось глибшим, поважнішим, ніж нові звучання» (пише митець в одному з листів) [цит. за: 139, с. 152-153].

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» [82, с. 232]. Сецесія, що стала широким мистецьким напрямом (зімкнувшись з вказаними модерними течіями), виявила своє яскраво неоромантичне забарвлення і знайшла оригінальне заломлення в музиці Барвінського. З одного боку, композитору імпонували високі ідеали духовності, інтерес до світу людської душі, символічність образів. З іншого – багатосторонній синтез жанрів і стильових «знаків», що вимагає необхідного «багажу мистецької пам'яті» слухача і засвідчує інтелектуальну спрямованість сецесійних творів (тут доречно згадати влучну аналогію О. Козаренка між сецесійною семантичною «грою» і Гессівською «грою в бісер» [93, с. 31]). Так, «Українська сюїта» вже за жанровою палітрою і за образним задумом являє собою синтез барокового поліфонічного циклу (вона відкривається прелюдією і закінчується фугою), романтичної сюїти (скерцо, пісня), романтичного програмного циклу (через цитати українських народних пісень вибудовується умовний сюжет циклу). Впливи модерну знаходимо в солоспівах «Сонет», «Пісня пісень», «Щаслива будь», «Колисанка», «Псалом Давида», фортепіанних циклах – «Любов», «Прелюдії» (естетико-стильовий аналіз деяких з вказаних творів подають, зокрема, О. Козаренко та М. Карлюс) [93]; [74]. Включення Барвінським «діалогічних механізмів»<sup>72</sup> (О. Козаренко) у камерно-вокальній та інструментальній творчості («Лисенкові лексеми», стильова манера Равеля – Дебюсі, алюзії до Пуччінієвських знаків і навіть «алюзія на алюзію» середньовічного хоралу, «пропущеного через усю товщу європейської музики» (йдеться про Прелюдію для ф-но №4)) є переконливим свідченням «європейськості» музичної мови Барвінського, але також високого рівня комунікативності композитора. Бувши відкритим для нових естетичних віянь а також безпосередніх мистецьких контактів, Барвінський досить тісно

<sup>72</sup> О.Козаренко застосовує поняття «діалогу» (звернення автора до однієї конкретно-визначеної стильової моделі) та «полілогу» (наявність в тексті кількох різнонаправлених «пульсарів» змісту) [93].

спілкувався з поетами «Молодої музи», і недаремно деякі з кращих солоспівів написані ним саме на вірші Б. Лепкого та В. Пачовського.

Стильова еволюція Барвінського відбувалась доволі нерівномірно, розвиток його індивідуального стилю істотно відрізняється від розповсюдженої схеми, і тут думки музикознавців не є однотайними. Так дуже плідним і новаторським стане так званий «учнівський» празький період (1906 – 1914 рр.)<sup>73</sup>. Як особистість чутлива, витончено – артистична, митець реагував на нові віяння Праги зокрема та Європи взагалі. Слід врахувати, що Барвінський перебував у Празі в період найбільшого «бродіння» та стрімкої зміни стильових орієнтацій (пригадаємо факт особистого знайомства Маестро з А. Шенбергом, про що йдеться в одному з празьких листів)<sup>74</sup>. Саме у ці роки відбулась інтеграція композитора у звукове середовище Європи. І навпаки, щоденна адміністративна праця Барвінського у 1920–1930-х рр. та в цілому більш консервативна духовна атмосфера Львова цієї доби, аніж у Празі, Берліні чи Відні, відіграли певну роль у поступовій «консервації» смаків митця, як припускає С. Павлишин – факти, що вказують на сильний фактор впливу середовища, оточення на екзопсихіку митця. Трагічні пізні роки важко виокремити як останній період творчості. «Швидше це своєрідна “кода”, яка підсумовує здобутки зрілого періоду», – вважає Л. Кияновська [82, 239]. Спад творчої активності та певне самообмеження в технічному пошуку до певної міри стали результатом соціально-політичної ситуації, заручником якої став митець (останні роки життя Барвінський присвятив «реконструкції» по пам’яті своїх знищених творів). Причиною поступового

<sup>73</sup> Л. Кияновська, аналізуючи перші спроби імпресіоністичного звукопису у Прелюдіях для ф-но, пише про «рідкісний феномен», адже одночасно з Барвінським його вчитель В. Новак почав культивувати той самий напрямок у творчості, «частіше все-таки учень переймає від свого педєгога свої уподобання. Але власне в порівнянні з творами Новака виступає яскравіше неповторна особистісність сприйняття символістичних і імпресіоністичних категорій у Барвінського» [87, 16]. Наведені міркування підтверджують напрочуд ранню творчу зрілість митця.

<sup>74</sup> Показово, що за ситуації, коли празькі музиканти в силу своїх уподобань розпались на два крила: «дворжаківців», що гуртувались довкола вищої школи майстерності при консерваторії та «сметанівців» - із своїм центром – створеною З. Неєдлі музикознавчою кафедрою університету, молодий Барвінський прагнув черпати знання в обох «alma mater» (на це вказує І. Скрипник) [170].

творчого згасання стало також вкрай підірване здоров'я композитора та його дружини, зокрема, його прогресуюча глухота та погіршення зору.

Н. Швець-Савицька натомість визначає ранній період (1908–1915 рр.) як такий, що має «відцентровий характер», 1930-ті рр. як вищу точку композиторської продуктивності Барвінського, коли було написано й оприлюднено переважну більшість монументальних та камерних опусів і, таким чином, констатує «спочатку “жанрове крещендо” з кульмінацією в 1930-ті рр., коли Майстрові було 45 років, і поступове, але неухильне “жанрове димінундо”» [202, с. 155]. Характерно, однак, що найстрашніша сторінка життя Барвінського – перебування в мордовських таборах (які митець з терпким гумором називав «курортом») – не дістала гостро драматичного чи експресіоністичного виразу у творчості, а позначена швидше романтично-щирим, щемливим тоном висловлювання у Фортепіанному квінтеті та Віолончельному концерті. З пізніх творів варто згадати обробку лемківської пісні «Ой на горі два дубочки», в якій митець застосовує композиційні принципи коломийкової хроніки<sup>75</sup>. За глибиною трагізму відтворення образу смерті цю обробку можна порівняти з раннім солоспівом Майстра «Вечором в хаті». Менш помітний у його спадщині типовий для трагічних мистецьких персоналій (Г. Малера, Д. Шостаковича) гротесково-іронічний підтекст.

Реагуючи на ті чи інші модерні течії, власну новаторську винахідливість Барвінський проявив, передусім, у двох сферах – колористики і метроритміки. Новаторськими прозріннями стали «Жаб'ячий вальс» (із звуконаслідуючими кластерами, які граються кулаком), «Прелюдія методом Ж. Далькроза», якою композитор майже на 40 років випередив систему варіабельних швидкостей, винайдену Б. Бляхером у 1950 р. Л. Назар експериментаторство Барвінського бачить також у сфері фактурних

<sup>75</sup> Про функціонування коломийки як специфічного національно-семантичного ресурсу у системі художніх засобів Барвінського пише І. Зінків. Еволюцію коломийкової моделі у творчості композитора дослідниця пов'язує із змінами в системі філософських поглядів митця – «від об'єктивного ідеалізму, позитивізму у ранній творчості – до ідей веризму і сучасного йому символізму» [62, с. 106].

вирішень. Так, провідний принцип сецесії – асиміляція та перетворення моделей різних культурних традицій в стилістичній системі одного твору – втілюється, зокрема, через полімелодичну, «комплементарну тканину» (Л. Назар). Однак ладо-тональна свобода чи будь-який інший аспект новаторських пошуків впроваджені дуже тонко, не епатажно, що безперечно резонує з виваженістю та поміркованістю – прикметними властивостями натури митця. Не випадково Барвінський називав себе «поміркованим модерністом». Очевидно, саме завдяки умінню сягнути «золотої середини» у сенсі співвідношення різноманітних категорій творчість композитора знайшла розуміння і підтримку його сучасників<sup>76</sup>. «Твори Барвінського сміливо можна було грати поряд з класичним фортепіанним репертуаром перед будь-якою аудиторією як в Україні, так і за кордоном», – пише Н. Кашкадамова [79, с. 26].

Все життя митець залишався вірним своїм естетичним ідеалам (не зробив «сальто-мортале» а-ля Стравінський, за висловом Людкевича), і стиль його, властиво, мало змінювався. «Стиль цей – квітчасто-запашний, справді “барвінковий”, стиль виразно український, хоч і є певні впливи, зокрема, чеські», – резюмує Я. Якуб'як напрочуд поетичні висловлювання С. Людкевича. [209, с. 49]. Повертаючись до особистісних характеристик митця, варто згадати, що Барвінський справді особливо любив квіти (улюбленими були конвалії). Найвлучнішим щодо свого музичного стилю вважав процитований епітет Людкевича *барвінковий*. Виконання молодим Барвінським власних фортепіанних творів надихнуло Людкевича на ще одне дивовижне порівняння: «Мимохіть несвідомою силою находила на мене згадка того першого милого враження, наче квітника навесні. Квіти Барвінського були таки нашого рідного походження, але ніжно вилеліяні, викохані немов в оранжерейному підсонні, майже екзотичні своєю ніжністю,

<sup>76</sup> Натомість про місце композиторської спадщини В. Барвінського в сучасному національному культурному середовищі пише Л. Кияновська, гірко констатуючи, що воно «практично позбавлене повноцінного образу музики Барвінського» [86, с. 23]. Дослідниця намагається знайти пояснення тому вражаючому факту, що творчість митця такого масштабу залишається замалим не «катакомбним» (за виразом О. Козаренка) явищем в нашій культурі.

до того немов коштовним, золотканим шовком сповиті» [121, с. 365]. У пошуках підстав для позначення духовної природи стилю Барвінського М. Яркого найважливіше вбачає у «здобутому Барвінським *модусі образності* – типі *медитативної лірики* (поєднання лірики і медитації є певним парадоксом!), тобто і щиросердно-емоційної, і споглядальної та інтелектуалізованої водночас» [212, с. 227].

Окреслюючи жанрові пріоритети Майстра як віддзеркалення його психоемоційного «словника», приходимо до висновку, що попри розмаїття жанрів, до яких звертався митець, центральне положення займають камерно-інструментальні (особливо фортепіанні) та камерно-вокальні твори<sup>77</sup>. На те було кілька причин. Як постійно виступаючий піаніст і активно діючий педагог, Барвінський апробував творчі ідеї передусім у фортепіанних мініатюрах та циклах, що стали творчою лабораторією та водночас виконували дидактичне завдання. Романтичний стиль, такий співзвучний натурі митця, надихав на опрацювання найпоширеніших романтичних фортепіанних жанрів (програмний цикл та прелюдія). Бувши блискучим ансамблістом та акомпаніатором, митець природно проявляв інтерес до вокальної музики. Врешті сама специфіка камерних жанрів з її інтимним тоном висловлювання, самозаглибленням та тонкою психологічною градацією найкраще відповідали натурі витонченого лірика. Тяжіння до камерності як характерна тенденція пізнього стилю багатьох композиторів проявляється у «Фортепіанному квінтеті» g-moll. У певному сенсі це автобіографічний твір, а особливо ж його 2ч. – «Молитва», трагічне тлумачення якої розкриває Л. Кияновська<sup>78</sup>. Драматургія циклу віддзеркалює мінливі переходи від страждання, відчаю до покаяння, втіхи, душевного заспокоєння в просвітленій молитві.

<sup>77</sup> Нагадаємо, що саме завдяки фортепіанним опусам Барвінський здобув популярність у світі. Варто, однак, відзначити відсутність фортепіанних творів у пізній період, натомість, як зауважує Н. Швець цей інструмент набуває якісно нової функції не просто тембрового партнера, а «стрижня драматургії, ініціальної ланки темоутворення» [202, с. 155].

<sup>78</sup> Посилаючись на усну розповідь С. Павлишин, Л. Кияновська наводить легенду, пов'язану з «Молитвою» – в'язні на засланні, повертаючись після роботи і дивлячись на захід, де знаходилась їхня Батьківщина, тихенько молились [82, с. 239].



Прикметно, що подібні настрої набувають ще й ретроспективного значення, апелюючи до ранніх опусів (циклу «Любов», Віолончельної сонати). З одного боку, акцент на реалізації ідей розосереджених по всій площині попередньої еволюційної ходи – це типовий «симптом» пізнього стилю митців. З іншого – ще одне підтвердження тези про стабільність образно-емоційного спектру творів Майстра. Аналізуючи специфіку сонатності 1ч. Квінтету, Н. Швець-Савицька зазначає: «В. Барвінський демонструє розуміння сонатної форми як процесу безперервного оновлення музичних образів без зміни їх внутрішньої сутності», – теза, яку можемо розуміти значно ширше, як певну константу *виваженості* на рівні не лише формотворчому, а й, загалом, жанровому, стильовому, образному та, врешті, особистісному [202, с. 156].

Обираючи романтичне коло жанрів, митець уникає прямолінійних програмних пояснень, здебільшого твори позбавлені літературної основи та автобіографічності, що резонує з його сором'язливим та дещо замкненим характером (за винятком окремих творів, зокрема, циклу «Любов»). Визначаючи п'ять типів програмності як таких, що превалюють у фортепіанній музиці (психологічно-емоційний, картинний, звукозображальний, сюжетний та фольклорний), Оксана Фрайт констатує, що «більша частина програмних опусів Барвінського пов'язана з фольклорною програмністю» [188, с. 36]. Цикл «Любов», натомість, позначений рисами умовної сюжетності, – це фортепіанна драма життя митця-романтика, нав'яна автобіографічними спогадами (почуття від розлуки з нареченою, Н. Пуллой, туга за Батьківщиною), де композитор передає своє ідеалістичне ставлення до жінки (вір присвячений дружині Майстра). Намагаючись увиразнити психологічний підтекст, композитор подає програмний об'єкт у становленні, в ланцюгу поступових видозмін: драматизація теми, досягнення експресивної вершини у 1-й частині «Самота. Туга любові»; «локалізація» у часі і місці подій, що її спостерігаємо у «Серенаді» – галантна любовна сцена з виразними зображальними

асоціаціями (гітарні мотиви, колористична гармонія забезпечують картинність образу); заключна частина «Біль. Бій. Перемога любові» в душі романтичної поеми репрезентує динамічну зміну різних почуттів. «Кінцева “Перемога любові” є апофеозом жінки як символу непорочної краси, доброти та любові, але не у вузько-еротичному значенні, а любові, що охоплює все людство», – писали в пресі напередодні виконання циклу Г. Левицькою [27, с. 120]. Прикметно, що твір не закінчується пафосним апофеозом, якого можна було б очікувати згідно з програмною назвою: його останні такти несуть умиротворення і катарсис.

Тяжючи 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 й завершеністю думки, тематизму і фактури, структури в цілому», – зазначає С. Павлишин [146, с. 18]. В одному з листів митець не без гумору 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» [23, с. 180]. Застосовуючи типово імпресіоністичні принципи паралелізмів, колористичну барву гармонічної вертикалі, просторове фактурно – регістрове розташування, композитор все ж не торкається таких засобів як статичність чи картинність образів, властива К. Дебюссі. «Імпресіонізм Барвінського не ефемерно-захмарний, огорнений туманом символізму, а швидше викликає відчуття живої, реальної присутності людини і матерії», – твердить Л. Назар [137, с. 20]. Показовою є одна з найвідоміших «Пасторальна прелюдія» *Fis-dur* op. 8. Можемо припустити, що такий стосунок до природи спонукав до шляхетної, ніжної манери висловлювання, яка, однак, завжди є дуже переконливою, виразною. Амплітуда пантеїстичних образів у творах митця стала віддзеркаленням його

тонкої, задивленої в обриси рідної землі натури. Визначаючи *феномен природи* як вихідний параметр автентичної традиції, Л. Назар зауважує, що «звукова вербалізація природного ландшафту, просторовість, краєвид, пейзаж ... надзвичайно випукло та інтенсивно репрезентовані у творчості Барвінського» [137, с. 20]. Іноді спостерігаємо майже буквальне звукописне відтворення гірського ландшафту, як наприклад в обробці лемківської народної пісні «Пошетів би м на край світа». Дитячо-юнацькі спостереження за природою<sup>79</sup> проглядаються у чудових образах дитячих п'єс митця, назви яких подані у лагідно-пестливих формах і так тонко резонують з м'якістю натури композитора: «Наше сонечко грає на фортепіані»: «Дощик», «Лелека», Зайчик», «Телятко», «Жучок», «Мишечка і ведмідь».

Написання творів для дітей акумулює в собі різні іпостасі автора: Барвінського-педагога, піаніста, композитора, люблячого батька. Дитячі твори на фольклорні мотиви («Шість п'єс на теми закарпатських народних пісень», збірка обробок для фортепіано «Колядки і щедрівки», цикл «Наше сонечко грає на фортепіані») з точки зору поступового прилучення юних музикантів до складніших модерніших засобів виразності близькі до циклів Бартока «Мікрокосмос», «Дітям» (щоправда, Барвінський не так радикально змінює ладотональні засади). Той факт, що багато стилістичних новацій митця були породжені його практикою піаніста, а згодом – і потребами педагогічного репертуару (що викликає певні аналогії з Б. Бартоком, З. Кодаєм, К. Орфом), з психологічної точки зору вказує на високу комунікативну здатність, уміння прислухатись до запитів оточення і активно реагувати на них, що в свою чергу передбачає екстравертивну спрямованість особи. Звернення до дитячої тематики взагалі має ще й глибоке психологічне підґрунтя фрейдиського характеру: переважно до таких світлих образів повертаються ті митці, що мали щасливе дитинство (Додаток Г, 5). Барвінський, виплеканий в дуже теплому родинному середовищі, дарував

<sup>79</sup> Нагадаємо, в традиціях галицької інтелігенції Барвінський з дитинства проводив вакації серед сільської природи, або ж юнацькому таборі в Лютовиськах.

таке ж тепло своїм учням і власним дітям. Створивши цикл «Наше сонечко грає на фортепіані», митець не лише відгукнувся на нагальну потребу поповнення педагогічного репертуару, він пристосував цикл до сприйняття власне українських дітей. «Метою цієї збірки було пов'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись ... піднести чи виробити смак дитини, кормленої у початках ... закостенілим і стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу, або чужими психіці нашої дитини ... творами», – дає пояснення композитор у своїх замітках [23, с. 156]. До того ж, кожна з двадцяти мініатюр має свого конкретного адресата, п'єси присвячені персонально комусь з малих музикантів, котрі належали до кола близьких знайомих автора (Додаток Г, 6).

Серед творів, написаних для власних дітей, перлиною вокальної лірики стала «Колисанка» на сл. Г. Чупринки. Порух колиски, ніжна мрійливість, безперервна плинність досягаються надзвичайно багатими мерехтливими колористичними нюансами. Колискові, яких загалом у Барвінського в різних жанрах знаходимо більше десяти, набувають значення особливого особистісного та ментального самовиразу: це і звернення до власних дітей, і уособлення архетипу матері (К. Юнг) як однієї з фундаментальних засад людської психіки, а «для українців культ Матері–Оранти – це ще й засаднича питоменність духовності», – постулює Л. Назар [138, с. 35].

Говорячи про тематичні пріоритети, пов'язані з духовно-психологічними домінантами Майстра, неможливо оминати різдвяний цикл для фортепіано зі словесним текстом «Колядки і щедрівки». Глибока побожність укладача, особливе «етнософське розуміння» (О. Смоляк) обрядового фольклору мали в Барвінського своє генетичне коріння. Християнсько-демократичне шляхетне середовище, з якого вийшов митець, житиме глибинні пласти світогляду автора і, звичайно, інспіруватиме окремі твори. Так, домінування християнського начала бачимо на різних

рівнях в «Колядках і щедрівках». На це вказує, зокрема, Олег Смоляк, акцентуючи увагу на структурному аспекті збірника<sup>80</sup> [171].

Делікатність, мрійливість і 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. Культ краси та естетика сецесійного стилю приводять до декоративності, оздобності творчого почерку, що в музиці Барвінського постає як провідна риса – «емансипація мелодичних ліній та їх переплетень в звукових орнаментах (особливою ознакою стає декоративна орнаментальна мережка, яка часто супроводжує провідні мелодичні лінії» [137, с. 70]. У С. Людкевича (а також у багатьох сучасних дослідників) знаходимо дуже високу оцінку гармонічного чуття митця: «Від природи Барвінський є ліриком з дуже розвиненим почуттям гармонії, котра є, властиво, найсильнішим боком його творів. Мелодичний тематизм, як і поліфонічна техніка, є лише немов наслідковими аксесуарами гармонічного розвитку. Саме тому митець у своїй творчості виявляє особливу прихильність до найбільш «гармонічного» інструменту – фортепіано, і з цього погляду його стиль ближчий до Р. Шумана та С. Франка» [177, с. 49].

У світі музики Барвінського немає місця надмірним емоційним збуренням чи конфліктним протистоянням. М. Ярко вказує на відсутність однозначного вираження розробковості у його інструментальній музиці. Цьому дослідниця дає доволі оригінальну інтерпретацію: «Це виразно вказує на опанування Барвінським ще однієї парадигми – *християнської*: коли все – гармонійно і мудро, з любові і покори прийнято; а отже – немає місця збуренню і безладу» [212, 229]. Натомість композиційно-драматургічна

<sup>80</sup> Перші вісім творів і така ж кількість останніх представляють групу колядок християнського змісту, а шість, що знаходяться в середині збірника, репрезентують дохристиянські колядки і щедрівки. Сама ж послідовність мініатюр продиктована популярністю їх автентичних версій серед народу. Для прикладу, збірник відкривається колядкою «Бог предвічний народився», що є найпопулярнішою не тільки в Галичині, а й в усіх місцевостях України.

пріоритетність належить варіаційному принципу структурування (Барвінський дає йому власне визначення – «суцільна варіаційна форма»), що, на думку М. Ярко, вказує на заангажованість Барвінським *«мислеформою української пісенності – її емоційно-психічною модальністю (”спів душі”) й етосом (культура вияву почуттів)»* [212, с. 222].

Певних автобіографічних рис набуває у творчості композитора танцювально-пластична сфера, що стає основою творів з чітким жанровим визначенням чи без нього. Також Барвінський задіює пластику національних рухів в особливо великих композиціях чи циклах. Для такого підходу теж була цілком особистісна психологічна підстава. З молодих років, особливо під час феєрій (канікул), Барвінський був безпосереднім учасником сільського життя, що, зрештою, було характерним для української міської інтелігенції. Це Тернопільщина, Львівщина, села, де Барвінські гостювали в родини чи знайомих. З листів юного митця довідуємося, що він любив танцювати, а особливо на сільському весіллі до ранку [138, с. 30].

Нагадаємо, що мистецтво пластики поглинуло композитора у Празі, де він став активним учасником та акомпаніатором пражської групи Е. Жака-Далькроза, та навіть як один з кращих її танцівників, готувався до європейських гастролей в Лондоні. Про це довідуємось з пражського епістолярію митця (лист від 15.09.1907 р.) [11]. Знайомство з цією всесвітньо відомою системою танцю, що мала синкретичну природу, згодом спричинило до впровадження Барвінським ідей Далькроза на національному ґрунті, і для цього він запрошує Лялю Федаківну-Драгомирецьку. Намагаючись залучити систему Жака-Далькроза до навчальних програм Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, у 1930-ті рр. Барвінський ініціює введення курсу музичної ритміки, яку викладала Оксана Федак (Драгомирецька). Для цих занять в якості дидактичного матеріалу композитор пише фортепіанну сюїту *«Лемківські танці»* (втрачено).

### Висновки до розділу

Беручи до уваги ряд розмаїтих рівнів творчої особистості Барвінського, необхідно відзначити такі положення:

1. Психокреативний феномен полягає передусім у гармонійності його творчої натури. Вірність естетичним ідеалам з одного боку, а з іншого – виваженість, стабільність його психологічної поведінки спричинили до того, що авторський стиль композитора мало змінювався.

2. Загальні образні установки Романтизму, що постають у тонкій палітрі елегійних, сумовито-меланхолійних настроїв, у перевазі суб'єктивної «медитативної лірики», пантеїстичних образів, виявились найближчими витонченим, мрійливій натурі Барвінського. Вибір модерністичних напрямків, до яких звертається митець, – імпресіонізм, символізм, частково неокласицизм, неофольклоризм, а також сецесія як інтегруюча течія, – знову таки продиктований бажанням композитора найповніше втілити у своїй музиці ідеали витонченої краси.

3. Виразно український, «квітчасто-запашний» (С. Людкевич) стиль Барвінського позначений певними європейськими впливами, що виражаються у граничній ясності й завершеності думки, тематизму і фактури, структури в цілому. Такі зв'язки кореспондують з біографічними подробицями (тісні контакти Барвінського з представниками наукової та мистецької еліти України та Європи). Його власне відчуття національного було хоч і тісно пов'язане з витоками, проте, відповідно до натури композитора, достатньо витончене, завуальоване рядом рефлексій загальноєвропейського естетичного порядку та особистим філософсько-релігійним світовідчуттям.

4. Цінним джерелом пізнання аури особистості є твори автобіографічного характеру, зокрема, цикл «Любов», друга частина Фортепіанного квінтету, твори, написані для дітей. Обираючи романтичне коло жанрів, композитор уникає прямолінійних програмних пояснень, що

відповідає сором'язливій та делікатній вдачі автора. Оптимізм Барвінського, що був одним із проявів глибокої релігійності, спонукав митця до просвітлених образів. Показовими є фінали зрілих та пізніх творів, в яких чуємо покаяння, втіху, душевне заспокоєння і катарсис.

5. Універсалізм творчої діяльності Барвінського, вміння синтезувати різні форми і напрямки творчості, масштабність світогляду природньо транспонуються у полістилістичну площину композиторського мислення, «широкозакроеного» (Л. Назар) авторського стилю. Прикметно, що, апелюючи до модерну, митець вдається до застосування оригінальних образно-стилістичних метафор (а не цитування, стилізації чи колажу), що виказує високорозвинене образне мислення.

6. Взаємодія інтелектуальних та емоційних полюсів в структурі особистості митця, прагнення досягати гармонії і поміркованості у всіх своїх починаннях цілком резонують з діалектикою категорій-протилежностей в музиці композитора:

- виразно українське національне «обличчя» Барвінського – спрямованість на широке коло західно-європейських національних, стильових «модусів»;
- орієнтація на академізм – модерна пошуковість;
- ясна архітектонічна будова – старанна викінченість деталей;
- пісенно-емоційна природа українського мелосу – інтенсивне відчуття барокової поліфонії; імпресіоністична колористична гармонія тощо.



## Розділ 4

### Порівняльно-типологічний аналіз психограм та творчого процесу Б. Лятошинського та В. Барвінського

#### 4.1. Соціогенетичний чинник

Кожна епоха своєю багатовимірністю породжує неозоре коло типів мистецьких персоналій. Історія музики знає чимало таких прикладів, коли в ролі репрезентантів певної віхи музичного-історичного процесу постають митці-протилежності. Їхня творчість максимально повно віддзеркалює епоху саме через множинність поглядів, а також відмінність їхніх психотипів. Приклади таких цікавих типологічних зіставлень, у тому числі, у психологічному сенсі, можемо віднайти і в глибині віків, і у ХХ ст.: Й. С. Бах – Г. Гендель, Г. Малер – Р. Штраус, С. Прокоф'єв – Д. Шостакович, Р. Шедрін – А. Шнітке тощо. В українській музиці ХХ ст. статусу подібного «тандему» набувають постаті Б. Лятошинського та В. Барвінського. Сила їхніх особистостей полягає, передусім, у високій інтелігентності дворянського ґатунку, що мала в обох генетичне коріння.

Вчені-психологи, аналізуючи ранній період життєдіяльності людини, відзначають його виключне значення як етапу зростання, розвитку і становлення особистості. Докладних відомостей про цей час у житті Лятошинського існує обмаль. Лише зараз, завдяки пошукам Кіри Шамаєвої та Ії Царевич, починають з'ясовуватись приховані для вивчення сторінки родоводу сім'ї Лятошинських. Композитор народився в одному зі стародавніх міст Волині – Житомирі. Тут минули його дитинство і юність. У Житомирі в першій половині ХІХ ст. жив його дід – Леонтій Леонович Лятошинський, відомий у місті лікар. Житомир тих часів був невеликим містом, де оселялись багаті люди: відставні генерали, наближені до царського двору. Тому місто берегло традиції високого дворянства. Борис Миколайович Лятошинський походив зі старовинного польського роду Якса-Лятошинських, чимало представників якого згадуються в історичних анналах

Польщі та Росії, а архіви генеалогічного дерева цього роду зберігаються у Державній бібліотеці ім. Леніна в Москві (на це вказує М. Копиця) [101, с. 7].

Про матір композитора, Ольгу Борисівну Попову, практично нічого невідомо. Існують короткі спогади про те, що вона була душею музичних вечорів, які збиралися у них вдома, мала гарний голос. А також була першою вчителькою музики, навчаючи сина, окрім нотної грамоти, гри на фортепіано, німецькій та французькій мовам. Саме матері майбутній композитор був зобов'язаний своїм знайомством з Рейнгольдом Глієром, якому вона принесла твори свого сина і отримала згоду на заняття з ним. Можемо стверджувати, що вплив матері був визначальним у розкритті творчих здібностей юного композитора. Батько – Микола Леонтійович Лятошинський, був одним з представників прогресивної української інтелігенції. Блискуче закінчив історичний факультет Київського університету і був залишений там для продовження наукової діяльності. Але раптова смерть його батька завадила здійсненню планів, і Микола Леонтійович став працювати викладачем в різних навчальних закладах Житомира, Златополя, Немирова, Києва. На думку К. Шамаєвої, батько композитора був істориком не лише за фахом, але й за покликанням. Як стверджує Д. Канєвська, саме він прищепив синові любов до історії, підтвердженням чого є опери, симфонії та симфонічні поеми Майстра [70, с. 51]. Від батька і кола його інтересів син успадкував не лише постійний інтерес до історичної тематики, але й докладність та точність в опрацюванні історичних програм своїх творів, незалежно, чи це були опери, чи інструментальні опуси. По смерті батька Лятошинський писав, що той «був демократом у найвищому значенні цього слова... Ніколи і ніхто злим словом його не згадував, а лише найкращим, що він заслужив своїм життям і своїм ставленням до людей, підтримуючи завжди зобижених і слабких і будучи завжди справедливою людиною» [цит. за: 70, с. 51]. Рання смерть батька не лише загострила душевну вразливість, чуйність підлітка, але й сприяла швидкому змушненню (юний митець був змушений забезпечувати не лише

себе, а й допомагати родині). У сім'ї були закладені найважливіші властивості його вдачі. Старий товариш композитора Влад Неллі<sup>81</sup> дає нам один з перших портретів молодого Лятошинського: «Високий юнак з темним волоссям. Через короткозорість чи за звичкою він ледь-ледь примружує око і підіймає іноді брову, що надає його блідому обличчю добродушного, поблажливо-іронічного виразу. Він добре вихований і, очевидно, має доброзичливий характер» [122, с. 146]. У цілому формування митця відбувалось в умовах, типових для інтелігентних сімей кінця ХІХ – початку ХХ ст. Це була та верства інтелігенції Російської імперії, яка готувала демократичні перетворення у своїй країні. Західні регіони імперії, звідки походили предки композитора, розташовані поблизу центрів Західної Європи, були найрадикальніше настроєні. На думку Д. Канєвської, «можливо тут криється одна з причин драматичного бачення світу Борисом Миколайовичем, а також включення соціальних мотивів у його творчу лабораторію» [70, с. 53].

Василь Барвінський походив із старого шляхетного польсько-українського роду, генеалогія якого сягає початку ХІ ст. Батько – Олександр Барвінський, визначний освітній і громадсько-політичний діяч (Додаток Г, 7), матір – Євгенія Любович, піаністка, хоровий диригент, велика аматорка співу та хорової справи в Галичині, перша вчителька музики С. Крушельницької. Барвінський з дитинства мав змогу бути в курсі справ і подій, пов'язаних не тільки з українською, але й загальноєвропейською культурою. Дружина композитора, Н. Пулюй, була по матері німкенєю. Тесть Барвінського, знаменитий фізик, І. Пулюй, що жив з сім'єю у Відні та Празі, окрім відкриттів у сфері фізики, став відомим сподвижником української культури<sup>82</sup>. Таке інтернаціональне родинне середовище та водночас патріотичні настрої, що у ньому панували, не могли не відбитись на світогляді В. Барвінського. Навчання композитора у Празі, що була на початку ХХ ст.

<sup>81</sup> Режисер Влад Неллі, гімназійний однокласник Лятошинського, заслужений діяч мистецтв УРСР.

<sup>82</sup> Разом з П. Кулішем та І. Нечуєм-Левицьким І. Пулюй зробив перший переклад українською мовою Старого та Нового Заповітів, публікував статті в підтримку української мови.

космополітичним містом, у В. Курца та В. Новака, особисте знайомство з Е. Жаком-Далькросом, А. Шенбергом, К. Шимановським, Б. Бартоком (під час візиту Бартока до Львова) стало безумовно тим європейським лоном, з якого вийде митець-Барвінський.

Говорячи про найближче оточення композиторів, не можливо оминати теми їх особистого життя. Е. Кречмер, розмірковуючи про вибір пари шизоїдом, пише: «шукає не красиву дівчину, а жінку взагалі, “абсолютне”: жінку, релігію, мистецтво – в одній особі. Або свята, або мегера – середини немає» [104, с. 147]. Дружина Лятошинського – Маргарита Олександрівна – була найближчим другом композитора. Єдина і вірна супутниця в житті, талановита співачка, що володіла колоратурним сопрано, солістка Київської філармонії та Українського радіо, викладач вокалу Київського музичного училища ім. Р. Глієра, різнобічно обдарована жінка. З її думками і порадами Лятошинський завжди рахувався. «Мила моя царівна!» – так називає в листах свою обраницю молодий закоханий митець. Про палке бажання композитора сподобатись своїй Музі читаємо в юнацькому епістолярії: «Пригадую, як ти казала, що камерна музика тобі не дуже до вподоби, а ось побачиш, що цей квартет тобі сподобається! Ось побачиш! І це тому, що я тепер, коли пишу його, все думаю про мою милу і про те, як би це так написати, щоб їй сподобалось» (йдеться про Струнний квартет ре мінор тв.1) [194, с. 129]. Маргарита Олександрівна допомагала своєму чоловікові у підборі тематичного матеріалу до симфонічних творів, віршів для романсів і хорів, як співачка та педагог по вокалу, вона дуже добре зналася на тому, що краще кладеться на музику. В листах до Глієра, якщо композитор пише про дружину, то завжди з особливою повагою і турботою (наприклад, шкодуючи про її хворобу). За словами В. Годзяцького, що часто бував в домі Учителя, Маргарита Олександрівна мала стриману шляхетну натуру. Л. Дичко згадує її як чарівну, витончену жінку, «прекрасну маркізу». Як писала Т. Ніколаєва про цю пару, «рідко можна зустріти на світі ... таку духовну спорідненість» [122, с. 159]. Вихованкою подружжя Лятошинських стала Ія Царевич,

племінниця Маргарити Олександрівни, усе життя якої, починаючи з 5-літнього віку, було пов'язане з сім'єю Лятошинських (Додаток В, 12). Про тепло і затишок цієї родини згадують учні, знайомі композитора, які були частими гостями у їхній оселі. Очевидно, що дім був дійсно «фортецею» у нелегкому житті митця. Слід відзначити абсолютну конфіденційність особистих стосунків Бориса Миколайовича з рідними, ніде не зустрічаємо якихось фактів з їхнього приватного життя.

Однолюбом був і Василь Барвінський. Трепетне, ніжне, уважне ставлення до Наталії Барвінської вчувається в усіх листах, навіть ділового характеру. Пишучи друзям чи колегам, митець зазвичай підписує листи – «Василь та Наталія Барвінські», передає сімейні привіти, часто згадує про дружину, щоразу турбуючись про стан її психічного та фізичного здоров'я. Загалом, як людина дуже сімейна, він ототожнює себе з родиною, що, очевидно, дарувала йому відчуття щастя. Н. Барвінська, донька всесвітньо відомого фізика Івана Пулюя, чимало сприяла утвердженню в сім'ї інтелектуально-мистецької атмосфери. «Витончена, “платинова” блондинка, гарна, фахово освічена піаністка ... вона часто хворіла і трималася осторонь домашнього товариського життя», – згадує Н. Барвінську М. Пшеничка-Загайкевич [154, с. 166]. Мордовський період, сповнений сум'яття і мороку, позначився і на особистому житті митця. В листах читаємо: «Дуже нам важко, та взаємно якимось піддержуємося» [26, с. 95]. Складно композитор переживав заборону бачитись з Наталією під час заслання: «Хіба цю півгодинну розмову серед шуму і галасу у часі концерту можна вважати за “видження”, яке раніше давали нам на 5-7 діб?! Це був акт помсти мені! Та я і це винесу!» [26, с. 84]. На жаль, майже ніде не знаходимо інформації про дітей Барвінського (лише нечисленні згадки про їхнє дитинство), що пояснюється, очевидно, низкою як суб'єктивних, так і об'єктивних причин. Тим більшої ваги набувають спогади М. Пшенички-Загайкевич, що стосуються 1930-х рр., коли вона, як донька близьких друзів сім'ї

Барвінських, віолончеліста Петра Пшенички<sup>83</sup> та його дружини, мала нагоду гостювати на віллі композитора в одному з престижних районів Львова. «Барвінський мав четверо дітей. Всі вони були вельми музично обдарованими і складали своєрідний музичний квартет: Котя – піаністка, Ляля і Братчик – скрипалі, Івасько – віолончеліст (називаю здрібнілими іменами, так як їх кликали в побуті рідні). ... Діти Барвінського (до речі, напрочуд вродливі і темпераментні, особливо вирізнялася красою найстарша Котя) поводили себе дуже вільно, розкуто, молодші “гасали” по дому і лазили по деревах. А водночас залюбки займалися музикуванням і я, навіть з певною заздрістю, спостерігала за їхніми квартетними “концертами” та вправним поводженням з інструментами» [154, с. 165-166]. Дуже теплі спогади про гамірне помешкання Барвінських, де бавились діти та жили домашні тварини, залишила учениця композитора Любов Стефанівська-Алиськевич (Додаток Г, 8). Особливою, небуденною була побутова атмосфера: «З одного боку – спосіб життя явно аристократичний, “панський” (скажімо те, що служниця ранком принесла до ліжка гарячий шоколад). З іншого – високо інтелектуальний, сповнений духом музики, можливо, навіть з присмаком богемності», – пише М. Пшеничка-Загайкевич [154, с. 165-166]. Заміський маєток був родинним гніздом Барвінських, де часто бував Володимир Барвінський, брат композитора, відомий лікар-онколог (неодружений, він любив сім'ю брата як власну). Тісна дружба та взаємна підтримка братів була гарною родинною традицією. Відомо, що Володимир Барвінський постійно підтримував фінансово своїх родичів (про що пише М. Пшеничка-Загайкевич), адже матеріальне положення музикантів, тим більше українських, було в Польщі надто хистким [154, с. 165]<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> П. Пшеничка, будиши відомим ансамблістом, спеціально для сімейного камерного музикування юних Барвінських робив нескладні аранжування народних мелодій та творів українських композиторів, у тому числі й В. Барвінського. Традиція сімейного музикування згодом матиме продовження вже на великій сцені: дружина Наталія та син композитора Іван (віолончеліст) братимуть участь в авторських вечорах Барвінського.

<sup>84</sup> За спогадами Марини Крих Володимир Барвінський врятував життя її матері, про що вона розповіла автору дисертації.

Коротко сумуючи, відзначимо щонайбільш сприятливу генетику (передовсім по батьківській лінії) як один з ключових факторів формування композиторів. Від батька кожен з «героїв» дисертації успадкував художній аристократизм та високий інтелект. Проте, плідний ґрунт для стрімкого прояву таланту створили передусім їх матері, чия посвяченість власній дитині сприяла максимальній реалізації її обдарування. Так кореляція між успадкованими характеристиками (генотипом) і середовищем, з якого вийшли митці, дала найвищі результати. Істотним фактором став також вплив видатних педагогів, багатого соціокультурного макро- і мікросередовища. Згуртовані родини, в яких були виховані композитори, сімейні цінності, що ними плекались, стали міцним фундаментом для гармонійних подружніх та батьківсько-дитячих взаємин у сім'ї Барвінського та Лятошинського.

#### ***4.2. Етнопсихологічний вимір особистісного строю композиторів***

Повнота і репрезентативність корпусу документальних матеріалів, безпосередньо пов'язаних з біографією митців, різноманітні прояви їх творчої поведінки дозволяють поглянути на проблему композиторської особистості врешті в етнопсихологічному вимірі. Послугуючись працями з етнопсихології, можемо констатувати домінування *українського ментального психотипу* в особистостях В. Барвінського та Б. Лятошинського, щоправда, з певними «домішками» австро-німецького (В. Барвінський) та польського (Б. Лятошинський) менталітету (на комунікативному та генетичному рівнях відповідно). Зупинимось детальніше на характеристиках психічного складу українців та спробуємо співвіднести їх із психологічними обрисами композиторських портретів. Один із провідних політологів, етнопсихологів *Юрій Луца* (1900-1944) у своїй праці «Призначення України», розшифровуючи ментально-психологічний код українців, зазначає, що українці мають з поміж своїх сусідів один з найскладніших характерів, великий діапазон відчуттів, які гармонійно між собою поєднуються, але можуть вступати і в конфронтацію [114]. Увесь

спектр психічних рис Лятошинського та Барвінського, наведених у попередніх розділах дисертації, паритетне поєднання раціональних та емоційних засад як в аспекті зовнішньо-поведінковому, так і творчому, цілком резонує з твердженням вченого про інтегрований психічний склад українців. «Навіть пересічний українець дуже часто може оглянути якусь подію чи справи з кількох боків одночасно. Для українця скомплікованість світу є видніша, ніж, скажімо, для його сусідів», – стверджує Ю. Липа [114, с. 161]. Прикметно, що деякі психологічні характеристики Бориса Лятошинського, які зустрічаємо у спогадах учнів, мають власне ментальний відтінок: «меланхолійність українського характеру», «типова східнослов'янська розважливість» (В. Годзяцький).

Власне у способі думання обох митців (а особливо, Лятошинського) можна констатувати потяг до філософствування. Володіючи енциклопедичними знаннями у сфері філософії, суміжних мистецтв, Лятошинський любив переключати у музичну площину терміни з живопису, скульптури і, особливо, архітектури<sup>85</sup>; порівнював постать композитора з Мікеланджело – «потрібно знати все». Його музичний таланти розум були в постійному русі. За словами Стефана Творуна, митець виписував дуже багато періодичної літератури, газет, журналів і різних інших видань. «Коли він встигав усе читати, важко збагнути... На найрізноманітніші питання я завжди отримував від нього зрозумілі, вичерпні відповіді. І мені здавалося – немає книги, яку б він не прочитав» [122, с. 171]. З такими ж людьми енциклопедичного складу Лятошинський підтримував контакти, передусім з І. Белзою – поліглотом, вченим європейського засягу. Спілкування і, водночас, найтепліша дружба двох ерудитів – композитора й музикознавця, – нагадує подібні тандеми в російській культурі: С. Прокоф'єва та Б. Асаф'єва, Д. Шостаковича та І. Солертинського<sup>86</sup>. Як засвідчує М. Копиця, саме рівень ерудиції Белзи ускладнює розшифрування та підготовку до друку його

<sup>85</sup> В листах до Л. Четвертакова можна знайти чимало описів саме архітектурних споруд, якими митець так любив милуватися під час численних туристичних подорожей.

<sup>86</sup> Як відомо, рання смерть І. Солертинського стала для Шостаковича важким ударом.



переписки з Лятошинським, оскільки вона переповнена іншомовними цитатами.

Любов до філософствування разом з оптимістичним (а іноді і навпаки – сумним) скептицизмом породжує «тонкий український гумор». Ця риса надавала особливого шарму вдачі композиторів. У спогадах В. Витвицького читаємо, що Барвінський мав добре почуття гумору, і коли була відповідна нагода – любив і вмів оповісти якусь цікаву і дотепну історію, «коли ж кінчав її, був ніби трохи зніяковілий і стріляв очима по своїх слухачах, чи його зрозуміли і чи дотеп зробив належне враження», що видавало, очевидно, сором'язливість митця [30, с. 132]. З неабияким захопленням він пише про «золотоустого Остапа Вишню», з яким мав нагоду поспілкуватись у Харкові в 1928 р. Майстер дотепу так надихнув композитора на красномовність, що Барвінський виголосив промову. Згодом у «Враженнях» він описуватиме той вечір у Харкові так: «...хоч я дуже не люблю промовляти, ... якось розв'язався язик, так що мій приятель Богдан (Бережницький – *В. Р.*) опісля жартом сказав до мене: “Знаєш, нині ти говорив краще, чим грав!”. Я мусів добре напружити свою елоквенцію<sup>87</sup>, щоби бодай в частині вірно висловити всі свої почування» [23, с. 36]. Пригадуючи поїздку у потязі до Києва на з'їзд Спілки радянських композиторів України 1940 р., Витвицький пише: «Мені аж заздрісно було, як багато цікавих історій Василь Олександрович пам'ятав і як тонко умів їх передати» [30, с. 151]. Дотепність знайде свій безпосередній вихід також в деяких композиціях Барвінського, зокрема, в музичному жарті «Жаб'ячий вальс». Тонке почуття гумору, добродушного і незлобливого, хоч інколи іронічного, не зраджувало ніколи і Лятошинського. В одному з ранніх листів юний композитор писав: «... І частину я сьогодні закінчив... А коли грав сьогодні на піаніно, то раптом звідкілясь з'явилася переді мною перша тема для IV частини. Я, звісно, швидко зловив її і пришилив нотними гачками до паперу... І звідки вони беруться...» [70, с.

<sup>87</sup> Елоквенція – красномовність.

58]. Любив покепкувати зі своїх вихованців, а особливо, ледачих<sup>88</sup>. Зауваження і поради з приводу їхніх робіт професор «приправляв» м'якими і влучними жартами, при чому говорив це стримано, майже серйозно: «Чому це дерев'яна група розвела у Вас такий курник?»; «Що це у Вас усі ноти так безсоромно позадирали хвости?»; «Ножиці – дуже важливий інструмент в руках композитора, не варто боятися вилучити те, що хоч і дуже подобається, але вочевидь зайве в даному творі» [122, с. 58]; «Що Ви мені принесли хату, яка зараз впаде на голову! Потрібно вибудувати форму» (зі спогадів Л. Дичко). Коли бачив нагромадження дисонансів в учнівських ескізах, казав: «Ну, ви переборщили. Перець і сіль – приправи хороші, але ж не можна тільки з них приготувати обід» [122, с. 63]. С. Крутиков якимось став свідком такого випадку: М. Полоз грав в класі на фортепіано свою симфонію, Лятошинський, куняючи, слухав, а тоді відповів прислів'ям: «дядько Іван співає погано, але довго». Митець не любив гучних пафосних висловлювань, умів легко, з гумором говорити про речі складні й серйозні. Ось як, наприклад, він порівнював свої Четверту та П'яту симфонії: «П'ята, як і її сестра, Четверта, також тричастинна, але одна на одну вони зовсім не схожі. Четверта, мабуть, швидше “блондинка”, а П'ята – “брюнетка”» [123, с. 61]. «Багато хто казав, що обидві симфонії добре звучать поряд. Гадаю, це правда. Четверта – більш суб'єктивна, емоційна, в ній більше “за нотами”... П'ята - ?... “За нотами в ній менше”» [123, с. 81]. Діставалось часом і критикам. За спогадами А. Мухи, Борис Миколайович із задоволенням переказував жартівливо-єхидний афоризм стосовно різних типів ставлення до музики: «Слухачі люблять музику, але не розуміють її; композитори розуміють, але не люблять; критики – не люблять і не розуміють» [135, с. 59].

Ю. Липа постулює, що такими людьми (філософами-скептиками) складно керувати. Справді незламною життєвою позицією відзначався Борис Миколайович. Його вперте відстоювання власних симфоній, гострі

<sup>88</sup> Поміж себе студенти ласкаво називали Лятошинського ДІД (про це згадують В. Годзяцький та Є. Станкович).

висловлювання в бік критиків, нездар-композиторів, вище наведені факти втручання в серйозні, небезпечні ситуації, що потенційно могло призвести до конфлікту (допомога студентам, спілкування з «політично неблагонадійними особами») та, зрештою, дистанціювання у спілкуванні з людьми свідчать про цілковите небажання коритися чи пристосовуватися і, таким чином, схиляють Лятошинського до польських національних рис (те, що в народі називають «польським гонором»): упертість, стриманість, шляхетність тощо. У Барвінського цей аспект поведінки виглядає дещо по-іншому, і тут знову повертаємось до типово української ментальної риси – умінні «скомплікувати різне» (Ю. Липа). Так при всій принциповості позицій Барвінського–громадянина, музично-громадського діяча, критика, композитора все ж цілком очевидними є його терпимість, толерантність, пластичність, – характеристики, що, на думку вчених *О. Донченка* та *Ю. Романенка*, можна вважати архетипами соціального життя українця [54]. Навіть тоді, коли зовнішні обставини, здавалося б, спонукали до відвертого конфлікту, м'яка шляхетна вдача композитора опиралась цьому, і він завжди знаходив можливість вчинити якомога тактовніше і справедливіше (Додаток Г, 9). Так сталось у його стосунках з Адамом Солтисом. Призначення Барвінського на пост директора консерваторії у 1939 р. (посада, що її обіймав донині А. Солтис) поставило обох музик у дуже незручну ситуацію, втім, як пригадує В. Витвицький, «для нас, молодих учителів, було задоволенням спостерігати, наскільки джентельменські й ввічливі були їхні стосунки саме у той час» [30, с. 146]. Тип «Ідеаліста» (за вченням Гаррісона – Брамсона) якнайточніше характеризує соціальну поведінку Барвінського: «якщо Ідеаліст займає керівну посаду, його природні схильності прекрасно йому слугують» [191, с. 525]. Високий рівень соціальної адаптованості (як один з критеріїв екстравертності), «природна чуйність як життєва стратегія» (Гаррісон – Брамсон), уникання конфліктів як непродуктивної форми спілкування – ось найважливіші принципи Барвінського у стосунках з колегами.

Сутнісною рисою української вдачі є також стремління до духовного життя та глибока релігійність, що особливо яскраво проявились у Барвінського. Митець був вихований в сім'ї, в якій плекалась побожність, і з роками його віра в Бога та християнські чесноти ще більше увиразнювались. Тільки цим можна пояснити абсолютну відсутність почуття озлобленості чи докору за кривду, що вражало усіх його оточуючих, і в період заслання, і після нього. Колишній політв'язень М. Кучер, спілкуючись з митцем у ГУЛАГу, був дуже здивований, як Барвінський говорив про своїх кривдників, зокрема літератора Михайла Рудницького, одного з авторів «Під чужими знаменами», виправдовуючи його пасквіль безвихідністю становища та тиском КДБ. «До мене повільно почало доходити, що у нас різне виховання. Барвінський вихований в дусі християнського всепрощення, а ж дитя нещадної сталінської епохи», – зізнається М. Кучер [107, с. 212].

Серед інших національно-українських психологічних характеристик (за Д. Чижевським), що віддзеркалюються в поведінці композиторів, назвемо такі: повага до старших (пійтичне ставлення Лятошинського та Барвінського до батьків, викладачів), жага до знань, працелюбність, прагнення бути незалежним, універсальність, мужність, гостинність, статичність у сімейних стосунках. Кожна з наведених рис має вагому аргументацію у попередніх розділах дисертації. Здоровий оптимізм, що тлумачиться Чижевським як ще одна сутнісна властивість українців, був притаманним передусім Барвінському. Ось як сам Майстер характеризує свою натуру: «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 приходять мені на думку, що я відчуваю може не реально» [23, с. 101]. Безперечно, таке «закорінення» радісних емоцій робило митця стійким до випробувань. «Для вдачі В. Барвінського були чи найбільш притаманні риси – оптимізм і життєрадісність», – стверджує В. Витвицький [30, с. 132].

Власне стратегічна орієнтація свідомості на «світле майбуття» і впевненість у ньому, що зумовлюють оптимальний режим життєдіяльності, традиційно тлумачать як виразні сангвінічні ознаки<sup>89</sup>. Натомість у Лятошинського вже в кореспонденціях 1920-х рр. з'являється песимістичний тон (див. ст. 64-65). Болісне переживання невдач, розчарування в людях все більше загострюватиме трагізм світовідчуття композитора.

Цікаві спостереження можемо знайти в працях етнопсихологів щодо психофізіологічної гармонії. Ю. Липа, аналізуючи таку цікаву рису українців як усвідомлення повноти існування власної нації і території, бачить її корені передусім у повноті відчуття власного фізичного і психологічного стану. Вчений зазначає, що в українців існують давні традиції розвитку культури тіла. «Ця традиція плекання тіла й гармонійного його розвою має в своїй основі потяг до фізичного ідеалу, бажання досягнути фізичну довершеність у межах своєї раси» [114, с. 167]. Тут доречно пригадати заняття Барвінського з ритмічної гімнастики, його ініціативу впровадити курси Ж. Далькроза в навчальні програми Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка і в такий спосіб посприяти оздоровленню молоді, що є підтвердженням процитованої тези Ю. Липи. Особисте знайомство Барвінського з автором курсу гімнастики, відомим швейцарським хореографом і педагогом танцю, автором оригінальної системи музично-ритмічного виховання Емілем Жаком–Далькрозом, слугувало додатковим стимулом у зацікавленні його системою, що мала сильний морально-дидактичний акцент, а головне, привабила композитора одвічною ідеєю єдності фізичного і духовного начал. На жаль, не володіємо такого роду інформацією щодо Б. Лятошинського, але припускаємо, що митця менше цікавив фізичний розвиток. С. Крутиков розповів автору про те, як у період навчання в консерваторії він (С. Крутиков) важко хворів і почав серйозно займатися йогою (в 1960-х рр. у Радянському Союзі ця система ще була не такою відомою, швидше

<sup>89</sup> Г. Побережна, розглядаючи теорію темпераментів у фокусі просторово-часових координат («Я» - «Світ»; «минуле» - «майбутнє»), сангвініка бачить як «Я» у «майбутньому», називаючи здоровий оптимізм «окрасою» цього типу. Натомість установка на «Я» у «минулому» характеризує меланхоліка, «його свідомість орієнтована ретроспективно» [152, с. 205].

«екзотичною»). Під час уроку композиції в Лятошинського С. Крутиков якось поділився своїм досвідом оздоровлення, але Бориса Миколайовича це зовсім не зацікавило.

У дослідженнях О. Губка, В. Сніжка, О. Донченка, Ю. Романенка знаходимо тезу про превалювання жіночого первня в психологічному складі українського етносу, що пов'язано з первинною землеробською свідомістю, вшануванням землі та любові до неї. І наслідком цього є індивідуалізм, екзекутивність (жіночність або фемінність), інтровертованість, емоційно-естетична домінанта і толерантність. Інтровертизм як особлива прикмета української вдачі в специфічному ракурсі розглядається також *Володимиром Янівим* [211]. Як об'єкт вивчення дослідник обирає українські літературні твори та їх персонажі (найбільше Шевченка). На думку В. Яніва, специфіка українського інтровертизму у тому, що він не є зануренням у себе, а тільки спрямований на себе. Проаналізувавши поетичну творчість Шевченка, вчений робить такі узагальнення: «Українець – це інтровертна людина, з сильним відчуттям свого “Я” і бажанням самовияву назовні, що свідчить про приналежність українського народу до індивідуалістичного культурного циклу. Заглиблений у собі і маючи почуття гідності, він прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, в тому числі до нівеляції соціальних перепон» [211, с. 88]. З точки зору такого доволі вільного, радше соціально-філософського, аніж науково-психологічного тлумачення терміну «інтровертизм», постаті обох митців є носіями вказаної ментальної характеристики. Однак, застосовуючи типологічний метод К. Юнга, особистість Барвінського відносимо все ж до екстравертивного типу. Фемінність, що тлумачиться вченими як домінуюча орієнтація чоловіків і жінок на пошанування ними поступливої, дружньої поведінки, перевага соціальних цінностей над еґо-цінностями, знаходить свій вихід в альтруїстичній поведінці обох композиторів. Чуйність митців, готовність допомогти близьким і незнайомим людям (чимало таких фактів подається в дисертації), тяжка праця у різних сферах діяльності, що часом межувала з

самопожертвою, – тому яскраве свідчення. Власне усвідомлення свого великого культурно-просвітницького, а в даному контексті – соціального призначення, змусило Барвінського заглибитися в різні сфери діяльності, подекуди жертвуючи композиторською.

В усіх розвідках, що торкаються психотипу українців, науковці акцентують на *кордоцентризмі*. Емоційність, життєлюбність, естетизм, відчуття краси – усе це виразники емоційно-естетичної домінанти, притаманної українському етносу. Ось чому українська емоційна психокультура дала людству видатних митців. Особливо українськими за своїм сентиментально-ліричним, лагідним тоном, були прояви емоційності у Барвінського. Тепла атмосфера у домі Барвінських, розкутість, безпосередність поведінки дітей, змальовані у спогадах Л. Стефанівської-Алиськевич та М. Пшенички-Загайкевич<sup>90</sup>, дають можливість відчутти неповторну батьківську ауру митця. По-батьківськи лагідне ставлення було у композитора і до своїх учнів. І. Соневицький згадує, як одного разу почав імпровізувати на фортепіано у малій залі консерваторії. На це, відчинивши тихенько двері, увійшов проф. Барвінський, щоб подивитися, хто це грає. «Я зам'явся... і випалив: “Шуман”. Він підсміхнувся, погладив мене по голові і сказав: “Дай Боже, щоби більше таких Шуманів було”» [174, с. 173]. Натомість Лятошинський дозволяв собі зовні виявляти почуття вкрай рідко. Його емоційність мала глибоко внутрішній характер, що лише примножувало її силу і драматизм. В. Годзяцький згадує: «Я дуже тягнувся до Бориса Миколайовича, так хотілося більшої емоційної відкритості з його боку...»<sup>91</sup>. Власне задля такої відкритості студентам часом доводилось іти на хитрощі. Цікаві зізнання читаємо у Л. Дичко: «Я за натурою завжди була дуже живою, імпульсивною. ... Для того, щоб викликати Бориса Миколайовича на емоційно-психологічний контакт, мені доводилося заводити з ним розмови

<sup>90</sup> Див. ст. 157; Додаток Г, 8.

<sup>91</sup> Власне на собі це відчув також Антон Муха, перед яким постало питання вибору педагога з композиції. «Мені запропонували займатись у Б. М. Лятошинського або М. М. Вілінського. Я обрав другого, котрий привабив мене м'якою доброзичливою усміхненістю, у той час як перший відлякав своєю, як тоді здалося, деякою відстороненістю, строгістю, недоступною “глибистістю”» [135, с. 58-59].

про тварин. І в нього відразу теплішали очі» [120, с. 90]. Зважаючи на виключну замкненість композитора, унікальними видаються його листи до Р. Глієра як артефакт емоційних реакцій і станів дописувача.

Намагаючись з'ясувати ступінь рівноваги емоційно- та раціонально- в українській ментальності, *Вікторія Храмова* зауважує: «Емоційно-почуттєвий характер українців, кордоцентричність притамовує їх раціонально-вольові якості» [192, с. 17]. Тут мусимо констатувати певне розходження наших положень із думкою вченої, оскільки як в Б. Лятошинського, так і у В. Барвінського раціонально-вольові риси виражені дуже яскраво. Митці дивували своєю педантичністю, організованістю і працездатністю, про що свідчить хоча б перелік напрямків їхньої діяльності. Характерно, що в Лятошинського не знаходимо навіть згадки про натхнення, натомість творчість трактується як ремесло. Композитор зазначає: «Я не творю і навіть не komponую, а пишу, просто труджусь і пишу» [122, с. 80]. Подібне ставлення до композиторської праці він виховував і в своїх учнів. Є. Станкович згадує: «Борис Миколайович дуже часто сердився, коли студент (не грало ролі, його чи чужий) говорив: “Моя творчість”. Він казав: “Ніколи не називайте свою роботу “моя творчість”. Творили Бах, Моцарт, Бетховен... Ми ж з вами – працюємо.” У цих словах весь Борис Миколайович» [60, с. 60].

Подібно ж і у Барвінського послідовність та ретельність педагогічних записів, скрупульозність виконавських позначень, перевага аналітичного тону викладу у критичному, публіцистичному доробку виказують раціональний первень у структурі його особистості. Можемо припустити, що таке значення раціональної частки у свідомості митців пов'язане з поліетнічним середовищем, в якому формувались музиканти, а також з генетичним фактором (польське коріння Лятошинського). Прочитуємо висловлювання С. Павлишин про вплив австрійського менталітету на Барвінського в юнацький період: «”Празька школа” розвивала організованість і систематичність у праці і була для українців продовженням



того висміюваного австрійського порядку, так проте потрібного слов'янам» [цит. за: 81, с. 116]. Тут видається доречним наголосити, що композиторські симпатії митця торкнулись знов таки в першу чергу європейської музичної культури: Р. Вагнера (улюбленого композитора Барвінського, за словами С. Павлишин), Г. Форе, М. Равеля та Б. Бартока. Барвінський не дуже любив Ф. Ліста, закидаючи йому «деяку бомбастичність та театральну позу», музику Ф. Шопена шанував значно більше за її змістовність та безмежну пристрасність, але дорікав деяким піаністам, навіть Л. Колессі, за надуживання у концертних програмах творами цього композитора. Митець дуже симпатизував Р. Шуману, що «так багатий і контрастний у своїй чисто символічній виразовості» [цит. за: 77, с. 125]. Формуючи музично-суспільне життя Галичини, Майстер, звичайно, мав тісні творчі контакти з багатьма музикантами Європи. Коли до Львова з творчим візитом прибув славетний Бела Барток, саме Барвінському випала честь найбільше уваги приділити угорському Маестро. Як зазначає Витвицький, Барвінський, порівнюючи з Людкевичем, дошкульніше відчував обмеженість і замкнутість музичних можливостей у Галичині. «Це не тільки зрозуміла ввічливість, – це й уболівання за стан рідної культури, це й, крім того, ще також причина, що з великої тодішньої музичної чвірки (Барток, Гіндеміт, Стравинський, Шенберг) – перший був Барвінському найближчий своїм музичним світоглядом і, насамперед, своїм розумінням ролі народної музики в композиторській творчості. Цикли обробок народних пісень Бартока належали до улюблених творів Барвінського» [30, с. 136].

Великий вплив на формування мистецьких уподобань Лятошинського мав Р. Глієр, один з кращих учнів С. Танєєва. Така російська «спадковість» проявилась у особливому захопленні Скрябіним. Услід за Танєєвим, Глієром, митець, як послідовник танєєвської школи, найретельніше аналізував зі студентами усі десять сонат Скрябіна, порівнював П'яту сонату з «Поемою екстазу», часто наводив приклади з усіх оркестрових творів композитора (як згадував І. Белза) [122, с. 10]. Відлуння скрябінівської патетики знаходимо і в

ранніх творах Майстра, особливо в його Першій симфонії. Як викладач композиції він ніколи не нав'язував своїх смаків, хоч відчувалось, як він любить О. Скребіна, Р. Шумана, Р. Вагнера, що найчастіше фігурували на уроках; любив казати: «композитор повинен з'їсти якомога більше музики». Серед авангардових творів, що дуже сподобались, композитор називає «Оду Наполеону» А. Шенберга, «Dies irae» К. Пендерецького, і найбільше – «Воцек» А. Берга (див. ст. 72).

Синтез категорій європейського та національного, монізм української ментальності з одного боку, а з іншого – її відкритість, проглядаються в біографічних подробицях, тісних творчих контактах Барвінського з європейською музичною елітою та остаточно кристалізується в філософсько-естетичних позиціях та творчих пріоритетах Майстра. На думку Л. Назар, композитору вдалося досягнути “золоту середину” в розумінні етногенетичного первня. «Не вириваючись ні в ряди шовіністів, а ні в ... табір москвофілів, євро- чи навіть слов'янофобів, саме Барвінський стає прикладом мирного, гармонійного співжиття, співіснування між собою (людина, народ, етнос) та іншими (інші народи, природа, всесвіт)» [116, с. 29]. Зв'язки з Віднем, Прагою на родинному рівні, безпосередні контакти з представниками європейської мистецької еліти стали тим поліетнічним лоном для формування різних, і у тому числі психічних, характеристик композитора. До того ж, поліетнічне середовище не лише розвиває комунікативні навички та пізнавальний інтерес до інших культур, а й спонукає до позитивного усвідомлення власної етнічної ідентичності, що «за сприятливих соціально-історичних умов супроводжується патріотизмом, гордістю за досягнення свого народу та його видатних діячів, адекватно високою самооцінкою, почуттям власної гідності», – стверджує автор ґрунтовного дослідження з етнопсихології *Тетяна Стефаненко* [177, с. 269]. Такі прояви позитивної етноідентифікації мають місце в поведінці, висловлюваннях Барвінського вже в Празький період, а після повернення на Батьківщину з роками лише посилюються. Знаходять вони вихід також і у

творчості, про що І. Ковалів пише: «Хоч перехресні течії різних музичних культур і залишили свої сліди у творчості Барвінського, все-таки вони не тільки не відтиснули національного елемента у його творах на другий план, а, навпаки, саме структурно і стилево його скріпили» [90, с. 186]. Водночас, саме на прикладі Барвінського найвиразніше постає персона українця, спочатку як працюючого талановитого учня, згодом же як великого вчителя. «Не тратячи ніколи почуття національної гідності, при відсутності меншовартості, але й з реальним, критичним поглядом на нелегкий стан речей національних, він як людина і як мистець уособив собою кращі риси своєї нації», – стверджує Л. Назар [116, с. 28]. Очима С. Людкевича В. Барвінський – «талант з Божої ласки, причому талант виразно українського характеру» [209, с. 49]. Від першого свого твору («Прелюдії» 1908 р.) митець ототожнив себе з українською музичною культурою та її представниками, його ідентичність стала їхньою ідентичністю. Як зауважує І. Ковалів, «Світогляд Барвінського, як мистця, свідомого своєї суспільної місії, переважає, чи краще, стоплюється з його естетично-філософською настановою у протиставленні до настанови тих композиторів, які, зірвавши з традицією, ніби втрачають свою тотожність» [90, с. 186]. Такі позиції мали велетенський вплив на галицьких композиторів, особливо ж, так звану Празьку школу, духовним провідником якої буде Барвінський (Н. Нижанківський, З. Лисько, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімович, М. Колесса). Формування у патріотичному середовищі спричинило до того, що визвольні ідеї своєї нації стануть для митця першорядними. Це виявилось не через заангажованість у політичних перипетіях, а швидше як вираження високої національної свідомості через композиторську, педагогічну, громадську чи критичну діяльність. Тут варто згадати також про близькі контакти композитора з провідниками національної ідеї: Богданом та Левком Лепкими, Романом Купчинським, Михайлом Гайворонським і Тарасом Шухевичем (двоюрідним братом композитора), а особливо – з митрополитом Андреем Шептицьким. Інтенсивне відчуття себе українцем проявлялося у

Барвінського навіть у зовнішньо-візуальних формах – ще в юнацький період у Празі композитор нераз виступав у вишитій сорочці, що дуже імпонувало чехам, які самі нелегко здобували національну ідентичність. Таким чином, послуговуючись моделлю вимірів етнічної ідентичності Т. Стефаненко, констатуємо, що Барвінському властива *моноетнічна ідентичність*<sup>92</sup>.

У Б. Лятошинського поліетнічний вектор можемо розгледіти на генетично-соціальному і творчому рівнях. Населення Житомира, міста, де він провів дитинство й юність, складалось з українців, росіян та поляків<sup>93</sup>. Все життя митець розмовляв російською мовою (з південноросійським акцентом, як згадує В. Годзяцький), проте з І. Белзою та М. Солтисом спілкувався рідною – польською мовою (за усними спогадами Марії Тарнавецької). Лятошинський не декларував своє польське походження, натомість, приїжджав на польське Різдво (Вігілью) до Львова<sup>94</sup>, яке святкував у родині А. Состиса. Цей факт підкреслює відданість польсько-католицькій традиції та культурі. Як для уродженця Житомира, всесвітньо відомого польського піаніста Юліуша Зарембського українська та польська народна музика склала тематичний та інтонаційний арсенал багатьох його творів, так і для Лятошинського побут Волині та музичний фольклор краю значною мірою стали передумовами слов'янської тематики в його творчості. Т. Стефаненко вважає, що сильна, хоч і різного рівня інтенсивності, ідентифікація з двома групами веде до формування *біетнічної ідентичності*, що, на нашу думку, характерно Лятошинському. «Люди, що мають таку ідентичність, володіють психологічними особливостями обох груп, усвідомлюють свою схожість з ними і володіють бікультурною компетентністю. Біетнічна ідентичність

---

<sup>92</sup> Повна версія моделі вимірів етнічної ідентичності за Т. Стефаненко виглядає так: А – моноетнічна ідентичність зі своєю етнічною групою; Б – біетнічна ідентичність; В – моноетнічна ідентичність з чужою етнічною групою; Г – маргінальна етнічна ідентичність [177, с. 265-267].

<sup>93</sup> Варто пам'ятати, що високий культурний рівень Житомира другої половини ХІХ ст. значною мірою був пов'язаний з діяльністю польських митців, серед яких Юзеф Ігнацій Крашевський (письменник-гуманіст, засновник Житомирського міського театру), музиканти-педагоги Луція Рудинська та Ернест Несвадба. Займатись музикою Лятошинський почав в Златополі, але саме в Житомирі його навчання перейшло у професійне річище завдяки досвідченому польському педагогу А. С. Ружицькому.

<sup>94</sup> На це вказує М. Тарнавецька в усних спогадах.

дозволяє органічно поєднувати різні ракурси сприйняття світу, оволодівати надбаннями ще однієї культури без шкоди для цінностей власної», – стверджує Т. Стефаненко [177, с. 267]. Поліетнічний характер творчості, що є засадничим принципом мислення Лятошинського, постає як результат впливу польської та російської композиторських шкіл, як прояв біетнічної ментальної ідентичності, як кульмінація об'єктивно-епічного світогляду Майстра. Поряд з тим композитор пройшов дуже непростий, але свідомий шлях до національного самовизначення, звертаючись до теми українства в найважчі, рубіжні моменти свого життя: Увертюра на чотири українські теми (1926 р.), опера «Золотий обруч» (1929 р.), кантата «Заповіт» (1939 р.), Український квінтет (1942 р.), музика до кінофільму «Тарас Шевченко» (1952 р.), прелюдії для фортепіано, обробки українських народних пісень.

Таким чином, цілком природно, що категорія національного розкрилась у творах композиторів по-різному, оскільки мала певне особистісне підґрунтя. 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 і завжди залишаючись палким патріотом. У творах Лятошинського «національне» 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.

#### ***4.3. Компаративний аналіз творчих портретів в психологічному розрізі***

Типологічні визначення, що їх наведено у другому та третьому розділах роботи, дозволяють зробити певне зіставлення композиторів також у психофізіологічному ракурсі. За типологією І. Павлова, на яку опирається

М. Блінова у проаналізованій вище праці, обидва митці представляють сильний лабільний (жвавий) тип. На це вказують певні характеристики, що їх подає Блінова, аналізуючи Римського-Корсакова як представника лабільного типу творчої особистості. При всій несхожості цих трьох постатей (Лятошинський, Барвінський, Римський-Корсаков) все ж деякі паралелі психофізіологічного характеру звертають на себе увагу: відносна сила збуджувального процесу, що підтверджена активністю, високою працездатністю, цілеспрямованістю, незалежністю поведінки, сміливістю висловлювань і т.п.; відносна сила гальмівного процесу, що проявляється в принциповості, вимогливості, строгому режимі роботи, точності, охайності, помірності життєвих запитів. Про рухливість обох процесів свідчить відносна легкість переходів від одного виду діяльності до іншого: музична творчість, включаючи оркестрування і редакції творів інших авторів, літературні праці, викладацька робота, диригування, організаторська діяльність, виконання громадських обов'язків – у різній мірі, з різними пріоритетами, але виражено у всіх трьох митців. Водночас, про урівноваженість процесів можна твердити, виходячи із стриманості композиторів у спілкуванні (особливо, Лятошинського), ввічливості, коректності. У творчості ці особливості проявились у ліричності висловлювань (дещо відстороненої у Римського-Корсакова, більш психологічно деталізованої у Лятошинського та Барвінського), програмній музиці, ретельній відшліфованості деталей, відсутності гостро конфліктних концепцій (Римський-Корсаков, почасти Барвінський). Таким чином, гармонійний розвиток усіх компонентів вищої нервової діяльності природно екстраполюється на всі галузі творчої поведінки композиторів.

Водночас конфліктний тип симфонізму Лятошинського схиляє до проведення паралелей з Бетховеном, однак лише у творчій площині, оскільки в зовнішніх проявах виключно стриманий, шляхетний характер Лятошинського мало нагадував вибухового Бетховена. Інтенсивність

музично-виразових засобів, сильно виражене героїчне начало, виключна напруга, застосування вольових інтонацій, різке протиставлення героїчних і ліричних комплексів, масштабні твори з розбудованою формою, часто циклічні, з філософською глибиною змісту, що потребували величезної затрати енергії, – такі ключові аргументи, що їх подає Блінова на користь сильних нервових процесів Бетховена, цілком резонують з Лятошинським.

За спеціальною типологією М. Блінової Лятошинський і Барвінський тяжіють до художньо-мислительного типу, однак в різній мірі. Творчість Лятошинського, що дає унікальні зразки синтезу глибоко особистого типу вислову з глобальністю погляду на світ і речі, що його становлять, загострено-експресивний «тон» вислову, що поєднується із, здавалося б, діаметрально протилежною категорією – епосом, постійні об'єктно-суб'єктні перемикання, а також раціонально-поміrkований тип творчого процесу доволі однозначно окреслюють Лятошинського як представника художньо-мислительного типу. У Барвінського висока міра самоорганізації і самоконтролю на всіх рівнях діяльності, поєднання сильних емоцій з яскравим образним мисленням і напруженою роботою інтелекту, гранична ясність і завершеність думки, тематизму, фактури, структури в його творах вказують, як і в Лятошинського, на художньо-мислительний тип. Однак у порівнянні з Лятошинським, у Барвінського ці риси мають зовсім інший стилістично-жанровий вектор, іншу інтенсивність. Тяжіння до мініатюризму, домінуючий романтично-суб'єктивний первень, автобіографізм деяких творів, тонка палітра елегійних, сумовито-меланхолійних настроїв, що й творять його неповторний «барвінковий» стиль, є повною протилежністю до трагічно-філософського світогляду Лятошинського та його романтично-експресіоністичного виразу у творах. Така відмінність і, водночас, схожість митців вказує на можливість застосування типології М. Блінової, але з більш детальною градацією типів, зокрема, з урахуванням стилістично-жанрового аспекту та тематики творів.

Цікаво з'ясувати, в якій спосіб художньо-мислительний тип, до якого ми відносимо обох композиторів, проявив себе в інших видах їхньої мистецької діяльності. Для того, очевидно, мусимо залучити модель типологічних суміщень, яку М. Блінова розглядає на прикладі піаніста і композитора А. Рубінштейна. Лятошинський-педагог мав енциклопедичні знання і схиляв до того своїх учнів, ставив акцент передусім на філософській глибині, продуманості, професійності роботи своїх студентів, вимагав ретельності, охайності, в методиці викладання інструментовки притримувався строгої послідовності. Такі педагогічні принципи, що проявились також і в диригентській практиці Майстра, вказують на домінування другосигнальної діяльності (за акад. І. Павловим) і кореспондують з мислительним типом за М. Бліновою [14, с. 114-118].

Скрупульозність, гнучкість, різнобічність, акцент на гармонійності виконання, що їх вимагав від учнів Барвінський-педагог та від себе – Барвінський-виконавець, яскраво виражені ділові якості та, водночас, м'яка і шляхетна натура митця як керівника, критика чи громадського діяча вказують на той самий художньо-мислительний тип, що й у творчості. Свідченням цього є також досконале володіння науковим та публіцистичним стилем письма, що розкривається в музикознавчих, критичних працях, рецензіях та, зрештою, листах композитора. Варто зазначити, що в окремих своїх творах митець виявляє неабиякий літературно-художній, поетичний хист (пригадаймо процитовані у Додатку Г, 4 рядки його віршів, описи картин природи із «Вражень», рецензії на виступи Л. Колесси, які Н. Кашкадамова називає «поемами в прозі»). Ця типово романтична потреба висловлюватись не лише в музиці мала, можливо, й інші функції – проявити інші грані внутрішнього світу Майстра.

Інтерпретуючи теорію парціальних співвідношень М. Блінової, мета якої – з'ясування міри схожості нервових процесів у різних сферах діяльності митця, схиляємось до таких висновків: відносна рівновага усіх безумовних центрів, що створює усі нейродинамічні передумови до гармонічного



розвитку особистості – характеристики, що їх спостерігаємо передусім у Барвінського; натомість у Лятошинського різна активність цих центрів (домінування композиторської та педагогічної діяльності, на тлі яких диригентська відходить в тінь) дає підстави для створення певної «рефлекторної ієрархії».

Проекція найважливіших проявів духовної та психологічної структури особистостей митців в царину їхньої творчості дозволяє також зробити певні узагальнення щодо моделей еволюційного творчого циклу, спираючись на вчення Н. Савицької. Констатуємо відносну типологічну подібність початків композиторських кар'єр. Благодатний юнацький період, впродовж якого митці, очевидно, відчували психологічний комфорт, став гіперактивною стадією їхнього раннього формування (Перша симфонія Лятошинського, створена у 23-літньому віці; П'ять прелюдій, Українська рапсодія, написані Барвінським у 20 та 23 роки відповідно). Розширення обріїв діяльності у 1920-30 рр., розвинутість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості, зростання критичності мислення акумулювались у композиторській творчості через вихід на рівень монументальних жанрів та кращих зразків камерної музики. Їхнє повне творче змушнення, кристалізація «Я», що припадає приблизно на 1930-ті рр., що для Барвінського стануть точкою «акме», а в Лятошинського ці процеси отримають продовження і в 1940-х рр. Натомість завершальні періоди, як зазначає Н. Савицька, «претендуючи на унікальність, значно важче піддаються систематизації» [162, с. 276]. Інтерпретуючи окреслену позицію, знаходимо власне таку несхожість у характері протікання пізніх творчих періодів митців, хоча вітальний потенціал в обох композиторів був значним до останніх днів їхнього життя. «Інтегруюча сила, що об'єднує минуле й теперішнє у неподільний сплав», «мудре використання фонду власних досягнень», «усталений спосіб мислення без кардинального оновлення», виняткова довершеність і місткість останніх творів – ось критерії, що формують *консолідувальний тип* (термін Н. Савицької) пізнього періоду композиторської творчості, репрезентантом

якого можемо вважати Лятошинського. Згідно з теорією К. Юнга, в якій психолог вводить поняття *індивідуації* як вищої точки процесу розкриття індивідуальних можливостей психіки, пізній період Лятошинського за своєю винятковою інтенсивністю та наповненістю вказує на те, що індивідуація настає в композитора після 60-ти років. Інший типологічний різновид Н. Савицька пропонує назвати *редукованим* – тобто таким, що не відбувся. З українських композиторів ХХ ст. цей тип представляють Ревуцький та Барвінський, у яких наслідком реакції на пануючу ідеологічну доктрину стала перервана еволюція (пауза мовчання). Поступове творче згасання Барвінського в останні десятиліття стало свідченням глибокої залежності від тяжких життєвих обставин, серед яких – прогресуюча глухота та погіршення зору, хвороба дружини. Екстравертивні творчі натури «живуть очима» більше, ніж інші. Можемо припустити, що вкрай підірване здоров'я композитора, сліпота, яка могла б стимулювати творчі задатки музиканта суто «слухового» типу, тягар життєвих потрясінь «паралізували» композитора, знищивши головне джерело його оновлення.

Типологічні висновки про психотипи композиторів, подані в дисертації на основі вчень К. Юнга, Е. Кречмера, У. Шелдона, не можуть уважатись однозначними і потребують певних уточнень. Так, називаючи Барвінського людиною екстравертивного складу, ще раз наголосимо, що в такий спосіб акцентуємо його *домінантні риси*, оскільки деякі інтровертивні характеристики безумовно присутні. Серед них – зосередженість на розкритті суб'єктивного, внутрішнього світу, самозаглиблений аналіз, без яких взагалі важко уявити творчу людину. Зрештою про це пише сам Юнг: «Нормальна екстравертивна установка ще не означає, що індивідум завжди і скрізь діє за екстравертивною схемою. При всіх обставинах у того ж індивідуума можуть спостерігатись психічні процеси, через які вмикається механізм інтроверсії» [207, с. 245-246]. Стриманість Барвінського, особливо у зрілі роки, пояснюється не лише особливостями його характеру. Сталінська доба, час німецької окупації, а потім «другі більшовики» – це був період

тотального страху, що змушував людей або замикатися в собі, або ж тримати «маски» на обличчях<sup>95</sup> (Додаток Г, 10). Те ж стосується особистості Лятошинського, в якого інтровертивність як домінуюча категорія доповнюється певними проявами екстравертивності. Процитуємо Юнга: «В екстравертивного типу завжди є спокуса пожертвувати собою на користь об'єкта» [207, с. 242]. Якщо тлумачити термін «об'єкт» як творчу, педагогічну, диригентську діяльність Лятошинського, що справді іноді межували із самопожертвою, як бажання «суб'єкта» розчинитись в «об'єкті», то наведені тези психолога підтверджуються.

З критеріями психотипів Юнга кореспондують психосоматичні типи Е. Кречмера та У. Шелдона. Так інтроверсії (за Юнгом) частково відповідає церебротонія (за Шелдоном) та шизотимічність (за Кречмером), підтвердженням чому є встановлені типологічні характеристики Лятошинського. Відповідно Барвінського як екстраверта вважаємо представником циклотимічного темпераменту за Кречмером (щоправда з певними шизотимічними рисами). Послуговуючись теорією Шелдона [204], композитор тяжіє до органічного поєднання церебротонічного та соматотонічного типів, взявши від кожного найбільш позитивні риси (екстраверсія у вчинках, але потайливість у почуттях та емоціях вказують на «соматотонічну екстраверсію»). Враховуючи фізіологічні відмінності митців та перевагу інтро- чи екстравертивних ознак, типологічні закономірності частково відповідають результатам кореляції за Кречмером [104]: атлетична конституція переважно пов'язана з шизотимічним темпераментом (Лятошинський), астенічну будову тіла, ознаки якої яскраво виражені у Барвінського, Кречмер корелює теж із шизоїдністю (дуже яскравий приклад такого типу – Шопен). Однак ми схилиємось до визначення циклотимічного темпераменту як превалюючого у психологічній структурі Барвінського.

Митці є схожими за теорією темпераментів І. Канта [71], щоправда, з домінуванням сангвінічного у Барвінського та меланхолічного у

<sup>95</sup> Згадаймо вражаючий вірш Є. Євтушенка «Страхи», що його використовує Д. Шостакович в Тринадцятій симфонії.

Лятошинського. Це поєднання цілком не парадоксальне. Адже ще І. Кант назвав меланхолічний та сангвінічний «темпераментами почуттів». Спільне між ними: емоційний стан коливається між радістю і смутком, особливе задоволення від процесу діяльності, обом притаманна доброзичливість, непритаманні гнів і злопам'ятність. Все ж у темпераменті Лятошинського переважають сутнісні риси меланхоліка, як-от високий ступінь чутливості, проникнення в глибину, почуття свободи наодинці зі своїм внутрішнім світом, природою, книгою, другом. Подібно ж і властивості «пристрасного характеру» (за вченням Хейманса – Ле Сенни [157]) сповна розкриваються у поведінці обидвох композиторів, проте не менш виразними є ознаки «сентиментального характеру» у Лятошинського. У світлі інших типологічних моделей, що торкаються проблеми психологічних механізмів творчої свідомості, митці є близькими за теорією М. Государєва [43], почасти, Гаррісона – Брамсона [191], переважанням «плідної» орієнтації за Е. Фроммом [189]. В таких постатях важко знайти акцентуовані риси, прояви невротичного характеру, які зазвичай шукають у людях мистецтва. Натомість увесь проаналізований матеріал засвідчує психологічну стабільність та психічне здоров'я композиторів. І Лятошинського, і Барвінського можемо віднести до категорії «нормальних геніїв» (Ч. Ломброзо), примноживши галерею видатних її представників: Б. Спіноза, Ф. Бекон, Г. Галілей, Данте Аліг'єрі, Ф. М. Вольтер, Мікельанджело Буонаротті (за Ч. Ломброзо). Активна життєва позиція, різновекторна (і в тому числі громадська) діяльність «героїв» дисертації виказують бажання вплинути на середовище, суттєво змінити його, що засвідчує третій найвищий тип екзопсихіки за Лазурським, а інтерпретуючи вчення Л. Гумільова, окреслює Майстрів як яскравих «пасіонарних особистостей». Композитори жили в умовах дуже складних політичних реалій і все ж не зрадили своїм мистецьким та громадянським принципам і ідеалам. Не заперечує цього і той факт, що в силу необхідності вони написали кілька творів на культивовану партійно-державним апаратом тематику (Б. Лятошинський – опера «Щорс» (1937 р.),

В. Барвінський – «Портрет Леніна» на сл. М. Рильського (1947 р.)). Ганебна роль державної репресивної доктрини, важкі життєві обставини, що випали на їх долю, безумовно трагічно позначились на психічному житті митців як дуже вразливих натур, хоч зовні вони завжди залишалися стоїками. Особливо боляче і песимістично реагував на удари долі Лятошинський, симфонічна творчість якого стала літописним узагальненням трагедій цілої епохи, подібно до Д. Шостаковича чи А. Шнітке. Натомість Барвінський, як особистість витончено-мрійлива, найкраще почував себе в лоні неоромантичних суб'єктивно спрямованих ідей, камерних мініатюрних жанрів, позбавлених полум'яно-експресивних чи гротескних тонів, які, здавалося б, так резонували з важкими останніми десятиліттями його життя.

#### Висновки до розділу

Спираючись на весь компендіум літератури і вище проведений аналіз особистості кожного з композиторів, приходимо до висновку, що Б. Лятошинський та В. Барвінський постають як справжні аристократи духу, натури дуже цілісні, гармонійні, помірковані, несхильні до крайнощів чи нігілізму. Любов до істини і краси в жодному з них не придушувала любові до сім'ї й Батьківщини. Перед нами особистості дуже незалежні і не підпорядковані жодним штучним уявленням про характер українства, хоча і в найглибшому своєму єстві повністю віддані ідеї служіння цій нації. Констатуємо домінування *українського ментального психотипу* в обох митців, щоправда, з певними «домішками» чесько-австрійського (В. Барвінський) та польського (Б. Лятошинський) менталітету (на комунікативному та генетичному рівнях відповідно). Послуговуючись моделлю вимірів етнічної ідентичності Т. Стефаненко, вважаємо, що Барвінському та Лятошинському властиві *моноетнічна* та *біетнічна* ідентичність відповідно. Цілком природно, що категорія національного розкрилась у творах композиторів по-різному, оскільки мала певне особистісне підґрунтя. В. Барвінський, вихований у патріотичних галицьких традиціях, завжди ідентифікував себе як власне український композитор. У

творах Б. Лятошинського «національне» радше розчиняється в слов'янській тематиці. Звернення до польської теми окреслює глибоко особисту проблему національного самовизначення, зважаючи на польське коріння родоводу композитора.

Поглиблене вивчення психологічних аспектів життєтворчості митців дало змогу поглянути на їх особистісні параметри у компаративному ракурсі та з'ясувати міру схожості та відмінності композиторів у світлі провідних теорій психологічної типології.

## Висновки

Системний розгляд проблеми психологічної структури композиторської особистості, який здійснено на основі аналізу музикознавчих, психофізіологічних, патографічних, герменевтичних, етнопсихологічних розвідок, мемуарів та епістолярію В. Барвінського і Б. Лятошинського, простеження соціокультурного контексту психічного життя митців, а також віддзеркалення психофізіологічних характеристик у їхній творчості, дозволяє зробити такі висновки:

1. На сучасному етапі розвитку українського музикознавства актуальною є консолідація зусиль представників різних наукових напрямків для якомога більш достовірної ретроспективи психологічного портрету композитора.
2. Цілком усвідомлюючи феномен творчої особистості, її унікальність і, у зв'язку з цим, загрозу схематизації психологічного портрету, все ж вважаємо доцільним і, більше того, науково необхідним залучення різноманітних концепцій психологічної типології. Введення науково-психологічного понятійного апарату не лише увиразнює особистісні риси, а й дозволяє вийти на інтердисциплінарний рівень у дослідженнях такого типу.
3. Опрацьований корпус документально-епістолярних та публіцистичних матеріалів став достовірним джерелом для з'ясування психологічних характеристик композиторів. Листи, спогади – «згустки життя» митців, що дозволили зазирнути у царину особистісних рис та простежити такі їх параметри:
  - ендопсихічні прояви: глибина емоційності, міра збудливості, уява, пам'ять, інтелект, що особливо виразно постають в листах до найближчих людей (кореспонденція Лятошинського – Глієра, празькі листи Барвінського до батьків);
  - міра соціальної пластичності, роль комунікативних функцій у житті музикантів, різнобічність інтересів, моральні якості митців, що

проступають в листах до друзів, колег, учнів, тобто досить широкого кола адресатів;

– психовікова динаміка, з'ясування якої стало можливим через вивчення ранніх, зрілих та пізніх епістолярно-публіцистичних джерел (передусім, В. Барвінського);

– листи як панорама соціокультурного середовища Києва, Львова, Праги, Москви, Ленінграду, а також як документ для вивчення гостро дискусійної проблеми «митець і влада».

4. Особливого значення набуває тема ментального коду композиторів, що постає у вельми цікавому світлі. Поліетнічне середовище, в якому формувались і Лятошинський, і Барвінський, позначилось певними «домішками» польського менталітету в Лятошинського (на генетичному рівні) та чесько-австрійського (на комунікативному рівні) у Барвінського. Однак проаналізовані етнопсихологічні дослідження дозволяють зробити висновок щодо домінування українського психотипу в обох композиторів, особливо виразно у В. Барвінського. Тема ментальної самоідентифікації специфічно проглядається і у творах композиторів.
5. Психологічне спрямування роботи дозволило поглянути на творчість композиторів у особливому ракурсі – як віддзеркалення їхньої особистісної аури – і встановити певні зв'язки між домінантними психосоматичними характеристиками та жанрово-стильовим, музично-виразовим полем творів.
6. Формат представленого дисертаційного дослідження дав можливість застосувати компаративний метод в аналізі творчих індивідуальностей митців. В результаті постаті Лятошинського та Барвінського були окреслені у двох вимірах: консолідуючому, що дав змогу побачити певну схожість їхніх творчих психотипів, та індивідуальному, що виявив специфічні риси кожного.

Резюмуємо схожість митців за ендо-, екзопсихічними та творчими параметрами:



- домінування комплексу вольових рис характеру (життєва стійкість, витривалість, рішучість, принциповість, високі організаційні здібності, перфекціонізм);
- шляхетність, що була закладена в композиторів на генетичному рівні, стриманість у проявах емоцій, непересічна зовнішність музикантів;
- дар емпатії, чуйність, турботливість, любов до тварин, до природи взагалі;
- педагогічна діяльність як один з провідних напрямків роботи митців, в якому оптимально акумулювались вищезазначені психологічні риси.

При всіх відмінностях композиторських облич Барвінського та Лятошинського, власне психологічний розріз дав змогу виявити певні паралелі між ними також у творчому вимірі:

- гармонійний розвиток усіх компонентів вищої нервової діяльності природно екстраполюється на всі галузі творчої поведінки композиторів;
- схожість перебігу творчого акту, тяжіння до раціонально-поміркованого типу композиторського процесу;
- приналежність митців до сильного лабільного та художньо-мислительного типів (за загальною та спеціальною типологією М. Блінової), зумовлена паритетним співвідношенням емоційної та інтелектуальної сфер як в психоособистісному, так і в творчому вимірах;
- звернення до українських національних джерел на рівні тематики, сюжетів, цитатного та нецитатного методу роботи з фольклором як один з факторів етноідентифікації кожного з митців.

Попри всі вищенаведені аналогії, привертають увагу також суттєві психофізіологічні відмінності композиторів і, як наслідок, певні творчі віддзеркалення цих відмінностей. Уміння В. Барвінського знаходити спільну мову з людьми у різних, іноді доволі складних ситуаціях (і завжди в

толерантний спосіб), його палкий патріотизм, глибока релігійність, вміння прощати, витончений ліризм натури – усі ці чесноти у поєднанні з високим професіоналізмом зробили митця бажаним, високо затребуваним спеціалістом в різних сферах музичної діяльності, що зчаста виривало його з композиторської царини. Звідси – порівняно невеликий творчий спадок Майстра. Інтерпретуючи теорію парціальних співвідношень М. Блінової, можемо припустити, що саме через різні напрямки роботи Барвінський розкрив багатство своїх психологічних граней. Так, у музичній та поетичній творчості вилилась його тонка мрійлива натура, що й спричинило до домінування камерності та «барвінкового» стилю Майстра; в педагогічній, музично-громадській, адміністративній діяльності – його діловитість, прагматизм та комунікативний дар; в публіцистиці та критиці – і те, і інше: рефлексії ліричного характеру тут органічно вплітаються в канву тверезого аналітичного мислення Барвінського-вченого.

Б. Лятошинський, який був не менш багатогранною особистістю, все ж найвиразніше закарбував свою унікальну вдачу у творчості. Його інтровертивна натура, що з плином літ під тиском життєвих обставин ставала такою ще більше, лише спонукала до творчості як сповіді композитора. Звідси – виключна гострота емоційного тону творів, втілення конфліктних концепцій через епічну модель, симфонізм мислення як засаднича риса авторського стилю Майстра, його виняткова творча снага до останніх днів.

Ще раз наголосимо, що типологічні висновки, подані у попередніх розділах, мають до певної міри ймовірнісний характер, як і будь-яка схематичність, що торкається духовної сфери. Талановиті люди важко вписуються у «прокрустове ложе» типологічних вчень, тож ця проблема є полем для майбутніх дискусій. Не всі матеріали, що могли б пролити світло на психологічні портрети митців, опубліковані (наприклад, листування Лятошинського з І. Белзою, що є цінним матеріалом для психологічних розвідок, зважаючи на близькі стосунки дописувачів та значний масштаб кореспонденції). Окрім того, проблема внутрішньої організації митця

мусить розглядатись комплексно, із залученням відповідних «вузьких спеціалістів» з галузей психології, психіатрії, музичної психології, фізіології, графології (як це здійснено, наприклад, в праці М. Томашевського). Сучасне музикознавство інтенсивно розширює коло об'єктів, які раніше не входили у сферу його наукових «повноважень». Інтегративного методологічного підходу особливо потребує проблема психологічної структури композиторської особистості, що в силу пануючої ідеологічної доктрини до 1980-х років вважалася малоперспективною. Наукові розвідки в цьому напрямку тільки-но розпочинаються українським музикознавством – і це зрозуміло: поняття «творча особистість» лише частково піддається формалізації, оскільки координує широкий спектр чинників (динаміка особистісних та вікових змін, соціокультурна та національно-ментальна ситуація та ін.).

З усього вищезазначеного стає очевидним, що ця ділянка вітчизняного музикознавства відноситься до найактуальніших і, водночас, гостро дискусійних. Репрезентована робота є однією з перших спроб створення психологічного портрету українського митця і розв'язання вічної й доволі таємничої проблеми зв'язку духовного світу композитора з його творчістю. Усвідомлюючи перспективність подібних розвідок, варто наголосити, що у царині психологічних життєписів композиторів ми маємо значну національно-ментальну перевагу – питому українську кордоцентричність, що забезпечує особливий зв'язок трьох іпостасей: вчений – композитор – творчість.

## Список використаних джерел

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / Герман Аберт. – Москва: Музыка, 1983. – Часть 2, книга первая. – 518 с.
2. Ананьев Б. Г. Задачи психологии искусства / Б. Г. Ананьев // Психология художественного творчества: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск, 2003. – С. 452–465.
3. Андрієвська В. Фортепіанний квінтет Василя Барвінського у дзеркалі європейської стилістики XVIII – XIX століть / Вікторія Андрієвська // Науковий вісник НМАУ. Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Зб. статей. – К., 2004. – С. 166–172.
4. Андрусъ Е. Оглянись, Орфей / Е. Андрусъ // Art line. – Київ, 1998. – № 2. – С. 30-32.
5. Арановский М. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора / Марк Арановский // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования: В 2-х т.– Тбилиси: Мецниереба, 1978. – Т. 2. – 688 с.
6. Асафьев Б. Памяти А. К. Лядова. Избранные труды: В 5-ти т. / Борис Асафьев. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 2. – 382 с.
7. Асафьев Б. Симфония. Избранные труды: в 5-ти т. / Борис Асафьев. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 5. – С. 20–150.
8. Бабинець Н. До питання інтерпретації вокальних творів Василя Барвінського / Надія Бабинець // В. Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 75–85.
9. Барвінський В. Враження з побуту на Україні: Публіцистичний нарис / Василь Барвінський // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 10–104.

10. Барвінський В. Коментований список творів. Замітки композитора / Василь Барвінський // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136–175.
11. Барвінський В. Листи / Василь Барвінський. – Львів: ЛНБ ім. В. Стефаника. – Відділ рукописів. – Ф. 11, спр. 82, арк. 47–48.
12. Барвінський В. Огляд історії української музики / Василь Барвінський // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич.: Коло, 2004. – С. 104–136.
13. Белза І. Борис Лятошинський / Ігор Белза. – К.: Мистецтво, 1947. – 62 с.
14. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / Мария Блинова. – Ленинград: Музыка, 1974. – 144 с.
15. Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей; [сост. М. Д. Копица]. – К.: Муз. Україна, 1987. – 184 с.
16. Боровик М. Про індивідуальні стилі в українській радянській симфонічній музиці (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко) / М. Боровик // Сучасна українська музика. – К.: Мистецтво, 1965. – С. 48–69.
17. Бялик М. Лятошинський, Мравінський та інші / М. Бялик // Музичний світ Бориса Лятошинського. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 121–129.
18. Бэлза И. О музыкантах XX века. Избранные очерки / Игорь Бэлза. – М.: Советский композитор, 1979. – 295 с.
19. Бэлза И. О славянской музыке: Избранные работы / Игорь Бэлза. – М.: Советский композитор, 1963. – 467 с.
20. Василевський П. Про листи Василя Барвінського до Галини Грабець / Пантелеймон Василевський // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник; [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2000. – С. 78–82.

21. Василюк Ф. Психология переживания / Ф. Василюк // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 413–491.
22. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – 192 с.
23. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи; [ред.-упор. В. Грабовський] / Василь Барвінський. – Дрогобич.: Коло, 2004. – 256 с.
24. Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 328 с.
25. Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – 64 с.
26. Василь Барвінський. Статті та матеріали: Збірник; [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: «Відродження», 2000. – 148 с.
27. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – 336 с.
28. Вейс Д. Возвышенное и земное / Дэвид Вейс. – Москва: Прогресс, 1970. – 700 с.
29. Виноградов Т. В. Музыкальная фактура и индивидуальный стиль композитора (на примере симфоний Р. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко): автореф. ... канд. искусств / Т. В. Виноградов. – К., 1982. – 23 с.
30. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах / Василь Витвицький // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 129–165.
31. Выготский Л. Искусство и жизнь / Лев Выготский // Психология художественного творчества: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск, 2003. – С. 438–452.

32. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше / Даниэль Галеви. – Рига: Спридитис, 1991. – 270 с.
33. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 640 с.
34. Герасимова-Персидська Н. О. Деякі питання розвитку українського радянського симфонізму / Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська // Науково-методичні записки: Збірник 1962. – К.: Мистецтво, 1963. – т. 11, вип. 1. – С. 5–23.
35. Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания / Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1975. – 219 с.
36. Гомон Т. Майстер і Маргарита / Тетяна Гомон // Музыка, 2015. – № 3–5. – С. 12–15.
37. Гомон Т., Савчук І. Ія Царевич – музикант-філософ / Тетяна Гомон, Ігор Савчук // Музыка, 2015. – № 3–5. – С. 18–21.
38. Гончаренко Н. В. Безумие или сверхразум, помешательство или одержимость? / Н. В. Гончаренко // Психология художественного творчества: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск, 2003. – С. 346–368.
39. Гординська-Каранович Д. Василь Барвінський / Дарія Гординська-Каранович // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 174–176.
40. Гордійчук М. М. Невідомі сторінки / М. М. Гордійчук // Музыка, 1975. – №1. – С. 6–7.
41. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика / М. М. Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1969. – 426 с.
42. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / Н. А. Горюхина // Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей. – К.: Муз. Україна, 1989. – Вип. 2. – С. 52–64.

43. Государев Н.А. Треугольный человек / Н. А. Государев // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 346–413.
44. Гошуляк Й. Василь Барвінський серед своїх і чужих (незатерта пам'ять) / Йосип Гошуляк // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 176–180.
45. Грабовський В. Василь Барвінський у колі Ревуцьких / Володимир Грабовський // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 196–201.
46. Грабовський В. Шляхетна постать на тлі історії культури центрально-східної Європи: повернення корифея / Володимир Грабовський // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 7–16.
47. Грабовський В. Василь Барвінський на сторінках книги Йосипа Гошуляка «Й свого не цурайтесь» / Володимир Грабовський // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 180-185.
48. Грабовський Л. Про мого вчителя / Леонід Грабовський // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 50–53.
49. Грисенко Л. Основные черты гармонии в произведениях Б. Н. Лятошинского: автореф. ... канд. искусств. / Л. Грисенко. – К., 1969. – 27 с.
50. Губаренко В. Заветы мастера / Виталий Губаренко // Советская музыка, 1981. – № 10. – С. 9–12.
51. Губко О. Психологія українського народу / О. Губко. – К.: Задруга, 2003. – 400 с.
52. Дика Н. Історія одного листа Василя Барвінського / Ніна Дика // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 245–251.



53. Дильтей В. Введение в науки о духе / Вильгельм Дильтей // Собрание сочинений: В 6-ти т. [ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова]. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – Т. 1. – 730 с.
54. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): Монографія / О. Донченко, Ю. Романенко. – К.: Либідь, 2001. – 334 с.
55. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: Монографія / Ірина Драч. – Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
56. Елисеєв О. П. Практикум по психології личности / Олег Павлович Елисеєв. – [2-е изд., испр. и перераб.]. – СПб.: Питер, 2005. – 509 с.
57. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский / Н. Запорожец. – М.: Советский композитор, 1960. – 176 с.
58. Запорожец Н. Славянские образы в музыке Б. Лятошинского / Н. Запорожец // Советская музыка. – 1960. – № 1–3. – С. 34–40.
59. Зинькевич Е. С. Динамика обновления (Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства 1970-х – нач. 1980-х годов) / Елена Сергеевна Зинькевич. – К.: Музична Україна, 1986. – 183 с.
60. Зинькевич Е. ...О настоящем, о былом... размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич / Елена Зинькевич. – К.; Нежин : Лысенко М. М. [изд.], 2012. – 312 с.
61. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с.
62. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського / Ірина Зінків // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. праць / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: [НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського], 2009. – Вип. 9. – С. 99-106.

63. Золотовицкая И. Симфонии Б.Лятошинского как отражение «образа мира» художника / И.Золотовицкая // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей; [сост. М. Д. Копица]. – К.: Музична Україна, 1987, С. 104–112.
64. Золотовицька І. Л. Четверта симфонія Лятошинського (Деякі особливості тематизму і формотворення) / І. Л. Золотовицька // Музична критика і сучасність. – К.: Музична Україна, 1978. – Вип.1. – С. 29–65.
65. Ивашкевич Я. Шопен / Ярослав Ивашкевич. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 301 с.
66. Історія української музики. В 6-ти томах [під ред. М. Гордійчука]. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. 4. – 614 с.
67. Історія української радянської музики: Учб. посібник [А. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін.]. – К.: Музична Україна, 1990. – 296 с.
68. Йовенко З. Нове про Б. Лятошинського / З. Йовенко // Музика. – 1975. – № 1, С. 4.
69. Канєвська Д. Перші симфонії Б. Лятошинського і Д. Шостаковича (Спроба порівняльно-типологічної характеристики) // Музичний світ Б. Лятошинського. Збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 50–56.
70. Канєвська Д. А. Б. Лятошинський і Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: дис. ... канд. мистецтвознавства / Діана Альфредівна Канєвська. – К., 2002. – 234с.
71. Кант И. О темпераменте / Иммануил Кант // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 6–12.
72. Карабиць І. Спогади про заняття з Б. М. Лятошинським / Іван Карабиць // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 78–79.
73. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Марія Каралюс // діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. – Львів: Каменяр, 1998. – С. 388–394.

74. Каралюс М. Стильові риси модерну в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського / / Марія Каралюс // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 234–241.
75. Касьянов Г. В., Даніленко В. Г. Сталінізм і українська інтелігенція (20-30-ті роки) / Г. В. Касьянов, В. Г. Даніленко. – К.: Наукова думка, 1991. – 96 с.
76. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Монографія / Ольга Катрич. – Київ: «Відродження», 2000. – 102 с.
77. Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство / Наталія Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 118–130.
78. Кашкадамова Н. Вказівки до виконання у фортеп'яних творах Василя Барвінського / Наталія Кашкадамова // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 161-168.
79. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського / Наталія Кашкадамова // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 25–30.
80. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль: СМГ «Астон», 2001. – 400 с.
81. Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси / Любов Кияновська // *Musica Galiciana*. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. – Т. IX. – S. 113–125.
82. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: Навчальний посібник / Любов Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.

83. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: Монографія / Любов Кияновська. – Львів: Вид-во журналу «І», 2008. – 592 с.
84. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю / Любов Кияновська // Українська музика: Науковий часопис. – Львів, 2014, 3 (13). – С. 52–57.
85. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку / Любов Кияновська. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2003. – 293 с.
86. Кияновська Л. Спадщина Василя Барвінського в сучасному українському національному середовищі / Любов Кияновська // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 22–29.
87. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ ст. / Любов Кияновська // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 15–18.
88. Кияновська Л. Штрихи до психологічного портрета композитора (на прикладі Миколи Колесси) / Любов Кияновська // Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 6–10.
89. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: Исследование / Абрам Иосифович Климовицкий. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – 175 с.
90. Ковалів І. Василь Барвінський. Нарис життя і творчості / Іван Ковалів // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С.185–191.
91. Козаренко О. «Квіти зла» або «Місячні тіні» / Олександр Козаренко // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 22–23.

92. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови: автореф. ... канд. мистецтв. / Олександр Володимирович Козаренко. – Київ, 1993. – 19 с.
93. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / Олександр Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 31–35.
94. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови [Текст] / Олександр Козаренко; відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський; Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. – Л. : [б.в.], 2000. – 286 с.
95. Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: дис... канд. мистецтвознавства / Ольга Іванівна Коменда. – К., 2004. – 246 с.
96. Копиця М. Д. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського / Маріанна Давидівна Копиця // Музичний світ Б. Лятошинського: Збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 89–93.
97. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика: автореф. ...доктора мистецтв. / Маріанна Давидівна Копиця. – Київ. 2009. – 37 с.
98. Копиця М. Д. Про драматургічний конфлікт у 4-й симфонії Б. Лятошинського (до постанови питання) / Маріанна Давидівна Копиця // Сучасна музика: Зб. статей. – К.: Музична Україна, 1973. – Вип. 1. – С. 200–229.
99. Копиця М. Д. Симфонии Б.Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия: Исследование / Марианна Давыдовна Копица. – К.: Музична Україна, 1990. – 134 с.
100. Копиця М. Д. Становлення / Маріанна Давидівна Копиця // Українські композитори – лауреати комсомольських премій.– К.: Музична Україна, 1982. – С. 139–148.

101. Копиця-Карабиць М. З висоти земної вічності / Маріанна Копиця-Карабиць // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 4–11.
102. Копиця-Карабиць М., Бачул Т. Чай утръох / Маріанна Копиця-Карабиць, Тетяна Бачул // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 84–87.
103. Краузе Э. Рихард Штраус / Эрнст Краузе. – М.: Гос. муз. изд., 1961. – 628 с.
104. Кречмер Э. Строение тела и характер / Э. Кречмер // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 127–166.
105. Крутиков С. Трохи про спілкування із величною людиною / Святослав Крутиков // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 80–81.
106. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание / Валерий Григорьевич Кузнецов. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 192 с.
107. Кучер М. Півтора року з Василем Барвінським / Микола Кучер // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 208–216.
108. Кушнірук О. Василь Барвінський і музичний імпресіонізм / Ольга Кушнірук // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 19–24.
109. Лазурский А. Ф. Классификация личностей / А. Ф. Лазурский // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 98–127.
110. Леонгард К. Акцентуированные личности / К. Леонгард // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С.319–346.
111. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: В 2-х т. / А. Н. Леонтьев. – Л.: Педагогика, 1983. – Т. 1. – 392 с.
112. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: В 2-х т. / А. Н. Леонтьев. – Л.: Педагогика, 1983. – Т. 2. – 318 с.

113. Лесик Д. Листи Василя Барвінського з Мордовії / Дарія Лесик // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 216–224.
114. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа . – Львів: Просвіта, 1992. – 272 с.
115. Листи Б. Лятошинського до В. Польового // Музика. – 1996. – № 1, С. 22–25.
116. Ломброзо Ч. Сумасшедшие артисты и художники / Чезаре Ломброзо // Психология художественного творчества: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск, 2003. – С. 320–346.
117. Лотман Ю. Биография – живое лицо / Юрий Лотман: [Рец. на изд.: Гастев А. А. Леонардо да Винчи. 2-е изд. М., 1984] // Новый мир, 1985. – № 2. – С. 228–236.
118. Лотман Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) / Юрий Лотман // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение: Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия. – Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1986. – Вып. 683.– С. 106–121.
119. Лоуэн А. Анализ характера / Александр Лоуэн // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 224–232.
120. Луніна А. Леся Дичко: «За музикою Лятошинського – майбутнє...» / Анна Луніна // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 88–92.
121. Людкевич С. Василь Барвінський (у 30-ліття музичної діяльності) / Станіслав Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 365–367.
122. Лятошинский Б. Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х частях / [сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич]. – К.: Музична Україна, 1985. – Ч. 1. – 216 с.

123. Лятошинский Б. Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х частях / [сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич]. – К.: Музична Україна, 1986. – Ч. 2. – 248 с.
124. Лятошинский Б. Н. Глиэр – музыкант, учитель, друг / Б. Н. Лятошинский // Современная музыка, 1956. – № 10. – С. 12–17.
125. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина; [упор. М.Копиця] / Борис Лятошинський. – К.: Задруга, 2002. – Т. 1. – 768 с.
126. Львовочкіна А. М. Етнопсихологія: Навч. посібник / А. М. Львовочкіна. – К.: МАУП, 2002. – 144 с.
127. Малоземова А. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского / А. Малоземова // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей; [сост. М. Д. Копица]. – К.: Музична Україна, 1987, С. 63–73.
128. Малышев Ю. 1948 – мифы и история / Юрий Малышев // Art line. – Київ. – 1998. – № 2. – С. 26–28.
129. Мейли Р. Факторный анализ личности / Р. Мэйли // Психологическая типология: Хрестоматия [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 33–59.
130. Мерлин В. С. Личность как предмет психологического исследования / В. С. Мерлин. – Пермь: ПГУ, 1988. – 80 с.
131. Мерлин В. С. Очерк интегрального исследования индивидуальности / В. С. Мерлин. – М.: Педагогика, 1986. – 256 с.
132. Молчко У. Публіцистичний огляд Василя Барвінського «Музичне життя у Празі чеській» / Уляна Молчко // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 124–136.
133. Музичний світ Б. Лятошинського. Збірка матеріалів міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю з дня народження композитора. – К.: Центрмузінформ, 1995. – 151 с.



134. Муха А. Доля твору – доля митця (Третя симфонія Б.Лятошинського) / Антон Муха // Музичний світ Б.Лятошинського: Збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 46–50.
135. Муха А. Уроки Майстра / Антон муха // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 58–60.
136. Мэй Р. Чтение характера / Ролло Мэй // Психологическая типология: Хрестоматия [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 59–98.
137. Назар Л. Переломлення художньо-естетичних напрямків ХХ ст. у творчості В. Барвінського в контексті модернізму / Лілія Назар // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 68–77.
138. Назар Л. Спостереження над стилем В.Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномену: аутентичний первень / Лілія Назар // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 16–46.
139. Назар Л. Й. Сильові виміри творчості Василя Барвінського: дис... канд. мистецтвознавства / Лілія Йосифівна Назар. – Львів, 2007. – 290 с.
140. Назар Л. Три неопубліковані прелюдії Василя Барвінського / Лілія Назар // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С.13–25.
141. Невінчана Т. Лятошинський і Шамо / Тамара Невінчана // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 48–49.
142. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: дис... канд. мистецтвознавства / Мирослава Олександрівна Новакович. – Львів, 2008. – 193 с.
143. Ноймайр А. Музыка и медицина. Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт / Антон Ноймайр. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 312 с.

144. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины. Шопен, Сметана, Чайковский, Малер / Антон Ноймайр. – Ростов-на-Дону: Феникс; М.: Зевс, 1997. – 448 с.
145. Павлишин С. Арнольд Шенберг / Стефания Павлишин. – М.: Изд. Дом «Композитор», 2001. – 476 с.
146. Павлишин С. Василь Барвінський / Стефанія Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
147. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура / Стефанія Павлишин // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 5–9.
148. Павлишин С. Концерт для фортепіано з оркестром / Стефанія Павлишин // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 56–60.
149. Павлов И. П. О типах высшей нервной деятельности и экспериментальных неврозах / Иван Петрович Павлов. – М.: Медгиз, 1954. – 192 с.
150. Пальцевич Ю. Сторінками блокнота конкурсу Чайковського / Юлія Пальцевич // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 66–69.
151. Побережна Г. І. П. І. Чайковський: діалектика особистості і стилю: автореф. ...доктора мистецтв. / Галина Іонівна Побережна. – Київ, 1999. – 32 с.
152. Побережная Г. Универсальные основы дифференциации психотипов / Галина Побережная // Музична освіта в Україні: теорія і практика. Зб. статей. – К., 2003. – вип. 29. – С. 200–218.
153. Проців Л. Педагогічні засади Василя Барвінського / Лілія Проців // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 98–104.

154. Пшеничка-Загайкевич М. Лицар української музики / Марія Пшеничка-Загайкевич // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 165–173.
155. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / Ігор Пясковський // Українське музикознавство: Зб.статей. – К.: Музична Україна, 1991. – С. 74–93.
156. Ранк О. Эстетика и психология художественного творчества / Отто Ранк // Психология художественного творчества: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск, 2003. – С. 5–22.
157. Робер М. А., Тильман Ф. Типологическая модель Хейманса – Ле Сенна / М. А. Робер, Ф. Тильман // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест, Москва: Аст, 2002. – С.224–232.
158. Роллан Р. Гендель / Ромен Роллан. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.
159. Роменець В. А. Історія психології: ХІХ – початок ХХ ст.: Навчальний посібник/ Володимир Андрійович Роменець. – К.: Либідь, 2007. – 832 с.
160. Роменець В. А. Психологія творчості: Навчальний посібник / Володимир Андрійович Роменець. – [2-ге вид., доповн.]. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
161. Росс А. Дальше – шум. Слушая ХХ век / Алекс Росс; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 560 с.
162. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія / Наталія Савицька. – Львів: Сполом, 2008. – 320 с.
163. Савицький Р. Маловідомі рецензії Василя Барвінського, Станіслава Людкевича і Антіна Рудницького на перші концерти піаніста Романа Савицького у Львові / Роман Савицький-молодший // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилевич]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 12–21.

164. Садова Л. Аспекти фортепіанної педагогіки Василя Барвінського / Людмила Садова // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 94–109.
165. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський / Виктор Яковлевич Самохвалов. – К.: Муз. Україна, 1981. – 52 с.
166. Самохвалов В. Я. Тематизм сонатных форм Б. Лятошинського / Виктор Яковлевич Самохвалов // Украинское музыковедение. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 80–95.
167. Самохвалов В. Я. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / Виктор Яковлевич Самохвалов. – К.: Музична Україна, 1970. – 280 с.
168. Самохвалов В. Я. Черты симфонизма Б. Лятошинского / Виктор Яковлевич Самохвалов. – К.: Музыкальная Украина, 1977. – 172 с.
169. Сильвестров В. Незабутній вчитель / Валентин Сильвестров // Музыка, 1994. – № 6. – С. 5–6.
170. Скрипник І. Штрихи до творчого портрету Василя Барвінського / Ірина Скрипник // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкові академії: Збірник; [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 10–14.
171. Смоляк О. Обрядовий фольклор у етнософському розумінні Василя Барвінського (на матеріалі збірки «Колядки і щедрівки») / Олег Смоляк // Василь Барвінський і сучасна музична культура: Збірник; [упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович]. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С. 30–37.
172. Сніжко В. В. Нариси з психоетнічної екології України / В. В. Сніжко. – К.: Веселка, 2001. – 334 с.
173. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии / Иван Соллертинский // Музыкально-исторические этюды. – Л.: Госмузиздат., 1956. – С. 301–312.

174. Соневицький І. Згадую з вдячністю / Ігор Соневицький // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 173–174.
175. Станкович Є. Слово про Майстра / Євген Станкович // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 76–77.
176. Стельмашук С. Українська музика немислима без імені Барвінського (спогади-ремінісценсії) / Степен Стельмашук // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 191–196.
177. Стефаненко Т. Г. Етнопсихологія: Учебник для вузов / Татьяна Гавриловна Стефаненко. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 368 с.
178. Стефанівська-Алискевич Л. Спогади про вчителя / Любов Стефанівська-Алискевич // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник; [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Відродження, 2000. – С. 129–131.
179. Таранов Г. «...его замечания были тонкими и дельными..» / Гліб таранов // Музика, 2015. – № 3–5. – С. 44–47.
180. Таранченко Е. Б. Н. Лятошинский и Н. В. Лысенко (К проблеме типологии творческих индивидуальностей) / Елена Таранченко // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей; [сост. М.Д.Копица]. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 33–42.
181. Таранченко Е. Т. Сравнительно-типологическое изучение творческих индивидуальностей Лысенко и Лятошинского: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Е. Т. Таранченко. – К., 1987. – 16 с.
182. Тукова Т. В. Современная украинская симфония / Т. В. Тукова // Межнациональные связи современной музыкальной культуры. – Л.: Музыка, 1987. – С. 161–181.

183. Тукова Т. В. Становление и развитие украинской симфонии в аспекте межнационального воздействия: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Т. В. Тукова. – Л., 1990. – 26 с.
184. Філоненко Л., Друмак М. Мордовська каторга Василя Барвінського / Людомир Філоненко, Микола Друмак // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 204–208.
185. Філоненко Л. Маловідомі сторінки «Особової справи Василя Барвінського» / Людомир Філоненко // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 224–230.
186. Фільц Б. Лист Анатолія Кос-Анатольського – документальне свідчення турботи львівських мистців про збереження спадщини В. Барвінського / Богдана Фільц // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах; [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 255–258.
187. Фільц Б. Славетний митець і людина благородної душі / Богдана Фільц // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник; [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: «Відродження», 2000. – С. 122–129.
188. Фрайт О. Типи програмності в фортепіанній творчості Василя Барвінського / Оксана Фрайт // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 35–41.
189. Фромм Э. Личность / Эрих Фромм // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 257–319.
190. Фромм Э. Характер как социальный процесс / Эрих Фромм // Психологическая типология: хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 12–22.

191. Харрисон А., Брамсон Р. Мышление о мышлении / Аллен Харрисон, Роберт Брамсон // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 491–572.
192. Храмова В. До проблеми української ментальності / Вікторія Храмова // Українська душа. – К.: МП «Фенікс», 1992. – С. 3–35.
193. Царевич І. С. Борис-Якса з Лятошина / Ія Сергіївна Царевич // Музика, 1995. – № 1. – С. 9–11.
194. Царевич І. Струнный квартет ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского (материалы к творческой биографии композитора) / Ия Царевич // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 126–131.
195. Черкашина М. Александр Николаевич Серов / Марина Черкашина. – М.: Музыка, 1985. – 166 с.
196. Черпухова К. Народнопесенные истоки «Славянского концерта» Б. Лятошинского / Клавдия Черпухова // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей; [сост. М. Д. Копица]. – К.: Музична Україна, 1987. – С. 117–126.
197. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. – [2-ге вид.]. – Мюнхен: Укр. Вільний ун-т, 1983. – 175 с.
198. Шамаєва К. До витоків творчості Бориса Лятошинського / Кіра Шамаєва // Музичний світ Б. Лятошинського: збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 93–98.
199. Шамаєва К. Из юношеских лет Б. Н. Лятошинского (Житомирский период) / Кира Шамаєва // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. статей; [сост. М. Д. Копица]. – К.: Музична Україна, 1987, С. 131–137.
200. Швейцер А. И. С. Бах / Альберт Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 726 с.
201. Швець Н. Довершеність духовної самосвідомості – Фортепіанний квінтет В. Барвінського / Наталія Швець // Musica Galiciana. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. – Т. 9. – S. 135–142.

202. Швець Н. Пізній період творчості Василя Барвінського / Наталія Швець // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 153–160.
203. Швець Н. Психологічний світ пізнього періоду композиторської творчості / Наталія Швець // Музичне мистецтво України: Зб. наук. пр. – Київ, 2004. – Вип. 4. – С. 86–91.
204. Шелдон У. Психология конституциональных различий / Уильям Шелдон // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 166–190.
205. Шольп А. Третья симфония Б. Лятошинского: пояснения / А. Шольп. – М.: Современный композитор, 1959. – 23 с.
206. Щетинський О. Сумний ювілей, або кілька міркувань на стару тему / Олександр Щетинський // Art line. – Київ. – 1998. – № 2. – С. 32–33.
207. Юнг К.-Г. Психологические типы / Карл-Густав Юнг // Психологическая типология: Хрестоматия; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск: Харвест; Москва: Аст, 2002. – С. 232–257.
208. Якуб'як Я. Борис Лятошинський як симфоніст (штрихи до портрету) // Музичний світ Б.Лятошинського: Збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 14–19.
209. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 46–55.
210. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як. – Львів: Наукове тов-во ім. Шевченка, 2003. – 263 с.
211. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів // Мюнхен: УВУ, 1993. – 218 с.
212. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки: [монографія] /



- Марія Іванівна Ярко. – Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2013. – 242 с.
213. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / Альфред Эйнштейн. – М.: Музыка, 1977. – 455 с.
214. Эрио Э. Жизнь Бетховена / Эдуард Эрио. – М.: Музыка, 1975. – 350 с.
215. <http://cytaty.eu/autor/fryderykchopin.html>.
216. Sloboda John A. Umysl muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki / John A. Sloboda. – Warszawa: PWN, 2002. – 358 s.
217. Tomaszewski M. F. Chopin / Mieczyslaw Tomaszewski. – Warszawa: PWN, 1999. – 847 s.

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А.

**А. 1.** Е. Фромм наводить такий приклад: «Герінг та Гімлер були людьми різного темпераменту – перший був циклотиміком, другий – шизотиміком. З точки зору суб'єктивних вподобань індивіду, котрого приваблює циклотимічний темперамент, Герінг “сподобався” би більше, ніж Гімлер, і навпаки. Однак з точки зору характеру, ці постаті мають одну спільну рису: вони честолюбиві садисти» [189, 259].

**А. 2.** На думку К. Хейманса та Р. Ле Сенни, *первинність* проявляється в людей, які постійно «розряджають» свої емоції, живуть сучасним, без проблем пристосовуються до оточуючого середовища, здатні на велике, але нетривале зусилля, не досягаючи бажаного рівня, часто відмовляються від своєї мети або ідеї. *Вторинність* притаманна людям, що мають найчастіше «рівний» настрій, їх рідко можна побачити в пригніченому стані, але й не часто в надто піднесеному, вони рідко сердяться, але коли чаша терпіння переповнюється, їх гнів буває страшним. Такі люди віддані своїм звичкам і принципам, їм важко нав'язати точку зору, вони наполегливі та терплячі, можуть працювати заради досягнення віддалених цілей. На відміну від «первинних», що живуть теперішнім, «вторинні» занурені в минуле або майбутнє. Ступінь *емоційності* встановлюється виходячи з того, з якою легкістю певна ситуація викликає в людини почуття. Відповідно, в аббревіатурі прояв сильних емоцій позначається як «Е+», натомість, холодна та стримана реакція на події – «Е-». *Активність* трактується як потреба в дії, в здійсненні планів, задумів. Високоактивні люди (А+) не терплять неробства, простою, тому завжди знаходять собі заняття. Інші – інертні, довго думають, перш ніж щось почати робити (А-) [157, с. 224-226].

**А. 3.** Запропонована К. Юнгом типологія характерів отримала подальший розвиток в конкретних психологічних дослідженнях особистості, зокрема, в працях російських вчених Вольфа Соломоновича Мерліна (1898-1982) [130, 131] та Іосіфа Марковича Палея (1917-2009). К. Юнг також перший розвинув і заклав підвалини науки про психоінформаційні типи людей, що отримала назву соціоніки. Об'єднавши людей у групи, вчений створив струнку теорію про об'єктивні закони взаємодії різних людських типів (всього 16).

**А. 4.** Дослідниця наводить десять психотипів, насичуючи характерними «обертонами» згадані вище типології, однак перспективу бачить у виході на «рівень одиничного»: «конгломерат психічних функцій дасть особистісну своєрідність..., що не можна звести до жодної типології» [152, с. 217]. Розмірковуючи над можливостями психодіагностики, Г. Побережна констатує: «психологічна наука поступово підходить до принципів, засвоєних на практиці астропсихологами. Діагностичні можливості останніх незрівнянно вищі тих, котрі використовуються практикуючими психологами та психотерапевтами» (дослідниця наголошує на тому, що К. Юнг застосовував астрологію у своїй практиці, причому в найскладніших для діагностування випадках – обов'язково) [там само].

**А. 5.** Макс Граф вважав, що «Летючий голландець» Вагнера – «це пошук істинного материнського серця і спокою – композитор ніби прагнув, втікаючи в хлоп'ячі фантазії і материнські руки, знайти спокій. Людвіг Джекельс наполеонівські амбіції правити світом пояснював вираженням бажання підкорити себе владі своєї матері – Матері Землі. Аліса Скербер творчість Данте також пояснювала лише любов'ю до матері й Беатріче» [38, с. 351].

**А. 6.** В якості підтвердження цієї тези він наводить шістнадцять прикметних характеристик *«геніальних безумців»* і таким чином робить спробу поділити геніїв на «нормальних» та «божевільних» (при цьому останніх в Ломброзо значно більше): відсутність твердого характеру (Ж. Ж. Руссо, Дж. Свіфт); неприродній надто ранній прояв здібностей (Т. Тассо, Л. Ампер); відхилення в статевому житті (одні вели розпусний спосіб життя замолоду; інші «ніколи не приносили жертв Венері» (І. Ньютон, Карл XII); непосидючість, потреба в постійних подорожах (Т. Тассо, Б. Челліні, Е. По); часта зміна роду занять (Ж. Ж. Руссо, Е. Т. А. Гофман, М. В. Гоголь); вони були справжніми першовідкривачами, оригінальність іноді доходила до абсурду; володіли особливим – пристрасним, колоритним стилем; майже усіх мучили релігійні сумніви; головні ознаки ненормальності виражені також в специфіці усної та письмової мови, нелогічності висновків, в протиріччях; майже всі надавали особливого значення своїм сновидінням; здебільшого мали великий череп неправильної форми; найсуттєвіша риса – чергування станів екстазу (збудження) і знесилення, що приймало патологічний характер [116].

**А. 7.** Перший тип – це вивільнені з переживання поняття, судження і висновки, які трактуються завжди однаково і не пов'язані з прихованими моментами душевного життя. Зовнішню форму життєвих проявів складають також вчинки (другий тип), бо без пояснення того, як у ньому (у вчинку) поєднані обставини, мета і засоби, вчинок не дає всебічного уявлення про внутрішнє життя. І, нарешті, третій тип проявів життя – це вираз переживань [53, с. 166-181].

**А. 8.** У фокусі уваги професора Ноймайра також постаті видатних художників та політиків («Художники у дзеркалі медицини», «Диктатори у дзеркалі медицини»). Це захоплюючі, виписані в деталях медичні портрети Леонардо да Вінчі, Франсиско де Гойя, Вінсента Ван Гога, Наполеона, Гітлера, Сталіна.

**А. 9.** Ця наукова концепція, створена російськими вченими І. Сеченовим, І. Павловим та їх послідовниками, отримала доволі об'ємне продовження і досягла ряду важливих результатів, що дозволяє зазирнути і в так звану «творчу лабораторію» композитора. З цією метою в ХІХ ст. були розпочаті анатомічні дослідження: з'явилися праці про Й.С.Баха, присвячені вивченню гіпсового зліпку з його черепа, а пізніше дослідження про Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера, А. Брукнера, багатьох музикантів-виконавців. Науковці прийшли до висновку, що існують певні особливості в будові мозку музикантів, вроджені або набуті в процесі музичної діяльності.

**А. 10.** Листи А. Лядова вражають упертим звучанням одного «лейтмотиву»: нудьга, туга, страх перед життям. На думку Блінової, це свідчить про виключну слабкість обох нервових процесів, що дає підставу для визначення цього типу як *слабкого гальмівного*. Слабка нервова система породила «творчі лінощі» автора, малу продуктивність, повільні темпи роботи, схильність до мініатюризму, скромність у вираженні емоцій (сам Лядов жартома казав, що «не переносить» музики, що триває більше п'яти хвилин) [14, с. 92-101].

**А. 11.** Різнобічність музичних інтересів, вміння працювати одночасно над кількома творами, відсутність ескізів, велика працездатність і швидкі темпи написання, точність і вимогливість, здатність писати без інструменту, відбір засобів музичної виразності і конкретного життєвого матеріалу з подальшою типізацією, вміння спрямовувати творчу енергію «по радіусу» до смислового центру – усе разом спричиняє глибину, проблемність та історизм творів Мусоргського. За переконанням М. Блінової, приналежність композитора до сильного-рухливого-врівноваженого і разом з тим, до середнього спеціального типу, що так рідко зустрічається в музикантів, давала йому

значні творчі переваги над багатьма сучасниками. І хоч у світовідчутті цього композитора були деякі риси надлому, песимізму, надто великої чутливості і душевної вразливості, що теж знайшло відбиток у творчості (зокрема у циклі «Без сонця», «Дитяча», в образі Юродивого з опери «Борис Годунов» та ін.), він все ж був сильною особистістю, завдяки чому і здійснив величезну новаторську справу [14, с. 118-127].

**А. 12.** Розглядаючи ці типи на прикладі конкретних мистецьких персоналій, Блінова констатує, що така різнобічність є до певної міри показником досконалості мозку митців. Але лише в окремих випадках інтенсивність діяльності кількох аналізаторів, зокрема, слухових та зорових, проявляється майже рівномірно – наприклад, у Е. Т. А. Гофмана, письменника, композитора, диригента і художника, або М. Чюрльоніса, художника і композитора [14, с. 133]. Проблему типологічних суміщень дослідниця розглядає також на рівні поєднання суто музичних видів діяльності на прикладі піаніста і композитора А. Рубінштейна [14, с. 135-143].

**А. 13.** «Можу без перебільшення заявити, – стверджує Б. Ананьєв, – що кожен п'ятий видатний письменник, поет звертався до живопису, малювання, скульптури: Гейне, Гете, Гюго, Достоевський, Єсенін, Маяковський, Мопассан, Мюссе, Одоєвський, По, Тагор, Твен, О. Толстой, Л. Толстой, Тургенєв, Уайльд, Шевченко, Шоу, Еренбург та багато інших» [2, с. 455]. Доповнимо цей ряд літературних геніїв також імена композиторів, котрі прекрасно малювали (А. Шенберг, Д. Гершвін, М. Чюрльоніс), ну а перелік музикантів, що володіли мистецтвом пера, охоплює левову частку музичної еліти, починаючи з епохи Арістотеля і закінчуючи сьогоденням. Особливо щедрою у цьому сенсі стала доба романтизму та модернізму.

## ДОДАТОК Б.

**Б. 1.** В одному з найбільш серйозних і болісних листів (16 лютого 1779 р.) батька до сина Леопольд Моцарт пише: «Сину мій! У всіх своїх справах ти дієш поспішно і необдуманно. Характер твій став зовсім іншим, аніж був у дитинстві і отрочтві. Дитиною і хлопчиком ти був не дитячий, а серйозний, і коли сидів за клавесином або взагалі займався музикою, ніхто не насмілювався пустувати з тобою. Навіть обличчя твоє було таким серйозним, що багато “добродіїв” в різних країнах боялись, що ти проживеш не довго, бо талант твій розвинувся дуже рано. ... А тепер мені здається, що ти надто поспішаєш глузувати, давати відсіч будь-якому виклику, який, як тобі здається, звучить в голосі співрозмовника, а це – перший крок до фамільярності і т.п., чого в нашому світі треба уникати, якщо ми хочемо зберегти почуття самоповаги» [213, с. 44].

**Б. 2.** Окремо варто згадати блискучі афоризми Ф. Шопена, які до сьогодні залишаються важливими і в сфері музичної психології: «Немає нічого огиднішого ніж музика без прихованого значення»; «Найдивнішим з людей є геній: він так далеко вибігає в майбутнє, що зникає з виднокола людей, які живуть поруч з ним, і невідомо, яке покоління його зможе збагнути»; «Щасливим є той, хто може бути водночас і композитором, і виконавцем» [Цит. за Інтернет-ресурсом: <http://cytaty.eu/autor/fryderykchopin.html>].

**Б. 3.** «Де б його не зустріли, він має вигляд людини стривоженої, настороженої; лише в лоні природи, в “божому саду”, він відчувається невимушено»; «У хвилини лютості він спробував зламати стілець на голові князя Ліхновського. Але після нападу гніву він заходиться реготом. Любить каламбури, грубуваті жарти; в цьому він досягає менших успіхів, аніж у фузі чи варіаціях»; «Коли Бетховен не грубіянить своїм друзям – він підсміюється над ними»; «З несамовитістю накидається він на будь-яку перепону і потім

поринає у роздуми, усамітнившись у повній тиші, щоби прислухатись до голосу розуму, проявляючи всі ознаки мізантропії» [214, с. 211-212]. Цю контрастність характеру відзначає також М. Блінова у вищезгадуваній роботі.

## ДОДАТОК В.

**В. 1.** Найтриваліша за часом переписка (1914-1956 рр.) відкриває досі невідомі епізоди стосунків композитора з колегами, державними інстанціями, проливає світло на неоднозначне функціонування за радянських часів такої організації, як Спілка композиторів, дає точні інформаційні посилання на історії та дати створення, виконання, подальшу долю багатьох творів митця і, головне, дає уявлення про особистість Лятошинського.

**В. 2.** Як відомо, Лятошинський був запрошений на конкурс 1958 р. до Москви як член журі, що свідчить про його високий авторитет як композитора, музиканта, хоч митець не був концертуючим піаністом. Знайдений нинішньою хранителькою меморіального кабінету композитора Тетяною Гомон, іменний блокнот члена журі містить олівцеві записи, зроблені Лятошинським впродовж конкурсних виступів. Ці нотатки (як особистий робочий документ) не підлягали цензурі, і тому відбивають його безпосередню реакцію. Детальний аналіз цих записів зробила Юлія Пальцевич (див. статтю «Сторінками блокнота конкурсу Чайковського») [150]. «Скрупульозний, точний, відповідальний, спостережливий, Лятошинський фіксував усе – не лише деталі виконання кожного твору (щодо Моцартових сонат є позначки по всіх трьох частинах!), а й враження від зовнішнього вигляду конкурсантів, манери триматися на сцені, реакції слухачів», – констатує дослідниця [150, с. 69].



**В. 3.** Іноді студентам доводилось йти на хитрощі. В. Годзяцький розповів автору дисертації один кумедний випадок, як Володимир Губа, якому ніяк не вдавалось домогтися похвали Учителя, приніс свій новий твір і каже: «Борис Миколайович, ось знайшов твір старовинного композитора. Як Вам?» На це Лятошинський відповів: «Добре! Дуже добре! А що то за композитор?» Переповнений гордістю Губа, зізнався, чий насправді твір.

**В. 4.** Наведемо вельми промовистий приклад. С. Крутиков згадував, як Микола Полоз десять разів намагався скласти іспит з історії російської музики у Катерини Майбурової, знаної своєю суворістю і вимогливістю. Лятошинського це дуже здивувало, навіть розгнівало. Він прийшов разом зі студентом на іспит, і почувши запитання зовсім малої наукової ваги, сам вступив із К. Майбуровою у дискусію, адресуючи їй власні питання з історії російської музики.

**В. 5.** Є. Станкович згадує реакцію Учителя на його твір, написаний в авангардовій манері: «...він певний час мовчав, а потім раптом спитав: “Ви хворіли на кір в дитинстві?” Я відповів: “Ні”. “І я не хворів, – сказав він. – І чому усі повинні хворіти?” Він застерігав від бездумного наслідування модних музичних напрямків» [60, с. 50].

**В. 6.** «М. Заливадний брав листок з дерева, обводив його олівцем на нотному папері і за контуром підставляв ноти. Він видумував і інші “музичні напрямки” і творчі методи. Ось приносить він сонату для ф-но. Зігравши експозицію, каже, що розробка має програму: “запорожець” (марка автомобіля) спускається з гори Арарат. Я свідок, як “пожвавився” Борис Миколайович. Почались обрахунки швидкості... Було видно, як він (Лятошинський – *В. Р.*) кайфує», – пригадує Є. Станкович [60, с. 52].

**В. 7.** В. Годзяцький розповів автору також дивну і зворушливу історію, як, повертаючись додому, уперше в житті врятував хвору бездомну собаку, приніс її додому, нагодував, і раптом, пролунав дзвінок – повідомили, що помер Лятошинський.

**В. 8.** Відбиток особистості мала також київська квартира композитора. Сім'я Лятошинських жила на вул. Театральній у 3-й квартирі дому № 9, і Борис Миколайович жартома студентам казав, що живе «за тридев'ять земель». Л. Грабовський, що часто бував вдома у Вчителя, згадує: «Велика, світла квартира. Двері відчиняв сам господар в простому домашньому вільному костюмі, м'яких тапках. Кабінет з двома вікнами на південь. Шафи наповнені книгами (і ще в передпокої та коридорі). Величезний письмовий стіл наполовину зайнятий старим приймачем, магнітофоном, пультом для письма і підставкою для малих партитур, котрі повинні були знаходитись під рукою, – квартетів і камерних ансамблів Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса. Над столом і на стіні між вікнами – портрети Глінки, Римського-Корсакова, Чайковського, Ліста, Скребіна, Глієра, чисельні фотографії й листівки і над усім – величезний профіль Вагнера в потьмянілій чорній рамі. Старий рояль червоного дерева, що стоїть навпроти вікон. Над ним – ще фотографії, сувеніри, маленький там-там, венеціанський ліхтарик. Старі затишні меблі, м'які крісла, вигнуті віденські стільці. ... Диван в ніші. ... Між вікон секретер. Сюди приходили диригенти, піаністи, співаки, хормейстери, музикознавці, режисери театру і кіно – і ми, його учні» [122, с. 66].

**В. 9.** За спогадами Б. Рябініна Борис Миколайович заготовляв корм для своїх звірів і пташок на цілий рік, часто годував білок прямо з рук, і було в цьому щось зворушливе. На території дачі були влаштовані годівниці, змайстровані митцем власноруч, а також встановлені жердини між деревами. І ось одна

така жердина спускалась прямо до відкритого вікна кабінету Лятошинського, де на столі стояв ящик з горіхами [122, с. 188].

**В. 10.** Процитуємо журнал «Музика», №2 від 1937 р., в якій критик Д. Житомирський писав: «Друга симфонія при своїй зовнішній складності та імпазантності звучання залишає враження вкрай пустого, надуманого твору. ... В постійних злетах і падіннях, у багатозначних речитативах і громоподібних кульмінаціях, у щедрій інструментовці – в усьому відчувається претензія автора на глибину думки, на великі філософські масштаби. Але все це не підкріплено живою емоцією, ясною думкою, не виправдано музичним матеріалом. ... Очевидно, що над справжнім наближенням своєї творчості до нашого життя – яскравого та хвилюючого радянського життя, над перемогою в собі важкого тягаря формалізму Б. Лятошинському доведеться багато попрацювати. ... Велика кількість виступаючих піддала симфонію Лятошинського суворій різкій критиці. Вказувалося також на повну відсутність самокритичності у вступному слові композитора» [125, с .15].

**В. 11.** Наведемо його уривок: «Це, звичайно, страшна несправедливість. ... Я заявив в письмовій формі президії пленуму, що почав обмірковувати всю почуту мною критику і збираюсь ще працювати над цим твором, і, не дивлячись на цю заяву, ... почалось справжнє побиття і розправа. Генеральний секретар... бере тут у Києві плівку з більш ніж посереднім записом симфонії і, знаючи, що існує також хороший запис, демонструє декому в Москві цей поганий, позбавлений низьких частот, шиплячий і свистячий для того, щоб, доповнюючи цю демонстрацію своїми коментарями, створити у слухачів негативне враження про симфонію. ... Коли судять злочинця, йому все таки дають захисника, та він і сам може себе захистити, а тут, коли секретар показав цей запис..., були лише прокурори, захисників не було і не було мене, головного обвинувачуваного, котрий був

позбавлений можливості хоч слово сказати у свій захист. Чиста робота! ... У мене таке відчуття, що ніби по цій бідолашній партитурі “добрі люди” пройшлися в брудних калошах і заплювали її. Дуже гіркий осад від усього цього. Це називається критика товаришів» [125, с. 416].

**В. 12.** Видатна українська піаністка, фундатор кафедри камерного ансамблю НМАУ ім. Чайковського Ія Сергіївна Царевич була свідком творчого життя композитора, а після його смерті стала дбайливим хранителем архіву Б. Лятошинського. Той факт, що Ія Царевич значну частину життя була поруч з Майстром, поза сумнівом, дало їй нагоду відчувати внутрішній світ композитора глибше, ніж це могли зробити інші. Власне її інтерпретацію «Слов'янського концерту» Лятошинського вважають однією з найкращих в українському фортепіанному мистецтві, а перші студійні записи камерних творів композитора за участю Ії Царевич (Тріо №1, №2 і Сонату для скрипки і фортепіано) до сьогодні залишаються взірцем розуміння філософії його творчості. Виконання усього фортепіанного та камерного Лятошинського, кропітка робота над систематизацією архіву композитора, створення кабінету-музею, підготовка до видання першого тому епістолярної спадщини митця (разом з М. Копицею), дослідження родинного древа, творчості Лятошинського – в усіх царинах діяльності Ії Царевич вчувається надзвичайний пієтет до геніального митця і людини, що стала їй другим батьком.

## ДОДАТОК Г.

**Г. 1.** Серед львівських колег Барвінського до справи звільнення митця намагався долучитись передусім Анатоль Кос-Анатольський, великий патріот, який багато зробив для захисту української культури і підтримки репресованих. Хоча на той час був депутатом Верховної Ради СРСР, він не боявся клопотати про звільнення Барвінських як «шпіонів»: на той час то була з його сторони неабияка відвага. Він підтримував Барвінського весь час також матеріально. С. Людкевич під загрозою арешту підтримував своїх друзів Барвінських морально і матеріально, ще й заохочуючи інших. Саме Людкевич у 1948 р. на зборах викладацького складу консерваторії єдиний виступив на захист засудженого, сказавши знамениту фразу: «Якщо плюнути в обличчя Василю Барвінському, то значить плюнути в обличчя всім нам» [154, 169]. У матеріалах Я. Якубця знаходимо свідчення, що до Людкевича долучився декан консерваторії Іларіон Гриневецький [209, с. 48].

**Г. 2.** То була драматична і навіть детективна історія її порятунку. Повернувшись із заслання, Барвінський відразу ж прийшов до консерваторії і розшукав червону китайку серед купи сміття і ганчір'я (15-й випуск журналу «Україна», 1969 р.).

**Г. 3.** У В. Витвицького знаходимо спогад про один «тюремний епізод» 1941 р., як він, разом з Барвінським, Людкевичем та іншими музикантами були заарештовані гестапівцями та ув'язнені на 2 дні. «Мені було дуже цікаво спостерігати, як реагували на це досить незвичайне становище наші два музики-сеньйори, з яким спокоєм і гідністю витримували вони всі перипетії тодішнього арешту» [30, с. 159]. Витвицький пригадує, як митці сиділи на брудній тюремній долівці, спершись плечима об стіну, і вели розмови про розклади занять у Музичному інституті, про незакінчені ще вступні іспити і про найближчі концерти. Над ранок прийшов на зміну вартовий, що виявився

учителем зі Східної Пруссії, зав'язалась розмова, в якій німець підняв тему «протинімецьких дій українців». Барвінський не стерпів і з притиском сказав: «Ви, німці, знамениті вояки, але найгірші політики у світі!». Німець остовпів і не знав, що відповісти [30, с. 159-160].

**Г. 4.** З-поміж них вирізняються полум'яні рядки, адресовані дружині [23, с. 185-186]:

Наталочко моя кохана...  
 Ти, самим Богом мені дана  
 Щоб шлях життя барвінком Ти встелила  
 Та солов'їний в серці спів зродила:  
 Про людське щастя й людське горе  
 Що розлилося, мов те море,  
 Щоб я пізнав, що є в житті ще сили,  
 Яких ніде й ніколи не зломали  
 Ні злови людської безсильні руки  
 Ані тяжкі-важкі неволі муки.  
 Тобі я пісню ту співаю  
 Про ту любов мою без краю,  
 Про ту любов таку тернисту,

**Г. 5.** Яскравий тому приклад – Б. Барток, чи С. Прокоф'єв, що напише чимало творів для юних слухачів та виконавців, щоразу занурюючись у радісні спогади. Навіть у найважчі пізні роки життя свою останню Сьому симфонію Прокоф'єв присвятить дитинству та юності і таким чином напише один з найосійніших своїх творів. Натомість митці, що зазнали важких психічних травм у ранньому віці, або не повертаються до теми дитячої пори, або ж вона постає у викривленому дисгармонійно-гротескному світлі, що ми можемо спостерігати у творчості Г. Малера (Симфонія № 4, цикл «Пісні про померлих дітей»).

**Г. 6.** Серед них був Олег Нижанківський, син композитора Н. Нижанківського, Левко Подолинський та Марта Тершаковець, учні Музичного інституту ім. М. Лисенка та ін. (прикметно, що у збірнику «Фортепіанові твори для молоді» Н. Нижанківського четверта п'єса, присвячена Іванові Барвінському, названа «Івасько грає на чельо»). На обкладинці збірника було зображено маленьку дівчинку, що простягає руки до сонця. У своїх спогадах М. Пшеничка-Загайкевич з великою радістю зазначає, що перша п'єса циклу «Бузько» має присвяту «Любій Марусі Пшеничківні»: «Сама назва збірника: “Наше сонечко грає на фортепіані” ... запозичена з нашого сімейного побуту: саме “нашим сонечком” називали мене маленькою рідні» [154, с. 167]. Дітям цей цикл подобався не лише музичним змістом, таким далеким від обов'язкових марудних вправ Баєра, але й яскравим художнім оформленням, дотепними малюнками, створеними Романом Якимовичем, – стверджує М. Пшеничка-Загайкевич [там само]. Усе це напрочуд приваблювало і збуджувало дитячу фантазію.

**Г. 7.** О. Барвінський працював у керівництві «Просвіти», «Руської бесіди», у 1892 р. реорганізував львівське Наукове Товариство ім. Т. Шевченка. Був послом до Галицького сейму, Віденського парламенту, членом австрійської палати панів, Галицької шкільної ради, у 1918 р. міністром освіти і віросповідань Західноукраїнської Народної Республіки. Як автор багатьох навчальних посібників впровадив фонетичний правопис і термін «українсько-руський». Як політичний та освітній діяч багато досягнув в економічному і культурному розвитку нації, у створенні українських шкіл, гімназій, університетської кафедри. Як публіцист і видавець був автором десятків книг, тисяч статей, розвідок, рецензій як на історичні, так і найактуальніші теми українського життя. Обсяг його діяльності і спадщини є винятковим за величиною.

**Г. 8.** «Я часто бувала у домі родини Барвінських. У сім'ї четверо дітей, з якими бавилися я і мої сестри. Була у дитячій кімнаті мавпочка Фрузя, яку ми, всі діти, дуже любили. Мавпочка вільно ходила по кімнаті. Мій брат зробив для Фрузі гойдалку. Яка велика радість була для нас, коли в цю гойдалку сідала мавпочка, гойдалася і при цьому радісно пищала! У кімнаті підіймався гамір та сміх. Діти тішилися, стрибали, а тоді з кутку кімнати було чути якийсь глухий голос: “Техо будь”. Це відзивалася папуга – закликала дітей до спокою...» [178, с. 130].

**Г. 9.** В. Витвицький пригадує конфлікт між С. Людкевичем та Н. Нижанківським, що набував іноді справді гострих форм і був пов'язаний з діяльністю СУПРОМу (головною постаттю у цій організації був Нижанківський, людина палкого темпераменту та безкомпромісності, «нашого типово галицького “так, але...” він ніяк не міг зрозуміти, ні тим більше – сприйняти») [30, с. 138]. Попри трудність своєї позиції, яка полягала у тому, що Барвінський не міг і не хотів бути суддею ні одного, ні другого, завдяки своїй шляхетності та дипломатичності, Маестро утримував добрі взаємини з обома і разом з Витвицьким йому зчаста доводилося розв'язувати не одну спірну справу, пов'язану з конфліктами навколо СУПРОМу.

**Г. 10.** В. Витвицький, згадуючи з'їзд Спілки радянських композиторів України 1940 р., на який прибула делегація з Москви, пише: «Мені було дуже цікаво побачити Бориса Лятошинського, Лева Ревуцького, Пилипа Козицького, Михайла Вериківського та інших наших музик. Єдине, що вражало, це були неначе маски на обличчях учасників з'їзду, вираз яких був весь час майже незмінний. Це було видно і на обличчях місцевих музик, і делегатів з інших частин Радянського Союзу. З-поміж останніх добре пригадую Д. Шостаковича... З інших гостей – А. Хачатурян, який чи не єдиний тримався вільніше» [30, с. 153-154].