

УДК 78.09 (477) "XX"

Зоряна Лельо, викладач Дрогобицького державного музичного училища
імені Василя Барвінського

ПРОЯВИ КОРДОЦЕНТРИЗМУ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

У статті висвітлюються провідні філософські ідеї українського кордоцентризму, який виявляється у містико-символістських поглядах Г. Сковороди і "філософії серця" П. Юркевича. На основі цього простежується прояв елементів філософської концепції кордоцентризму як домінантної риси людської натури Василя Барвінського та його композиторського мислення, на прикладі солоспіву "Пісня пісень" та фортепіанного циклу "Любов".

Ключові слова: кордоцентризм, "філософії серця", емоціоналізм, лірика.

Актуальність проблеми зумовлена підвищенням інтересом до вивчення творчості українських композиторів і Василя Барвінського, зокрема, з передової позиції естетико-філософського бачення.

Мета статті довести окремі прояви певних елементів філософських ідей кордоцентризму у розглянутих музичних композиціях Василя Барвінського.

Виклад основного матеріалу. Цікавим видається спостереження, що музичній спадщині деяких українських композиторів притаманні риси надмірної елегійності, чуттєвості, ліризму, задумливості, внутрішнього душевного замилювання та глибокого сердечного переживання. Все це перегукується з естетико-філософськими поглядами, які у свій час панували в Україні і одержали назву – "кордоцентризм".

Визначення кордоцентризму – походить від латинського слова *corde*, що в перекладі означає серце. Згідно теорії кордоцентризму, основою всього в людині є серце, яким вона і сприймає світ або пізнає себе.

У вузькому значенні український кордоцентризм є теорією тотожності людської і духовної реальності. В ній людське зводиться до духовного і духовне висувається на перший план. У широкому значенні – це історичний тип філософствування і, водночас, філософська парадигма.

Проблематика серця та глибини людської душі розроблялася не лише в українській філософії, але й у німецькій містиці (Майстром Екгартом) та російському містичному богослов'ї (Нілом Сорським, Тихоном Задонським, Феофаном Затворником). Об'єднуючим началом цих ідей у трьох школах служить належність цих народів до християнської культури. Адже саме зі Святого Письма черпає свої джерела наука про серце, яка потім через німецький містицизм приходить на українські землі.

Теоретичне обґрунтування філософії серця на Україні започатковує Кирило Транквіліон-Ставровецький (представник Львівської братської школи) у своєму оригінальному творі "Зерцало богословія". Далі філософсько-теософський кордоцентризм розвивався у контексті культури українського бароко, головним чином у працях Григорія Сковороди, і ґрунтувався на принципі першості переображеного духовного серця. У його філософсько-теософській системі стверджується, що безперервне самопізнання людини, її серця, ведуть до пізнання Біблії – вчення про серце, а далі до народження істинної людини. Серце розглядається передусім як духовна субстанція, що є основою людського буття і джерелом життєдіяльності людини. За Сковородою, серце – корінь усього життя людини, вища сила, що стоїть поза межами душі і духа. Воно є безодня, глибина, основа людського буття "Человек есть сердце" [12, 225]. Кожен є тим, чиє серце в ньому. Як повітря невидне і непомітне, але ламає дерева, так і серце: "думки серця непомітні, але з цієї іскри повстає велика пожежа" [12, 225].

Отже, серце Сковорода вважає центром душі. І рішення серця є "голова наших чинів" [12, 226]. Але він тлумачить його у символічному плані, істотно відмінному від психологічного розуміння серця як "сидлища страстей".

Продовжив лінію Г. Сковороди, але вже в контексті культури романтизму – Памфіл Юркевич, довівши її до розквіту у власній оригінальній концепції "філософії серця". Вчення про серце він розглядав трояко: як центр тілесної організації людини, як центр духовної діяльності, як осередок морального життя. І якщо Сковорода тлумачив біблійне серце через людину як символічну тварину, її самопізнання, то Юркевич робив те саме, але через науку про людину (фізіологію та психологію) на підставі даних наукового пізнання. Відтак, Сковорода у своїх

інтерпретаціях біблійних текстів вів мову лише про духовне серце, а Юркевич говорив не тільки про духовне, але й про фізичне серце.

Отож, починаючи з Юркевича, філософія серця в XIX ст. вже поєднує в собі емоціоналізм і закріплює свою стійку світоглядну позицію проявляючись у творчості найбільших представників українського духу – М. Гоголя, П. Куліша і Т. Шевченка. За їхнім вченням, серце – не тільки носій та оберіг усіх тілесних сил людини, але й центр душевного й духовного життя українців. У серці народжується й починається рішучість людини на ті чи інші вчинки, у ньому виникають різноманітні наміри й бажання, воно є осердям волі і почуттів, а також основою морального життя українців.

І вплив філософії серця на українську духовність і культуру настільки великий, що в певній трансформації вона знаходить виявлення в літературі і мистецтві XX ст. А секрет такого впливу в тому, що основа цього філософського світогляду базується на характерних особливостях національної психології і світосприймання українців, тобто повністю відображає український національний менталітет.

Уміння серцем жити вважається однією з найкращих рис ментальності українського народу. На перше місце у нас висувається душевна емоція, почуття та серце, адже українець-філософ сприймає буття через розум і серце в однаковій мірі, а часто з пріоритетом “серця над головою”. Це тільки ми можемо цілком логічно сказати “Серцем розумію” і “Розумом переживаю”.

За Дмитром Чижевським, українському характеру притаманні “...емоціоналізм, сентименталізм, чутливість та ліризм” [12, 234], що найбільше виявляються в естетизмі українського народного життя. Звідси можна вивести індивідуальні риси характеру українців: лагідність, м’якість, доброта, ніжність, стремління до краси внутрішньої і зовнішньої. Це і є кордоцентризмом.

Загалом, кордоцентризм, з усіма його характерними рисами притаманний творчості багатьох українських композиторів, але зупиняємо увагу на постаті Василя Барвінського. Такий вибір аргументований тим, що кордоцентризм виявляється не лише в його творах, але й є домінантною рисою його особистої натури, – є способом його мислення, світовідчуття, світосприйняття і світовідображення.

Саме чуйність і мудрість серця Барвінського виступили у боротьбі зі злим жартом долі, яка нанесла йому один за одним декілька, здавалось би смертельних ударів:

- перший – несправедливе звинувачення, засудження і заслання у 60-річному віці на довгих 10 років до Мордовії разом з дружиною. Але, незважаючи на це, Барвінський зберіг сердечне тепло, душевну гармонію і незбагненну доброту та любов до життя;

- другий – знищення власних творів у подвір’ї консерваторії, що для композитора рівноцінне смерті його самого. Хоча відомо, що раніше він врятував рукописи М. Лисенка, які знаходились у фондах бібліотеки консерваторії;

- третій – заборона його творчості навіть після повернення, хворого і знесиленого композитора. Та незважаючи на це він продовжує писати і відтворювати по пам’яті деякі знищені твори;

- четвертий – найтрагічніший, оскільки нанесений вже після смерті і стосується лише пам’яті про композитора. Тут доречно пригадати, що факт смерті Барвінського не викликав навіть жодної згадки чи некролога в пресі. А за спогадами Б. Фільц, Барвінський вже будучи хворим і не дуже забезпеченим, присилає гроші внучці Лисенка – Раді Остапівні на квіти до могил українських композиторів в день вшанування їх пам’яті.

Всі ці факти з життя Барвінського вражають людяністю, щирістю, добротою, теплом, ніжністю, мудрістю та чуйністю його натури і найкращими поруhamи його вічно люблячого серця.

Будучи наділений такими унікальними рисами характеру, Василь Барвінський виявив кордоцентризм у всіх галузях своєї професійної діяльності. Передусім він був надзвичайно чуйним, інтелігентним, толерантним і мудрим педагогом. Вмів відкрити серце учня до сприйняття високого і духовного, але водночас плекав і виховував справжній професіоналізм. Відтак, серед його учнів можна назвати багато відомих музикантів, таких як: О. Криштальський, М. Крушельницька, М. Крих-Угляр, Г. Левицька, Р. Савицький, З. Лисько та ін. Пригадаємо також, з якою приємністю і теплотою описує композитора як інспектора музичних шкіл у своїх спогадах Б. Фільц.

Особливої уваги, з точки зору на дану проблематику, заслуговує виконавство Барвінського, а саме індивідуальні особливості його фортепіанної гри. Як зазначає газета “Діло” за 1923 рік: “...музик не грає, а чарує слухачів своїми ніжними тонами, які неначе вчаровує з фортеп’яну своїми легенькими ударами, а в творі виявляє всю глибину своєї ніжної душі...” [10, 10]. А Олег Криштальський додає до цього: “Барвінському була властива багата палітра наспівного звучання; гра інтимна витончено-лірична; звук не блискучий, дещо глухуватий” [5, 57].

ПРОЯВИ КОРДОЦЕНТРИЗМУ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

І звичайно ж, талант тонкого лірика композитор виявив у своїй творчості. Цей ліризм є свідченням впливу кордоцентризму. Найадекватнішою формою вираження філософських ідей українського кордоцентризму у творчості (літературі чи музиці) є філософсько-медитативна та інтимна лірика, оскільки і в музичній ліриці і в українському кордоцентризмі чуттєвий елемент перебуває поза сферою раціонального.

Найяскравішим проявом надзвичайного ліричного таланту Барвінського є його оригінальні і неповторні солоспіви для голосу з фортепіано та фортепіанний цикл “Любов”. У більшості своїх ліричних вокальних творів на слова Г. Гейне, Б. Лепкого, І. Франка, Л. Українки та інших авторів, В. Барвінський звертався до розкриття душевних емоцій та інтимних переживань. Назвемо такі романси як: “У мене був коханий рідний край”, “Вечером в хаті”, “Щаслива будь”, “Колисанка”, “Влісі”, “Місяцю, князю”, “Сонет”, “Знов весна”.

З усіх солоспівів виділяється – тріо “Пісня пісень” на слова В. Маслова-Стокіза. Кордоцентризм заключається тут вже в самій назві, яка дещо перегукується з “Садом Божественних пісень” Г. Сковороди. Важливу роль відіграє і жанр – близький до поемного, що передбачає постійний розвиток і містить: спогади, мрії, замилювання, надії, роздуми, сподівання та насолоду щасливою миттю кохання. Така специфіка жанру відбивається на формі, що має наскрізний розвиток позначений сегментацією оповіді. Ідучи за перипетіями поетичного тексту, автор піддає постійній мінливості гармонію, тональний план, темп, розмір, динаміку і настрої твору. Таким чином, вся композиція умовно ділиться на декілька розділів, що мають свої характерні особливості. Підкріплює ліризм і цікава знахідка композитора – введення в романс партії скрипки. Вона як рівноцінний і рівноправний учасник подій органічно вливається в ансамбль вокалу та фортепіано і посилює задум композитора у виявленні та проведенні ліричного начала. Скрипка своїм тремоло, трелями і мордентами немовби передає тремтіння душі і щем серця героя. Слід відзначити і мелодику твору, яка виявляє весь спектр палких почуттів і душевних переживань своєю наспівністю, задушевністю, ліризмом і, навіть, речитативністю. Посилюють мелодичне начало імпресіоністичні прийоми в гармонії.

Розпочинається романс чотиритактовим вступним дуетом скрипки і фортепіано (*Molto moderato quasi andante*) на *pp.*, що переходить в соло скрипки – чарівну мелодію в третій октаві з мордентами і трелями. Перший розділ має

зовнішньо-споглядальний характер і розкриває образ вечірньої природи, який втілений вокальним речитативом розмежованим соло скрипки. Він побудований на речитативних інтонаціях вокальної партії з висхідним квантовим ходом на фоні скрипки у високому регістрі. В центральному епізоді солює скрипка, а в заключній фазі – (*Largo*) композитор знову звертається до речитативного викладу, але на притишених тонах *p* і *pp*, що зумовлено поетичним текстом – “милого серце чекає”. Другий розділ (*Andante amoroso*) – це постійні думки героїні про коханого, тому розвиток тут стає більш динамізованим. Емоційний вступ фортепіано готує натхненно-схвилювану та інтонаційно розвинену вокальну партію (з перемінним розміром), яка в наступному епізоді (*Roco più mosso*) звучить в дуеті зі скрипкою спочатку на *f*, а потім на *pp* і *p*, де скрипка ніби вторить вокальній мелодії і виправдовує слова: “Чуєш ти голос мій?” Отже, передаючи думки про коханого, вокальна партія солістки стає наспівною, чаруючою і сповненою безмежною ніжністю, трепетом та ліризмом. А на підході до кульмінації скрипка “співає” разом з голосом ніби ехом доспіваючи його фрази. І в момент найвищої напруги на словах: “Ось він коханий мій”. “Від нього щастям палає...”, емоційну партію солістки підтримують тріолі скрипки на тремоло та сповільнюють октавні ходи половинними і четвертними. Лише фінальний речитатив вокальної партії приносить заспокоєння та веде до запихання сердечних поривань. Завершується романс небесними флажолетами скрипки на фоні гармонічних фігурацій фортепіано. Можна припустити, що скрипка виступає тут живим персонажем – натхненником і збудником вокальної партії. Спочатку вона наче захоплює своєю чарівною мелодією, бенджачи протягом всього твору, а вкінці залишає по собі спогад-шлейф флажолетів.

Підсумовуючи проаналізоване, зазначимо, що всі виразові засоби романсу “Пісня пісень” вказують на прояви елементів кордоцентричного світогляду. Доказом є і символічна назва, і поемна форма, і введена партія скрипки – як внутрішній голос серця, і задушевна мелодія, що служить індикатором душевного стану героїні.

Центральним твором, який сповна виражає кордоцентричні настанови автора, своєрідною ліричною кульмінацією всієї творчості Барвінського є фортепіанний цикл “Любов”. Він написаний протягом 1914 – 1915 років у ранній пражський, так званий, “учнівський” період, але виявляє зрілі риси вже сформованого композитора. Особливістю є те, що твір автобіографічний: присвячується майбутній дружині композитора –

ПРОЯВИ КОРДОЦЕНТРИЗМУ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Наталії Пулюй і оснований на тлі суб'єктивних переживань.

Цикл складається з трьох частин, кожна з яких має символічну назву: I – Самота – Туга любові, II – Серенада, III – Біль – Бій – Перемога любові. Об'єднуючим началом – служить початковий “мотив туги”, який пронизує весь твір, наче головний ідейний стержень.

Цей цикл є чи не найяскравішим зразком прояву українського кордоцентризму, втіленого засобами музики. Згадані риси кордоцентризму передаються тут повною мірою.

По-перше, назва “Любов” – передбачає “сердечність”, оскільки серце є головним органом, через який людина відчуває і проявляє високі особистісні почуття, а також душевні хвилювання і психологічну заглибленість. Відповідно, образ серця, з його переживаннями та почуттями, і лежить в основі цього циклу.

По-друге, тричастинна вільна форма з її внутрішньою роздробленістю, яка найкраще передає різні настрої і поривання душі головного героя. У плані форми, уваги заслуговує II частина, яка нагадує спогади, сновидіння, підсвідомі марева, що спливають у пам'яті головного героя, нагадуючи йому кохану. Дуже влучно з цього приводу висловила доктор мистецтвознавства Л. Кияновська: “Це ніби спогади і картини з уяви зіштовхуються між собою, утворюючи строкатий калейдоскоп подій, максимально стиснених і перетавлених у часі” [4, 202]. Найбільші ж перипетії передбачає – фінал – хоча й не дієви, а тільки душевні, оскільки “Біль” та “Бій” – це внутрішні протиріччя, боротьба та муки серця. Також дуже ніжно і на “м'яких гармоніях” звучить переможна “пісня кохання”, яка передбачає справжню сердечну радість – небесну, схожу на рай.

Отже, загальна драматургія розвитку циклу рухається “сердечними лабіринтами” від настрою туги, через спогади про щасливе і до боротьби та перемоги. Це логічно можна пояснити згідно сюжету:

- туга – за коханою і батьківщиною;
- спогади про неї в часи розлуки;
- душевні муки і кінцева перемога любові.

Але дозволю собі ще одне припущення, що цей твір міг стати пророцтвом власної долі Барвінського і її трагізму. У цьому випадку сюжет можна трактувати дещо по-іншому:

- туга – за батьківщиною на заслання;
- спогади про щасливе колишнє життя;
- душевна біль та довгі роки внутрішньої боротьби з несправедливістю долі та, врешті-решт, перемога – вічної, всеохоплюючої і безкінечної Любові.

У будь-якому випадку, підвищена емоційність

цього циклу говорить про явний кордоцентризм, притаманний Барвінському і його творчості.

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що у своїх естетичних шуканнях В. Барвінський спирався на кордоцентричне сприймання українців, а його окремі твори з вокальної лірики та фортепіанний цикл “Любов” сприяли утвердженню філософії серця в мистецькому просторі. Адже все, що спадає на розум чи пам'ять ліричному герою Барвінського, йде від серця й через серце. Відтак, образ серця, що постає символом емоційної сфери душевного життя людини, не тільки відтворює емоційний стан героя, але й набуває глибокого узагальнення, стаючи синонімом людяності, моральної чистоти, духовного багатства людини та поривань її у світ гармонії та краси.

Отже, вагомим внеском Барвінського в українську музичну культуру є те, що він через емоційно-мистецьке сприйняття виклав морально етичні ідеї українського кордоцентризму.

1. Василь Барвінський і українська музична культура. Статті та матеріали. – Тернопіль, 1998. – 64 с.

2. Горський В.С., Кислюк К.В. Історія української філософії. Підручник. – Київ: “Либідь”, 2004. – 486 с.

3. Кашикдамова Н. З історії Львівської фортепіанної школи: Василь Барвінський та його учні піаністи // *Musika Galiciana*. – Том I. – Rzeszow, 1997.

4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль: “Астон”, 2000. – 339 с.

5. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів // *Бібліографія українознавства*. – Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства. – Львів, 1944. – С. 55–65.

6. Людкевич С. Василь Барвінський. У 30-ліття музичної діяльності // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Том I. – Львів: “Диво світ”, 2000.

7. Німлович О. Фортепіанна музика Василя Барвінського. – Дрогобич, 2001. – 79 с.

8. Павлишин С. Василь Барвінський. – Київ: “Музична Україна”, 1990.

9. Сковорода Григорій. Дослідження, розвідки, матеріали. Збірник наукових праць. – Київ: “Наукова думка”, 1992. – 382 с.

10. Тихонюк Б.М. Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років. Методичні рекомендації до курсів історії української музики, історії фортепіанного мистецтва та музичної критики для студентів і викладачів вищих навчальних музичних закладів. – Львів, 1989.

11. Фільц Б. Спогади про композитора В. Барвінського // *Соломія / Тернопіль*. – 1998. – №4.

12. Чижевський Д. Філософія Г.С. Сковороди. – Харків: “Акта”, 2003. – 432 с.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.