

# АКТУАЛЬНІ НАПРЯМКИ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

---

УДК 78.27

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.152.170>

Лілія Назар

## НАЦІОНАЛЬНА ПРИРОДА ВІТАЇЗМУ І ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ

**Назар Лілія Йосифівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: [lylia\\_nazar@ukr.net](mailto:lylia_nazar@ukr.net)  
ORCID 0000-0002-8541-4805

### *Національна природа вітаїзму і Василь Барвінський*

*У статті висвітлюється проблема одного з вимірів національного модернізму першої половини 20 ст. – вітаїзму, який проявився не лише у літературі, а й інших видах мистецтва, зокрема, музиці. Синтетична природа вітаїзму, платформа якого була окреслена М. Хвильовим, відповідала тогочасним естетичним запитам розбудови нової української культури і виявилася суголосною багатьом її представникам. Активно кореспондуючи з митцями Наддніпрянської України, сповідуючи ідеї соборності та єдності українства, В. Барвінський виявив яскраві вітаїстичні тенденції у своїй творчості.*

*Націєтворча ідея збирає і поглинає всі життєві процеси митця, виявляючи глибокі ментальні корені як основи вітаїзму – сердечної одухотвореності життям. Злиття етногенетичного первня (через інтенсивний фольклоризм) з історичною традицією (широкої національної та європейської часової перспективи) відбувається у композитора під знаменником кордоцентричного ліричного начала. Численні вектори нео- (бароко, класицизм, романтизм) як одна з центробіжних осей стилю В. Барвінського, відкриває новий виток бачення і оновлення традиції. Поряд зі світлими життєствердними сторінками музики композитора, в ній присутній і відчутний трагізм, адже світло і темрява знаходяться в єдиному неподільному серці людини, яке несе відповідальність і за темні первні, охоплюючи*

*антитетичність і суперечливість життя. Головним методом митця стає прагнення до синестетичного злиття у звуковій матерії гри, пластики, кольору, символу і руху (світлоритм). Концептуальне моделювання на основі такого синтезу дає неповторні українські картини власного поетичного образу світу. Раціо вітаїзму проявилось у високій освіченості та професіоналізмі митця, що покликали до відповідальності за потребу розбудови серйозної національної культурної школи, чому слугували об'ємна критично-публіцистична та науково-педагогічна діяльність.*

*В. Барвінський як одна з центральних постатей галицької музичної культури першої половини ХХ ст., виявляє оригінально-неповторний синтез тенденцій численних мистецько-естетичних напрямків доби. Однак, оптимістична світоглядна вісь та вияви активного романтизму (за М. Хвильовим), що формують стильові домінанти творчості композитора, життєствердний концептуалізм у художньому моделюванні картини світу митця, дозволяють визначити В. Барвінського як одного з яскравих представників вітаїзму.*

**Ключові слова:** *вітаїзм, Василь Барвінський, стильова домінанта, життєствердний концептуалізм, світлоритм, модель світу.*

**Постановка проблеми.** Пов'язаний свого часу з багатьма українськими митцями, які потрапили під репресії та були замовчуваними більше пів-століття, вітаїзм як напрямок національної культури почав активно фігурувати у вітчизняній науковій думці та отримувати своє осмислення лише на межі 20-21 ст.. Як один з вимірів національного модернізму першої половини 20 ст., вітаїзм проявився не лише у літературі, а й інших видах мистецтва, зокрема, музиці. Синтетична природа вітаїзму, естетично-філософська платформа якого була окреслена М. Хвильовим, відповідала тогочасним естетичним запитам розбудови нової української культури і виявилася суголосною багатьом її представникам (П. Тичина, М. Рильський, У. Самчук, Ю. Яновський, І. Багряний, М. Куліш, О. Довженко, Л. Курбас, О. Слісаренко, А. Любченко та ін.). Зрештою, вітаїзм як одна з домінантних рис етноментального світогляду українців, може розглядатися не лише у вузькому значенні конкретного естетично-мистецького напрямку 20-30-х років 20 ст., але й у значно ширшому історично-культурному дискурсі. Про це свідчать наукові дослідження останніх років, у яких під знаменником вітаїзму розглядаються постаті Г. Сковороди

(Л. Кавун), Лесі Українки (О. Забужко), М. Коцюбинського (О. Левченко) та багатьох інших. Проекція вітаїзму на інші види мистецтва - очевидна, хоч наразі спеціальних досліджень на дану тематику практично не проводилося. Так, Л. Кавун досліджує філософські джерела вітаїстичного типу світовідчуття та світобачення у широкому контексті української культури. Притім, чи не всі дослідники вітаїзму широко застосовують не лише музичні аналогії, але й апелюють до окремих композиторських постатей (наприклад, Ю. Лавріненко відносить до вітаїзму творчість М. Леонтовича). Так, прояви вітаїзму інтенсивно присутні в творчості Л. Ревуцького, В. Косенка та ін.. Активно кореспондуючи з митцями Наддніпрянської України, сповідуючи ідеї соборності та єдності українства, В. Барвінський виявив яскраві вітаїстичні тенденції у своїй творчості, які пропонується розглянути в даній статті.

Вибір методів дослідження зумовлений особливостями наукової проблематики та теоретичними питаннями, які порушуються у статті, ґрунтуючись на поєднанні кількох методологічних стратегій. Для висвітлення співмірності національної природи вітаїзму та естетико-стильових констант творчості В. Барвінського, актуалізуються історико-генетичний і порівняльно-типологічний методи. Використовуються також принципи системного, герменевтичного, інтертекстуального аналізу.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Детальний розгляд проблеми неможливий без урахування історичного контексту культурних процесів першої половини ХХ століття. “Романтика вітаїзму”, як кожне явище, мала свої витоки насамперед на шляхах еволюції українського романтизму в цілому, а особливо у неоромантичних пошуках кінця ХІХ - початку ХХ століть, що знайшло відображення в працях І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, С. Єфремова, Д. Донцова, М. Яценка, Н. Калениченка. Аналіз проблем існування активного романтизму в українському материковому мистецтві 20-30-х років та еміграції 40-50-х років 20 ст. — в культурологічних та літературознавчих роботах М. Хвильового, І. Мірчука, Ю. Меженка, Г. Костюка, В. Яніва, Ю. Шереха, О. Кульчицького, Ю. Лавріненка; серед сучасних: І. Дзюби, М. Наєнка, В. Агеевої, С. Павличко, Т. Гундорової, В. Мельника, Л. Плюща, В. Панченка та ін.. Так, Г. Вдовиченко піднімає тему філософсько-культурологічних засновків осмислення

феномену людського буття діячами українського відродження 20-х років 20 ст. (2001); у працях Г. Джулай “Музична ментальність: соціально-філософський аналіз” (2003), Л. Савицької “Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть” (2006), О. Семчишин-Гузнер “Художнє життя в Галичині кінця XIX – початку XX ст. Особливості мистецького процесу” (2000), а також частково в музикознавчих дослідженнях Д. Дувірак, Л. Кияновської “Національний образ світу в українській професійній музиці” (2009) заторкується дана проблематика. Зрештою, у маніфесті пост-вітаїстів еміграційного об’єднання МУРу, за С.Павличко, писалося про “відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, музики, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва” [11, с. 240], тобто широта вітаїстичних тенденцій була спроможною для створення унікальної національної платформи усіх мистецтв як домінуючих світоглядних ідіом.

**Метою** статті є виявлення вітаїстичних тенденцій в музичному мистецтві української культури першої половини 20 ст., зокрема, у творчості Василя Барвінського.

**Виклад основного матеріалу.** “Ідеї модернізму приходили на Україну різними шляхами, поєднуючись із деякими рисами попередньої реалістичної школи і набуваючи в українському національному середовищі нових ознак. При цьому кожний митець репрезентує власну лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу ідей і форм” - писав Р. Стельмашук, [13, с. 14], даючи поняття “львівського музичного модернізму” [13, с. 16], апелюючи, безумовно, до локальних особливостей галицького регіону. Однак, відчуття галичанами себе невід’ємною часткою цілої неподільної України, чи не найяскравіше виявляється крізь призму творчої постаті Василя Барвінського. Так, вісь Захід/Схід у пан-національному контексті можна охарактеризувати за наступними ознаками: це 1) “зачарованість на Схід” як одна з пануючих векторних напрямних тогочасного галицького суспільства (за Д. Дувірак [7]); 2) загальнонаціональні тенденції діяльності родини Барвінських, зокрема, батька композитора О. Барвінського, який підтримував надзвичайно активні творчі контакти з багатьма українцями Наддніпрянщини серед яких П. Куліш, М. Лисенко, Леся Українка, М. Коцюбинський; 3) висвітлення в наукових та публіцистично-критичних матеріалах композиторських постатей та музичних процесів Великої України [1; 3]; 4) популяризація музики

композиторів підрадянської України [1]; 5) сповідування ідей соборності в житті та творчості композитора.

Гастрольна поїздка на Велику Україну принесла реальні плідні контакти В. Барвінського з численними митцями. Ще у період становлення, молодий композитор, поза всіма контактами з митцями Наддніпрянської України з його батьком та красномовним фактом благословення Василя на музичну дорогу М. Лисенком, знайомиться з К. Стеценком, В. Липинським. У першому Львівському періоді (до 1928 р.) - це тісна співпраця з П. Козицьким (1926), зустрічі з О. Кошицем, для Республіканської капели якого була зроблена унікальна обробка колискової "Ой, ходить сон", що принесла світову славу Барвінському (1922), В. Поліщуком (1928). Другий Львівський період (до 1948 р.) ознаменований гастролями Наддніпрянської Україною, де Барвінський налагодив численні знайомства і творчі контакти з композиторами Л. Ревуцьким, М. Вериківським, В. Косенком, В. Золотарьовим, М. Грудином, ректором музичного інституту ім. М. Лисенка М. Грінченком, диригентами Веллером, Тележинським, Маргуляном, піаністом М. Беклемішевим, співачкою О. Колодуб, етнографом К. Квіткою, харківською віолончелісткою Л. Терещенко та з багатьма видатними діячами, між якими - Н. Городовенко, Остап Вишня, П. Тичина, А. Петрицький, Д. Яворницький, Д. Тась, Г. Верьовка, Д. Ревуцький, М. Садовський [2]. Поїздка до Києва в 1940 р. на з'їзд композиторів принесла особисте знайомство з Д. Шостаковічем, що прихильно оцінив твори композитора, А. Хачатуряном та Б. Лятошинським.

Це дає підстави розглядати творчість В. Барвінського в загальнонаціональному контексті, співвідносячи творчі ідеї композитора з провідними мистецькими тенденціями того часу. Відношення В. Барвінського до України як єдиної неподільної соборної держави виливається у прагненні збалансувати культурні процеси, знайти і виробити єдину провідну лінію розвитку українського мистецького розвитку<sup>1</sup>. Так, наприклад, у вокальній творчості В. Барвінський звертається до поетів Наддніпрянщини - Т. Шевченка, П. Куліша, О. Кониського, С. Черкасенка, сучасників - Г. Чупринки, М. Рильського. Цікавий стосунок виявився у Барвінського до однієї з центральних постатей українського вітаїзму

---

<sup>1</sup> Варто додати, що свого молодшого (другого) сина композитор назвав Маркіян-Дніпро.

П. Тичини – найвидатнішого українського поета-модерніста 20 ст. Ось що пише В. Барвінський про П. Тичину: ”. . . запізнався я одним з найвизначніших сучасних поетів Великої України Павлом Тичиною, з вигляду і в розмові надзвичайно симпатичною і скромною людиною. Від харківських громадян довідався я, що поет є і не найгіршим музиком – грає на клярнеті і має визначний диригентський хист та задумує надалі зовсім серйозно вчитися музики та теоретичних дисциплін. В розмові з поетом зазначив я, що, коли раз взявся писати музику до його віршів, - спроба не повелася, бо у його віршах слова пов’язані у такі вже з природи “звукові ефекти”, що на “музику” для них немає вже майже місця” [2, с. 42-43]. Отже, мова йде про спільність естетичних світоглядних засад, звуковідчуття музичного простору. Невипадково Ю. Лавріненко зазначає: “Відповідних Тичині сучасників треба шукати не в літературі, а на сусідніх ділянках мистецтва. Це буде Леонтович, що дав народній пісні універсальне звучання опери в мініатюрі; Юрій Нарбут, що суверенно віродив у мистецтві барокову українську традицію і всупереч партійним настановам оформив у ній державні знаки і символи відродження нації; це буде “Молодий Театр” Леся Курбаса, що за два роки революції європеїзував українську сцену, а водночас виставою “Різдвяний вертел” нагадав про барокову українську традицію” [10, с. 943]. Порівняймо даний ряд сентенцій з творчістю В. Барвінського, який свідомо спираючись на національні первістки також надає симфонічного значення прелюдій та солоспівам і навіть обробкам народних пісень; всупереч модним чи урбаністично спрямованим механістичним тенденціям композитор плекає козацьку барокову пісню, сольну лірику, вживає елементи кобзарства і лірництва як знаки-символи українського бароко, сполучаючи їх з європейськими бароковими формами (фуга); вже початками своєї творчості В. Барвінський входить в гроно європейської культури, яскравою і самобутньою модерною музичною мовою; українська традиція мислиться В. Барвінським в значно ширшому розумінні – можливо, найширшому, як питома універсалія, без якої творчість, який би первісток з неї не обирати – неможлива. Та саме в творчості П. Тичини відбувається ідентифікація українського модерну як синтезу вітаїзму-клярнетизму, риси якого яскраво виявилися і в творчості В. Барвінського.

“Дивна синтеза заклонулась у “Соняшних клярнетах”.  
Переплелись у ній різноманітні складники: поетикальні осяги

європейського модернізму, мелодійне світло української народної пісні, розгонисті ритми козацьких дум, літургична хоральність херувимів, візантійська монументальність божественної грози, еллінська блакить рівноваги і гармонії, дитинна грайлива ніжність, глибока печаль сквородинівської мудрості, сердечна любов до людини, “меч духовний” волонтарного непримирення, виключна увага до форми, значимість та ваговитість змісту. Коли гра, пластика, колір, символ і рух – разом. Таким чином стається зав’язок української поетичної синтези, власного поетичного образу світу” [10, с. 942]. Ці положення цілком адаптуються до музики В. Барвінського. Але якщо П. Тичина виформував клярнетизм в 1917-18 рр., тоді ж загоряється і революційна героїчна романтика полум'яного вітаїзму М. Хвильового, то фортепіанний цикл перших українських “Прелюдій” молодого композитора був створений в 1908 р. , а в 1910 р. постає перша в 20 ст. українська Фортепіанна соната. Творчий доробок композитора ще до 1915 р. вражає багатством і глибиною ідей, виявлених у ньому індивідуальних ознак стилю (невипадково С. Павлишин визначає цей період як найвищий злет творчої потуги композитора). Певна різнобійність, багатоманітність-багатовекторність пояснюється якраз засадами вітаїзму – це покликане “серце-всесвіт”, всепорядкуючий світлоритм, який кризь “горобину ніч” творить “вогністий діз” - цільний образ нецілілого, роздертого, антитетичного життя” [10, с. 946].

Межі літературного вітаїзму найбільш повно окреслив Ю. Лавріненко, але інші мистецтвознавці активно підтримують цю ідею (І. Дзюба, Є. Маланюк, Ю. Шерех, Ю. Ковалів, П. Кононенко) як питомо національний змаг одушевленості та віри в життя – вияв енергії національного самоутвердження [14]. Окреслимо коротко філософсько-естетичні засади вітаїзму, спираючись на класичні та останні сучасні дослідження:

- надія постає як центральний оптимістичний світоглядний модус (оптативний – з англ. optative mood, що означає бажання надії), спроба відібрати оптимальне – найкраще, задіюючи силові енергетичні виміри. Дитяча наївна довіра вітаїзму – це творче одушевлення життям, одночасно сповнене універсальності та мужності;

- віталізм (за А. Бергсоном) – стихійний, ненормований, інтуїтивно передає біологічні “гони життя”; вітаїзм – впорядкований, інтелектуально справджений, виявляє мужній волонтарний гуманізм,

озброєний “духовним мечем” середньовічного “Слова”, козацьких дум, медитацій Сковороди і Шевченкового “Кобзаря”. Порівняймо вітаїстичне тичинівське “- Трояндний! - Молодий! - Бій!” з вітаїстичним барвінчуковим: “Біль. Бій. Перемога любові”;

- націотворча ідея збирає і поглинає всі життєві процеси. Звідси - глибокі ментальні корені основи вітаїзму – сердечної одушевленості життям. Злиття етногенетичного начала з історичною традицією відкриває нові горизонти.

Відповідальне “серце-всесвіт” отримує нововідкрите поле діяльності:

1. прагнення охопити темряву, а не уникати її, світло і темрява знаходяться не на полярних полюсах, а в єдиному неподільному серці людини, яке відповідальне і за темні первні;

2. схоплення антитетичності, суперечності та підпорядкування, навіть естетичне перетворення у цільний образ за допомогою панівної сили, яка діє в універсумі та в серці людини виявляючи її кордоцентричну основу;

3. класична освіта та добра персональна культура дала митців зі збереженою гармонією духу, який поринав у минулі тисячоліття світової культури, шукаючи помочі в праматірній основі антично-європейського кола. Відповідальність за потребу на Україні серйозної культурної школи, якої добивалися високофаховою критично-публіцистичною та науково-педагогічною діяльністю;

4. ренесансна одушевленість вітаїзму – активно-творча і активно-асимілююча, не завжди усвідомлювана, але властива чи не всім активним митцям тогочасного українського відродження. У. Патер визначає тип ренесансного митця, який прагне отримати якнайбільше пульсацій протягом даного моменту, спожити “плоди прискореної помноженої свідомості”. Життєвий та духовний “апетит” був характерним для вітаїстів, але поєднувався він з почуттям трагізму “відповідального серця”;

5. неobaroko стає центробіжною віссю пошуків вітаїстів, тісно змикаючись з неокласиками, відкриваючи новий етап у баченні та оновленні традицій [4; 8; 9; 10; 12; 14; 15].

Дані тенденції сповна виявилися в творчості центральних фігур вітаїзму, які сповідували культ вітальної сили. Сам термін тісно пов’язаний з одним з напрямків біології – віталізм, речники якого пояснюють явища життя дією в організмах наявної в них особливої нематеріальної сили, що регулює життєві процеси. В житті



нації – це дух, менталітет ( В. Винниченко, Д. Донцов, Ю. Липа, Янів [15]). В даному сенсі яскравими вітаїстами постануть в українській музиці Л. Ревуцький, В. Косенко, П. Козицький, М.Вериківський, Б. Лятошинський.

Світлоритм – головний метод вітаїзму, який дозволяє синтезувати поетично-зорові образи в музиці, а в поезії – музично-зорові. Вітаїсти, виходячи з музичного символізму відкривають музичні принципи світу: структурну розчленованість і злитість звучання, здиференційовану єдність, яка дозволяє людині очищатись, визволятись, “настроюватися” і вдосконалюватися, щоб повніше ідентифікуватись зі світлоритмом, гармонією універсального буття, бути єдиним зі світом. Так відкривається дорога в душі людини до подолання смерті як кари, визволяючись з найбільшої темниці – саме тієї, що нею є людина для самої себе.

Творчість В. Барвінського у великій мірі пронизана саме вітаїстичними імпульсами. Образний світ вітаїзму надзвичайно багатий. Це і радість буття, дитячість, наївна простота і щирість; апофеози, високі злети, космізм; весняне оновлення, пантеїстично-антеїстичний дух; воля до перемоги; прагнення великої гармонії насамперед з природою і в житті; осяяння, прозріння, ідеалістичні прагнення (але не ідилічні); трен; чесність до відчаю; синтез замалим чи не всіх можливих стилістичних складників різних напрямків; оригінально перетворені цінності фольклору крізь поетику і глибинну символіку, виявлену через згустки етнохарактерних ядер-лексем; багатозначна символіка від складних колізій життя; зіставлення різних граней предмету а іноді й альтернатив; символ праці, мужність душі, при цьому сенсуалізм безпосередніх вражень часто набуває філософської значимості (за Ю. Лавріненком [10]).

Концепційні вирішення циклів В. Барвінського виявляють закономірні вітаїстичні особливості його світобачення. Так *Цикл Прелюдій* для фортепіано, включаючи неопубліковані, створює наступну світоглядну модель, картину:

№ 1– F dur – Moderato assai - *імпульсивна романтична лірика*;

№ 2 – As dur – Allegro - *витончений символістичний пейзаж, настроєвість*;

№ 3 – e moll – Andante sostenuto – *розлога пісенна широта, заклик, образ ріки життя з застосуванням семантичного знаку хвилі; драматична напруга і філософський роздум-медитація в епілозі*;

№ 4 – Fis dur– Allegretto pastorale - дитячість, наївна пасторальна лірика

№ 5 – g moll – Moderato. Allegro - коломийка з заспівом

№ 6 – Cis dur – Vivace scherzando - весняне оновлення, гра

№ 7 – b moll – Andante religioso - трагедійний хорал з гімнічним злетом і філософським резюме

№ 8 – c moll – Allegro patetico - відповідальне емоційне серце-Всесвіт

Вагомо свідчить на користь вітаїзму концепційне вирішення раннього празького циклу “Шість обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано”, який репрезентує образно-тематичні блоки з виразово-семантичними принципами:

“Ой, ходить сон” - колискова (символістична психографія);

“Ягіл, ягілочка” - веснянкова ясність (фольклоризм, етнологізм);

“Ой, ходила дівчина беріжком” - жартівлива драма обдуреної дівчини (необарокові форми і трагестивна манера прочитання в стилі *dramma giocoso*);

“Чи ти мене вірно любиш?” - трагедійна любовна (гіперекспресивна лірика);

“Ой, зійди, зійди, ясен місяцю” - самогубство зрозпаченої дівчини (ірреалістичні пейзажі надекспресивних станів погубленої душі);

“Вийшли в поле косарі” - життєстверджуюча сила хліборобської культури (концепція енергетичного вольового прискорення динаміки руху - оптимістична вісь).

В даному циклі В. Барвінський заглиблюється “до дна” людської душі, торкаючись межових станів психіки, обираючи для їх втілення символічну, експресіоністичну, неоромантичну чи імпресіоністичну, необарокову, фольклористичну чи емпірико-віталістичну манери розкриття музичними засобами суті та змісту обраних народних пісень. Об’єднуючим началом такого розмаїття є межі циклічного ареалу – колискова і хліборобська пісні, чим автор гравітує до вітаїстичних, відроджинецьких тенденцій.

Концепція шляху “від темряви до світла” чи кантівсько-бетховенське “через терни до зірок” часто зустрічається в творчості композитора, але в новому, переосмисленому значенні. Багатоканальний синтетичний, навіть з далеких, розрізнених між собою деталей-фрагментів, укладається тип композицій, сповнених

трагічно-драматичних колізій, життєлюбства та переможної сили. Оптимістичні життєстверджуючі фінали – генеральна ознака масштабних полотен В. Барвінського.

Цикл для фортепіано “Любов” (найбільш вишуканий за музичною мовою та віддалений від етногенетичних первістків) у філософській іпостасі лучить в найнесподіванішому симбіозі символістичні самоту і тугу, очікування з вітаїстичними боєм, боєм та перемогою Любові. Через світ інтимних, глибоко інтровертивних переживань, композитор піднімається до глобальної філософської символіки, яка знаменує протест проти війни<sup>1</sup>, трактуючи поняття любові як всеперемагаючої сили. Таке вирішення військової тематики – на найглибших рівнях екзистенційного інтимного світу – може хіба-що співвіднесться з фортепіанним концертом М. Равеля для лівої руки чи з лірикою Нобелівського лауреата Тадеуша Ружевича в циклі часу Другої світової війни “Любов, що перемогла смерть”. І очевидно, біль серця вітаїзму дає безліч аналогів в поетичному українському просторі першої половини 20 століття.

Не менш трагедійним а рівночасно подвижницьким є другий великий фортепіанний цикл “Українська сюїта”, створений композитором також 1915 р. “безпосередньо після “Любові” [2, с. 146]. Це грандіозне лірико-епічне полотно дає підстави до визначення В. Барвінського як художника-вітаїста в плані втілення героїко-патріотичної тематики. Особливої уваги в обидвох циклах заслуговують не стільки зони надзвичайної лірики (2 ч. “Пісня”), які характеризують композитора як митця кордоцентричного типу, як світлі колоритні, сповнені барвистих “світлоритмів”, життєвої енергії, жарту і сміху танцювально-пластичні частини – “Скерцо” з “Української сюїти” на тему народної пісні “Ой, ішов я вулицею раз-враз” та Серенада – друга частина з фортепіанного циклу “Любов”, переповнені надзвичайним світлом ясного почуття, зі злетами та апофеозами, відчуттям людського щастя. Фінал “Української сюїти” з фугою і варіаціями на тему “За світ встали козаченьки” може слугувати виявом високого патріотизму та втіленням національної ідеї — найбільш яскравої ознаки вітаїзму.

---

<sup>1</sup> Цикл створений в 1915 році – в розгар першої світової війни і присвячений нареченій композитора Наталії Пулюй (майбутня дружина В. Барвінського, донька славнозвісного українського фізика І. Пулюя), з якою довелося розлучитися в цей страшний час в силу обставин, «яка була в той час у Львові, зайнятому військами царської Росії. А я перебував в Празі» [23, с. 145-146].

Патріотична тематика посідає одне з провідних місць в творчості композитора, сповненої і героїко-драматичних чи героїко-подвижницьких сторінок. Це знамениті драматичні вокально-симфонічні монологи “Ой, поля, ви, поля” на слова О. Кониського, “Псалом Давида” на сл. П. Куліша; кантати “Заповіт” на слова Т. Шевченка, “Наша туга, наша пісня” на слова С. Черкасенка; хори “Не гнути нам голов” на слова М. Курдидика, “Шевченкова хата” і “Колосися, ниво” на слова Б. Лепкого; численні хорові обробки стрілецьких пісень; героїчні Марші з “Лемківської сюїти”, фортепіанного циклу “38 обробок українських народних пісень”, хорове опрацювання гімну М. Вербицького “Ще не вмерла Україна”. Сповнений життєстведними патріотично-вітаїстичними ідеями і Фортепіанний концерт В. Барвінського, присвячений Т. Шевченкові.

В творчості композитора багато представлені також оптимістичні образи, виявлені через народно-танцювальну стихію чи гумористично-побутову сферу жарту (невипадково композитор високо цінував гумор Остапа Вишні, з яким особисто познайомився під час поїздки на Східну Україну). Як одна з ментально-генетичних рис нації ця риса стала провідною і для вітаїстичного світобачення. В муарах сецесійних примх періоду депресії, символістично-декадентських чи модерністично-авангардних експериментах, в “розрахистаному” просторі естетичних течій і напрямків здорова атмосфера природних рухів насамперед народних танців, так активно вживлених В. Барвінським, зрештою, звернення до системи нового руху Е. Жак-Далькроза – все це «працює» на користь вітаїзму. Адже саме рух, життєва енергія, її пульсація становила суттєву вісь світлоритму. Марш як волевиявлення суспільного руху-походу теж становитиме в творчості композитора енергетично значимий ареал. Ця тенденція панує передусім у інструментальній музиці В. Барвінського. Оминаючи групу творів, написаних з дидактичною метою (дрібні дитячі п’єси для ритмічної гімнастики) вкажемо найважливіші пластично-танцювальні розділи чи частини творів, які почасти можуть позмагатися навіть з панівними ліричними образами.

У фортепіанній музиці найяскравіші: пронизана коломийковими ритмами *Прелюдія g moll*; *Прелюдія Cis dur*; Скерцо з *Фортепіанної сонати*, Скерцо з “Української сюїти” (G dur), “Серенада” з *фортепіанного циклу “Любов”* (H dur), “Серенада” (Cis dur) з *циклу “Пісня. Серенада. Імпровізація”*; “Гумореска” (D dur) та “Український танок” (a moll – A dur) з “Шести мініатюр на

українські народні теми”. У *Фортепіанному концерті* танцювальні елементи становлять одну з драматургічних ліній концепції. В *дитячому циклі* “*Наше сонечко грає на форте’яні*” є кілька яскравих танцювальних п’єс – “Коломийка”, “Вийди, вийди сонечко”, весняна гра “Зельман”, а в “38 *Українських народних піснях для фортепіано*” представлені жартівливо-танцювальні пісні “Ой, ішов я вулицею раз-враз”, “Вийшли в поле косарі”, “Ой, ходила дівчина беріжком”, “Добрий вечір дівчино”, “Ой, довго ж я”, хороводна “Ягіл-ягілочка” та ігрова “Янчік-Янчік”.

У камерно-інструментальній музиці – це яскраві фольклорні танцювальні епізоди чи частини творів: *Секстет* – 4 варіація - козачок, середній розділ 5 варіації – хороводний танець, в основі фінальної 6 варіації лежить коломийка. “*Молодіжний квартет*” відзначається завзятим юнацьким духом, бадьорими ритмами (друга частина – *фуріант*). В четвертій частині в основі другої теми подвійних варіацій лежить козачок, веснянкова гра – перша тема варіацій. Витонченою пластикою відрізняється середній розділ другої частини *Тріо* з козачковими ритмами, головною ж партією третьої частини стає коломийка.

Віолончельна творчість не менш яскрава в прояві пластично-танцювального начала. Це “Гумореска” (G dur) і “Танок” (G dur) з “*Малої сюїти*” (назва “Української сюїти” Іваном Барвінським), скерцозні розділи – *Варіації на українську тему* (варіація 1), козачкові елементи у фіналі цього ж твору, Друга частина та Головна партія Фіналу *Віолончельної сонати*, середні розділи “*Думки*”, “*Ноктюрну*”, друга частина *Віолончельного концерту*. Серед творів для скрипки є представлені динамічні “*Танок*” і “*Гумореска*”.

У вокальній музиці танцювальність виявляється лише в обробках народних пісень, серед яких вітаїстичними інтенсивами можна вважати “*Косарів*”, “*Ягіл-ягілочку*”, “*Ой, ходила дівчина беріжком*” та обробку лемківської пісні для голосу, скрипки і фортепіано “*Не піду я за Яська*”.

Майже всі танцювально-пластичні та жартівливі розділи чи окремі твори вирішені в мажорних тональностях, несуть на собі великий заряд життєрадісної енергії, сили і потужності. Серед маршових козацьких пісень - значимі фінали “*Української сюїти*” для фортепіано – “*За світ встали козаченьки*”, тема, яку В. Барвінський кладе в основу грандіозного фіналу-фуги, створюючи незвичайно колоритну і динамічну картину бою та Фінал Сонати для

фортепіано з монументальною героїко-подвижницькою фугою.

Композитор індивідуально переосмислює народнопісенні, класичні та модерні засоби. З одного боку Барвінський - це новатор-модерніст у західному розумінні, з іншого – це модернізм, не типовий для Заходу, ренесансний, а не декадансово-песимістичний, адже часто сповнений радості, світла, надії — головного модусу вітаїзму. З огляду ж на дотичність до світської традиції та адаптацію чималої історико-стильової перспективи у своїй музиці, В. Барвінський постає як духовний громадянин світу, але глибоко вкорінений у національній традиції. Універсалізм В. Барвінського – плюралістичний, а не унітарно-централістичний, все ж виходить з неповторності одиничного, індивідуального, місцевого. Попри всю широту світогляду і відчуження себе сином всієї України, В. Барвінський найбільше закорінений у рідній Галичині, тому і вітаїстичні тенденції набувають у нього специфічно-локального колориту, хоч і співмірні з загальноукраїнським та світовим контекстом. Найяскравішим зразком молодечо-життєствердної концептуальності може слугувати *Концерт для фортепіано з оркестром*, сповнений сонячної енергії, оптимізму та любові до рідної землі, який засвідчує творчу постать митця у світлі унікального явища питома українського модернізму – вітаїзму. Зрештою, сонцепоклонництво як один з важелів етноментального світобачення українства та центральна вісь вітаїзму (за Л. Кавун) втілилася у символічній назві (і як тут не провести паралель із “Сонечком” Левка Ревуцького!) одного з кращих українських дитячих циклів - “Наше сонечко грає на фортепіані”. Образи весняного оновлення — ще один характерний аспект вихідних позицій вітаїзму, носії та виразники якого вірили в рушійні стихійні сили самого життя, що пізнаються шляхом творчого осягнення дійсності, її сприйняття як безперервного руху життєвих сил. Так, елементи “біологічного віталізму”, які, буквально, проймають творчість В. Барвінського, а образи української природи виступають свого роду мегатекстом композиторського світоспийняття, спричинилися до світового винаходу - кластеру у наївно-дитячому “Жаб’ячому вальсі”.

І хоча В.Барвінський, визначаючи себе як “поміркованого модерніста” [3], не відрізнявся радикальними поглядами, тяжіючи все ж до неоромантичного світобачення, у багатьох аспектах своєю творчістю виявляє суголосні вітаїзму відроджинецькі тенденції.

Спіткала композитора і трагічна доля, якої зазнали чи не всі речники цього національного напрямку, адже спалення всіх нот та десять років мордовських концтаборів можна причислити до літопису трагедійних сторінок “Розстріляного Відродження”. Знаменно, що один з хорів, написаний на засланні на слова Лесі Українки має символічну назву відносно генеральної ідеї естетично-філософського концепту вітаїзму - “Надія”.

**Висновки.** В. Барвінський як одна з центральних постатей галицької музичної культури першої половини 20 ст., виявляє оригінально-неповторний синтез тенденцій численних мистецько-естетичних напрямків доби, сповідуючи притім ідеї вітаїстів, в надії, що “психологічна Європа” як символ допитливого людського духу “виведе наше молоде мистецтво на великий і радісний тракт до світової мети”, а українське мистецтво мусить знайти “найвищі естетичні цінності” (за М. Хвильовим). В українській культурі естетика вітаїзму, яка стверджувала життєвість нації, незнищенність українського духу була притаманною чи не всім патріотично зорієнтованим митцям. Так, провідні риси вітаїзму - настанова на перетворення світу, віра у творчі можливості людини, вияв оптимістичного світобачення, сповідання національної ідеї та любові до рідної землі, ренесансна “одушевленість” життям виразно відчутні у творчості композитора. Це проявилось у: - превалії націєтворчих ідей через відкриття етногенетичного начала аутентичного первня як тривкої опори на широку амплітуду українського фольклору; - звернення до джерел велетенської історичної традиції через доцентрову вісь козацької доби (необароко); - кордоцентричній основі лірики, співмірній з осердям вітаїзму; - численних, сповнених світлоритмами і життєрадісною енергією гри, танцювально-народної стихії, сторінках творчості; - музиці для дітей та юнацтва (“Наше сонечко грає на фортепіані”, “Молодіжний квартет”); - концепції *per aspera ad astra* з поетизацією життєствердного начала — одна з найбільш типових рис стилю композитора (Прелюдії, Фортепіанна соната, цикл “Любов”, “Українська сюїта”, Секстет, Варіації для віолончелі, “6 Празьких обробок українських народних пісень” з фінальним утвердженням хліборобського культу у обробці “Вийшли в поле косарі”). Естетично-художнім універсалом В. Барвінського можна вважати Фортепіанний концерт, увінчаний вітаїстичною апрофеозною Кодою з всеперемагаючою темою *Pronunciata* — темою благої звістки і

нев'янучої надії.

Так, оптативна світоглядна вісь, що формує стильові доміанти творчості композитора, життєствердний концептуалізм у художньому моделюванні картини світу митця, дозволяють розглядати творчість В.Барвінського у світлі одного з яскравих естетично-мистецьких напрямків модернізму - вітаїзму - одухотвореного життям первня українського національного відродження.

### Література

1. Барвінський В. В обороні доброго імені нашої музичної культури. *Новий час*. 1934. № 63 – 64. 21-22.03
2. Барвінський В. Враження з побуту на Україні. *З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи*. Дрогобич: Коло, 2004. С. 10 – 104.
3. Барвінський В. Огляд української музики. *Історія української культури*. Київ: Либідь, 1994. С. 621 – 648.
4. Вдовиченко Г. Філософсько-культурологічні засновки осмислення феномену людського буття діями українського відродження 20-х років ХХ ст.: автореф. дис... канд. філософських наук: 09.00.05. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2001.19 с.
5. Граб О. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття у контексті трансформації національної свідомості: автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ: ДАКККМ. 2005. 18 с.
6. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.03. Одеса: ПДПУ ім. К. Ушинського. 2003. 20 с.
7. Дувірак Д. СУПром в контексті епохи. *Союз українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи*. Львів: Сполом, 1997. С.7-15.
8. Кавун Л. Концепція людини і світу в літературі "романтики вітаїзму". *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. 2003. Вип. 49. С. 86-91.
9. Кавун Л.І. "Романтика вітаїзму" як світобачення. *Актуальні проблеми слов'янської філології*: Міжвуз. зб. наук. ст. Київ: Знання України. Вип. 8: Лінгвістика і літературознавство. 2003. С. 353-359.
10. Лавріненко Ю. Література вітаїзму. *Розстріляне Відродження: Антологія 1917-1933 рр. Поезія – Проза – Драма - Есей*. Paris: Kultura, 1959. С. 931-967.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
12. Савченко З. "Романтика вітаїзму" (активний романтизм) в українській



- прозі першої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: спец. 10.01.01 Українська література. Київ: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1999. 16 с.
13. Стельмашук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року). *Союз українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи*. Львів: Сполом, 1997. С. 14-16.
14. Шерех Ю. Етюди про національне в літературі сучасності. *Сучасність*. 1993. №1. С. 76 – 85.
15. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Упоряд. М. Шаповал. – 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Знання, 2006. 341 с.

### References

1. Barvynskiy, V. (1934). V oboroni dobroho imeny nashoi muzychnoi kultury. *Novyi chas*. № 63 – 64. 21–22.03
2. Barvynskiy, V. (2004). Vrazhennia z pobutu na Ukraini. *Z muzychno-pysmennytskoi spadshchyny: Doslidzhennia, publitsystyka, lysty*. Drohobych: Kolo. S. 10 – 104.
3. Barvynskiy, V. (1994). Ohliad ukrainskoi muzyky. *Istoriia ukrainskoi kultury*. Kyiv: Lybid'. S. 621 – 648.
4. Vdovychenko, H. (2001). Filosofsko-kulturolohichni zasnovky osmyslennia fenomenu liudskoho buttia diiachamy ukrainskoho vidrodzhennia 20-kh rokiv KhKh st. avtoref. dys. ... kand. filosofs'kykh nauk: 09.00.05. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka. 19 s.
5. Hrab, O. (2005). Literaturno-mystetske zhyttia Halychyny kintsia KhKh – pershoi tretyny KhKh stolittia u konteksti transformatsii natsionalnoi svidomosti: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01. Kyiv: DAKKKM. 18 s.
6. Dzhulai, H. (2003). Muzychna mentalnist: sotsialno-filosofskyi analiz: Avtoref. dys. ... kand. filosofskykh nauk: 09.00.03. Odesa: PDPU im. K. Ushynskoho. Odesa. 20 s.
7. Duvirak, D. (1997). SUProM v konteksti epokhy. *Soiuz ukrainskykh Profesiinykh Muzyk u Lvovi. Materialy i dokumenty*. Lviv: Spolom, 1997. S.7-15.
8. Kavun, L. (2003). Kontseptsiia liudyny i svitu v literaturi "romantyky vitaizmu". *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriia: Filolohichni nauky*. Vyp. 49. S. 86-91.
9. Kavun, L. (2003). "Romantyka vitaizmu" yak svitobachennia. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii: Mizhvuz. zb. nauk. st.* Kyiv: Znannia Ukrainy. Vyp. 8: Linhvistyka i literaturoznavstvo. S. 353-359.
10. Lavrinenko, Yu. (1959). Literatura vitaizmu. *Rozstriliane Vidrodzhennia: Antolohiia 1917 - 1933 rr. Poeziia – Proza – Drama - Esei*. Paris: Kultura, 1959. S. 931-967.
11. Pavlychko, S. (1999). Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi. Kyiv: Lybid. 447 s.
12. Savchenko, Z. (1999). "Romantyka vitaizmu" (aktyvnyi romantyzm) v ukrainskii prozi pershoi polovyny KhKh stolittia: avtoref. dys. ... kand. filol.

nauk.: spets. 10.01.01 Ukrainska literatura. Kyiv: In-t lit. im. T. H. Shevchenka. 1999. 16 s.

13. Stelmashchuk, R. (1997). Novi napriamky i tendentsii yevropeiskoi muzyky v tvorchosti ukrainskykh halytskykh kompozytoriv pershoi polovyny 20 stolittia (do 1939 roku). *Soiuz ukrainskykh Profesiinykh Muzyk u Lvovi. Materialy i dokumenty*. Lviv: Spolom, 1997., S. 14-16.

14. Sherekh, Yu. (1993). Etiudy pro natsionalne v literaturi suchasnosti. *Suchasnist*. 1993. №1. S. 76 – 85.

15. Yaniv, V. (2006). Narysy do istorii ukrainskoi etnopsykholohii. Uporiad. M. Shapoval. 2-he vyd., pererob. i dop. K.: Znannia, 2006. 341 s.

**Nazar Liliya** – Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: [lylia\\_nazar@ukr.net](mailto:lylia_nazar@ukr.net)  
ORCID 0000-0002-8541-4805

### **The national nature of Vitaism and Vasily Barvinsky**

The article raises the problem of one of the dimensions of national modernism in the first half of the twentieth century – Vitaism, which is manifested not only in literature, but also other forms of art, in particular, music. The synthetic nature of Vitaism, the platform of which was outlined by M. Khvylovy, answered the aesthetic requests of the development of the new Ukrainian culture at that time and proved to be in agreement with many of its representatives. Acting in correspondence with the artists of the Dnieper Ukraine, professing the ideas of the uniqueness and unity of Ukrainianness, V. Barvinsky showed vivid and vibrant vitaistic tendencies in his work

The nation-building idea gathers and absorbs all the life processes of the artist, revealing deep mental roots as the basis of vitaism - the heart animation of life. The fusion of ethnogenetic origin (through intense folklorizm) with a historical tradition (broad national and European temporal perspective) occurs at the composer under the denominator of cordocentric lyrical, however, active romanticism. Numerous vectors of neo- (baroque, classicism, romanticism) as one of the centrifugal axes of V. Barvinsky's style, opens a new round of vision and renewal of tradition. Along with the bright, solid pages of the composer's music, there is also a tangible tragedy. Responsible "heart-universe" does not avoid darkness, because light and darkness are in the only indivisible heart of a person, who is responsible for the dark first, too, grasping the antithetical and contradictory life.

The main method of the artist is the desire for synaesthetic fusion in the sound matter of play, plasticity, color, symbol and movement (light rhythm). Conceptual modeling based on such a synthesis gives unique Ukrainian pictures of our own poetic image of the world. The rationalism of

Vitaism was manifested in the high education and professionalism of the artist, who called for responsibility for the need to build a serious national cultural school, which served as a voluminous critical journalistic and scientific-pedagogical activity.

Barvinsky, as one of the central figures of Galician musical culture of the first half of the twentieth century, reveals an original and unique synthesis of the tendencies of numerous artistic and aesthetic directions of the day. However, the optic ideological axis and active romanticism that shape the composer's stylistic dominance, vital conceptualism in the artistic modeling of the artist's world, make V. Barvinsky one of the brightest representatives of Vitaism.

**Key words:** vitaism, Vasily Barvinsky, style dominant, vital conceptualism, light rhythm, model of the world.

Стаття поступила до редакції 04.09.2019, прийнята до друку 04.10.2019.

---

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.170.182>

Ангеліна Мамона

## **ЧОТИРИ РОМАНСИ ОР. 11 ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО: ПІД ЗНАКОМ МОДЕРНІЗМУ**

**Мамона Ангеліна Геннадіївна** – магістрантка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків (Україна). E-mail: [angelina127mamona@gmail.com](mailto:angelina127mamona@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-1495-6738

### **Чотири романси ор.11 Пилипа Козицького: під знаком модернізму**

*Стаття присвячена раннім вокальним творам П. Козицького. Вірогідно, у зв'язку з політичною ситуацією, до нашого часу збереглося лише декілька опусів раннього періоду творчості цього українського композитора. Серед них – Чотири романси для голосу та фортепіано ор. 11. У статті стверджується, що у цьому опусі ми можемо побачити модерністський вектор пошуків композитора. Показово, що увагу П. Козицького привернули вірші лише сучасних йому авторів. Він став першим українським композитором, який написав музику до поезії Р. Тагора, зокрема – до віршу «Він шепнув мені» з його збірки «Садівник».*