

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
Instytut Kulturoznawstwa Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy im. P. I. Czajkowskiego
Представництво Польської Академії Наук у Києві
Przedstawicielstwo Polskiej Akademii Nauk w Kijowie
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Instytut Problemów Sztuki Nowoczesnej NAS Ukrainy
Київський національний університет культури і мистецтв
Kijowski Narodowy Uniwersytet Kultury i Sztuki



МАТЕРІАЛИ **MATERIAŁY**

Міжнародного наукового симпозіуму
Międzynarodowego sympozjum naukowego

Україна – Польща: діалог культур
Ukraina – Polska: dialog kultur

19-21 квітня / kwietnia 2018 р.

Київ
Kijów

Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur): зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19-21 квітня 2018 р. — К.: ІК НАМ України, 2018. — 113 с.

Збірник укладено за матеріалами Міжнародного наукового симпозіуму «Україна – Польща: діалог культур» (19-21 квітня 2018 р.), співорганізаторами якого виступили Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Представництво Польської Академії Наук у Києві, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Київський національний університет культури і мистецтв.

Редакційна колегія:

- Богущий Ю. П.** — (Ph.D., Prof.) Віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор філософії, професор, директор Інституту культурології НАМ України (співголова редколегії);
- Рожок В. І.** — (Dr. hab., Prof.) академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (співголова редколегії);
- Волков С. М.** — (Dr. hab., Prof.) доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України;
- Берегова О. М.** — (Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського
- Савчук І. Б.** — (Ph.D) кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України;
- Дзюбенко Т. О.** — заступник директора Інституту культурології НАМ України, заслужений працівник культури України;
- Кузнєцова І. В.** — (Ph.D, Doc.) доктор філософії, старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар Інституту культурології НАМ України;
- Чібалашвілі А.** — (Ph.D) кандидат мистецтвознавства, вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України;
- Чміль Г. П.** — (Dr. hab., Prof.) доктор філософських наук, академік НАМ України, завідувач відділу світової культури та міжнародних культурних зв'язків Інституту культурології НАМ України;
- Зубавіна І. Б.** — (Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, учений секретар відділення кінознавства НАМ України;
- Міщенко М. О.** — (Ph.D) кандидат юридичних наук, старший науковий співробітник відділу Інституту культурології НАМ України;
- Діулін І. В.** — завідувач лабораторії культурних практик Інституту культурології НАМ України.

ЗМІСТ

Культурологічний дискурс

Богущий Юрій. Потенціал українсько-польської культурної співпраці в умовах глобалізації та «інформаційних війн»	7
Roman Sapeńko. Myślenie artystyczne i myślenie mityczne	9
Artur Pastuszek. Dystrybucja obrazów – estetyczny reżim a [po]nowoczesna ekonomia widzialności (Розповсюдження образів – естетичний режим та [пост]модерністська економічність візуальності)	11
Федорук Олександр. Дві культури через дзеркало взаємодії	12
Бабушка Лариса. Культуротворчі виміри ескапізму	14
Бондаренко Леся. Україна-Польща: діалог двох культур у контексті сучасного мистецтва	14
Гаєвська Тетяна. Звичай “обжинок” у записі Михайла Пйотровського	16
Гармель Оксана. Дискурс пам’яті культури в сучасних культурологічних дослідженнях: музичні проекції	19
Гончаренко Надія. Репрезентація культурної спадщини Речі Посполитої в українських підручниках з історії	20
Граб Уляна. Образ Львова у музичному просторі польсько-українських взаємин	21
Гриценко Олександр. Спадщина давньої Речі Посполитої в державній політиці пам’яті сучасної України: цілі, пріоритети, тактики апропріації окремих елементів спадщини	22
Демещенко Віолетта. Анжей Вайда в контексті кінематографу Україна – Польща	23
Жукова Наталія. Феноменологічна естетика романа Інгардена на тлі естетичних теорій його часу	24
Зубавіна Ірина. Кінофестивалі як вектор встановлення культуротворчих зв’язків у полі європейської культури (Україна-Польща)	26
Кретов Андрій, Новік – Кретова Ірина. Українська мистецька діаспора як об’єкт соціокультурного аналізу	28
Кузнєцова Інна. Діалог з Іншим як співдія: українсько-польський вибір/місія	30
Ластовецька-Соланська Зоряна. Музична інфраструктура Львова першої третини ХХ століття крізь призму українсько-польських крос-культурних взаємин	31
Левчук Ярослава. Дослідження традиційної дитячої субкультури Оскаром Кольбергом та сучасне застосування його праць в Україні	32
Личкова Володимир. Художня творчість Леона Хвістека в контексті естетичних пошуків польського та українського авангарду	33
Міщенко Марина. Правове «тіло» простору екрану: культурологічні аспекти	34
Оляніна Світлана. Корони влади в художньому оформленні літургійного простору християнських храмів Річі Посполитої XVII ст.	35

Отрешко Наталя Борисівна. Постмодерна художня творчість чи специфічний прояв сучасного дискурсу	36
Причепій Євген. Трипільський артефакт з Більча Золотого в контексті україно-польських культурних взаємодій	37
Судакова Валентина. Презентаційні практики художньої творчості як об'єкт культурологічних досліджень	39
Червонюк Олена. Street art як Текст діалогу культур	41
Чміль Ганна. Україна – Польща на кінематографічному екрані	42
Юдкін Ігор. Київські роки Корнелія Макушинського в проблемі літературно-театральних взаємин на початку ХХ ст.	46
Мистецтвознавчий дискурс	
Juzala Gustaw. Polskie rytmy w litewskiej i łotewskiej tradycji muzyki ludowe (Польські ритми в традиціях литовської та латвійської народної музики)	47
Aleksandra Klaput-Wisniewska. The role of the Bydgoszcz festivals and congresses "Musica Antiqua Europae Orientalis" in presenting the works of Ukrainian composers 17th- 19th century (Роль фестивалей и конгрессов Musica Antiqua Europae Orientalis в Быдгоще в презентации украинской музыки с 17 по 19 век)	47
Violetta Kostka. Paweł Szymański's connections with Ukrainian history culture and musicians (Связь творчества Павла Шиманьского с историей и культурой Украины)	49
Marchwica Wojciech. Elementy ukraińskie w polskich kolędach i pastorellach (Українські елементи в польських колядках та пасторальних піснях)	50
Anna Nowak. Witold Friemann`s solo songs composed to the poetry by Taras Szewchenko. Polish-Ukrainian inspirations in arts (Художественные мотивы выбора стихов Шевченко. Иные аспекты музыкальной интерпретации поэзии)	51
Malgorzata Sulek. Poezja Jana Kochanowskiego w twórczości Stanisława Moniuszki (Поэзия Яна Кохановского в творчестве Станислава Монюшко)	57
Katarzyna Szymanska-Stulka. Szymanowski i Kijów – związki i inspiracje (Szymanowski in Kiev – relations and inspirations)	58
Азюковська Катерина. Прижиттєві видання Фредеріка Шопена у відділі музичних фондів НБУВ	59
Антонюк Валентина. Вокальний ейдос Ф. Шопена	60
Берегова Олена. «Київ Музик Фест» як сучасний формат презентації польської музичної культури в Україні	62
Волков Сергій. Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі	63
Волосатих Ольга. "Українська тема" у творчості польських драматургів Правобережної України першої половини ХІХ століття	65
Гоменюк Світлана. Непізнаний світ, або Що ховає польськомовне зібрання бібліотеки НМАУ ім. П. Чайковського	67
Гриценко Ольга. Творчість сучасного українського композитора Валерія Антонюка в контексті українсько-польських зв'язків	68

Гусарчук Тетяна. Постаті на перехресті історії (Україна – Польща, 1791–1795 роки)	70
Дерев'янченко Олена. Роль стипендіальної програми «Gaude Polonia» у розвитку творчого потенціалу молодих українських композиторів (на прикладі Євгена Петриченка)	71
Дика Ніна. Квартет імені Кароля Шимановського в просторі сучасного камерного музикування	72
Дубровіна Ірина. Музична педагогіка України та Польщі у відділі музичних фондів НБУВ	74
Єфремов Євген. Виконавсько-реконструктивний фольклоризм 90-х років ХХ ст. в Україні і Польщі	75
Жалейко Дарина. Творчість Г. Гурецького, В. Сильвестрова, В. Мартинова, А. Пярта: "кенотичне" перетворення стилю	77
Зінків Ірина. Українсько-польські середньовічні ліроподібні інструменти: спроба порівняльної характеристики	78
Зосім Ольга. Науковий доробок польських дослідників релігійної пісні Б. Бартковського і А. Золи та його значення для інтердисциплінарних студій східнослов'янської духовно-пісенної традиції	79
Ігнатенко Євгенія. Українсько-польські зв'язки в галузі старовинної музики	80
Ізваріна О. М. Українсько-польські зв'язки у музично-драматичному театрі першої половини ХІХ ст.	81
Клименко Ірина. Кант «Добрий вечір тобі...» у контексті української ранньотрадиційної мелогеографії	82
Кожушко Євгенія. Твори Костянтина Регамея у відділі музичних фондів НБУВ	83
Копиця Маріанна. Борис Лятошинський – класик української музики ХХ століття	84
Кузьмінський Іван. Історична музикологія: спільні теми та перспективні дослідження (14–18 століття)	86
Назар Лілія. Два музичних хрещеники Миколи Лисенка: стильовий діалог Василя Барвінського та Кароля Шимановського	87
Назаренко Валентина, Вілінський Юрій. Постать Вітольда Малішевського у музичному житті України та Польщі	89
Полячок Дмитро. Фестиваль «Осінь з музикою Кароля Шимановського» на малій батьківщині композитора: двадцять п'ять років становлення й розвитку	90
Полячок Олександр. Єлисаветградські роки і дні Кароля Шимановського у спогадах сучасників	91
П'ятницька-Познякова Ірина. Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення	92
Савченко Ірина. Українсько-польське музичне видавництво «Леон Ідзіковський»	92

Цибульська Олена. Польські виконавці та композитори у колекції раритетних грамплатівок з фондів НБУВ	94
Шамаєва Кіра. «Поляки» Київської консерваторії	95
Шульгіна Валерія, Яковлєв Олександр. Пам'ятки національної культури з польсько-українських видавництв кінця XIX – початку XX століть	96
Шуміліна Ольга. Про походження родини Максима Березовського	97

Круглий стіл молодих науковців:

Українсько-польські зв'язки в дослідженнях молодих музикознавців і культурологів

Andrzej Godek. Музична полоніка у львівських колекціях – Історичний музей та Латинський катедральний собор (тези)	99
Marta Turnau. Projekt Dziedzictwo Muzyki Polskiej (Проект «Наследие польской музыки»)	100
Adam Kukla. Teoria reminiscencji Karola Kurpińskiego na przykładzie Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki (Теория реминисценций Кароля Курпиньского на примере «Элегии на смерть Тадеуша Костюшко»)	101
Oksana Shkurgan. Pieśni religijne o. Tymoteusza Szczurowskiego w śpiewniku Michała M. Mioduszewskiego (Пісні о. Тимофія Щуровського в пісеннику «Śpiewnik kościelny» о. Міхала Мартина Мьодушевського)	102
Dominika Szymocha. Nieznane oblicze twórczości operowej Stanisława Moniuszki (Невідоме обличчя оперного мистецтва Станіслава Монюшко)	103
Бітаєва Ганна. Творча інтерпретація мистецтва Street art у діяльності українських та польських художників	104
Жарик Альона. Творчість Петра Сокальського у дзеркалі питань україно-польської культурної парадигми	105
Кулиняк Назар. Творчі та особисті контакти Антіна Рудницького з польськими музикантами на Галичині (до еміграції) та в США	107
Левицький Олександр. Значення польських диригентів для становлення та розвитку оперно-симфонічного диригування Львова впродовж XIX-го століття	108
Левкулич Євген. Соціокультурний фон творчості Сергія Борткевича: питання формування композиторського стилю	109
Літвінова Світлана. Інтерпретації псалмів Давидових у творчості Ромуальда Твардовського	110
Стрілецька Ольга. Малий фортепіанний цикл в доробку польських композиторів 1920-1950-х років (стильовий аспект)	111
Хмара Ганна. Творчі та родинні зв'язки Д. С. Бортнянського із Польщею	112
Якубов Темур. Постать композитора Сергія Борткевича у польському музикознавстві	113

Культурологічний дискурс

Богуцький Юрій

віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор філософії (Ph.D, філософія), професор, директор Інституту культурології НАМ України

Потенціал українсько-польської культурної співпраці в умовах глобалізації та «інформаційних війн»

Ми живемо в непростий час, коли піддаються випробуванням такі, здавалося б, давно усталені явища, як ідентичності й культури модерних європейських націй. Минули часи, коли національні культури принаймні великих, розвинених країн могли претендувати на монопольну роль хоча б у власному культурному просторі. Такий наслідок глобалізації й «віртуалізації» культурного життя зачепив майже всіх, але особливо помітний він у невеликих та етнокультурно неоднорідних країнах.

Однак глобалізаційне розмивання меж національних культур породжує не лише виклики чи загрози їхньому дотеперішньому модусу існування, а й створює нові можливості для розвитку, нові поля активної співпраці між такими «недомінантними» культурами. Така співпраця особливо важлива й бажана в тих випадках, коли дві національні культури знають одна одну, мають давні (хай і не завжди безхмарні) зв'язки, а тим паче – коли вони мають схожі проблеми.

В Україні здавна існували значний інтерес і повага до польської культури. Це обумовлене давніми зв'язками наших народів і культур. Адже довге, кількасотлітнє перебування значної частини українських земель у складі польсько-литовської Речі Посполитої залишило значну, різноманітну, часом суперечливу історико-культурну спадщину. На цей період у нашій спільній історії можна дивитися по-різному. Можна бачити в ньому передусім соціальне гноблення й криваві повстання, міжрелігійну ворожнечу та виграні й програні битви. І на підкріплення такого погляду нескладно навести чимало фактів. Але ж є й інші безперечні факти, інший історичний досвід – досвід мирного сусідського співжиття, плідної співпраці і взаємних благотворних впливів, у тому числі й у культурі, мистецтві, науці й освіті, громадському житті.

Скажімо, важко уявити польську літературу XVI століття без русина Станіслава Оріховського, а польську поезію XIX століття – без так званої «української школи», без уродженця Кременця на Поділлі, одного з «національних пророків» – Юліуша Словацького. А український культурний і суспільний рух XIX століття неможливо уявити без етнічних поляків Володимира Антоновича й Тадея Рильського.

Натомість українську культуру й політику першої половини XX століття неможливо уявити без молодшого Рильського – Максима Тадейовича, без архітектора Владислава Городецького, історика й політика В'ячеслава Липинського, композитора Бориса Лятошинського...

Водночас провідними постатями в польській культурі ХХ століття стали уродженці України – Кароль Шимановський і Ярослав Івашкевич.

А вже по такій трагічній для обох наших народів Другій світовій війні величезну роль у створенні фундаменту майбутнього партнерства наших народів і держав, тоді ще не незалежних, відіграв видатний польський мислитель, політик, діяч культури Єжи Гедройць. Зокрема, його співпраця з Юрієм Лавріненком та Юрієм Шевельовим увінчалася появою у 1959 році в серії «*Biblioteka "Kultura"*» хрестоматійної антології «*Розстріляне Відродження*», яка згодом стала основоположною для нашого сучасного розуміння канону української літератури першої половини ХХ століття.

В Україні інтерес до польської культури не зник і сьогодні на рівні «високої» культури – художньої літератури, серйозної та джазової музики, «авторського» кіно. Але у важливій царині популярної культури польська присутність у сучасній Україні помітно зменшилася, порівняно з часами «соцтабору» – головню через поступове витіснення глобалізованою англomовною продукцією будь-якої іншої (за винятком російської поп-продукції, що її експансія в Україні активно підживлювалася політично вмотивованими фінансовими потоками).

З іншого боку, Польща належить до тих небагатьох країн Європи, де можна говорити хоча б про якусь українську культурну присутність: тут регулярно перекладаються й видаються книжки наших письменників, тут принаймні зрідка виступають наші популярні виконавці; існують традиційні контакти польських та українських науковців у різних галузях науки.

Багато фахівців вважають, що в умовах глобалізованого й комерціалізованого культурного простору ключовим чинником для розвитку національних креативних індустрій (відтак – і національних культур у цілому) є розмір базового ринку для їхнього продукту – тобто розміри аудиторії, близької за мовою, культурними настановами, за легкістю сприйняття творів, породжених даною культурою. Саме така культурна близькість зберігається між польською та українською культурами.

Отже, є чималий, але погано використовуваний потенціал польсько-української культурної співпраці як у «високій» культурі й мистецтві, так і на глобалізованих ринках популярного культурного продукту.

Не можна сказати, щоб цей потенціал співпраці сьогодні зовсім не використовувався. Зокрема, співпраця двох держав у галузі культури принесла плоди у вигляді появи у 2004 році музею Ю.Словацького та бібліотеки його імені у місті Кременці, спорудження пам'ятника Т.Г.Шевченку у Варшаві, пам'ятників Юліушу Словацькому, вченому-хіміку Войцеху Свентославському, архітектору Владиславу Городецькому та меморіальної дошки Янушу Корчаку в Києві, пам'ятника Адаму Міцкевичу в Одесі, внесення до Списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО українсько-польського транскордонного об'єкта «Дерев'яні церкви Карпатського регіону», відновлення «Цвинтаря орлят» у Львові, появи Меморіалу жертвам сталінських репресій у Биківні під Києвом та багато іншого.

У 2004 році в Україні з успіхом відбулися численні культурно-мистецькі імпрези Року Польщі, а наступного 2005 року в Польщі успішно пройшла програма Року України. Чималу користь українському та польському

кіномистецтву принесла співпраця видатних сучасних кінорежисерів Кишиштофа Зануссі та Єжи Гофмана з українськими акторами й режисерами, зокрема молодими, котрі в 2002–2005 рр. отримали можливість стажування в мистецьких навчальних закладах Польщі. За фінансової підтримки Міністерства культури України, поруч з іншими ЗМІ національних менших, виходить газета «*Dziennik Kijowski*».

Але всього цього ще, мабуть, замало в сьогоденному непростому світі. Обом нашим країнам, урядам, але в першу чергу – самим діячам культури слід докласти зусиль, аби спільно забезпечити поліпшення умов розвитку власних національних культур, усього культурного простору Центральної та Східної Європи. Це стане реальністю, якщо ми дбатимемо не лише про збереження традиційних контактів між митцями, письменниками, науковцями наших країн, а й про системну розбудову співпраці наших креативних індустрій, про взаємну промоцію польського та українського культурного продукту на обох національних ринках, про їх помітнішу присутність у глобальному віртуальному культурному просторі.

Roman Sapeńko

(Dr.) Uniwersytet Zielonogórski (Зелена Гора)

Myślenie artystyczne i myślenie mityczne

Powszechnie myślenie artysty uznaje się za „nietypowe”, „nie standardowe”, odległe od logiczności, za irracjonalne, intuicyjne. Zwykle świat kreacji artystycznej charakteryzuje się tym, że bardziej przypomina bajkę, opowieść fantastyczną czy mitologiczną niż realny, zwyczajnego świata. I nawet w ramach paradygmatu mimesis ta reguła obowiązuje.

W tym kontekście idealnymi kategoriami eksplanacyjnymi są kategorie mitu i myślenia mitycznego. Znajduje to uzasadnienie w historii kultury, ponieważ mitologia warunkowała powstanie artystyczno-estetycznej świadomości. Mitologia była podstawą rozwoju sztuki wszystkich narodów świata, była jej glebą. Żywa mitologia ludu jak powiedział Hegel, stanowi zatem podstawę i treść jego sztuki. Wszystkie rodzaje oraz gatunki literatury i sztuki przechodziły, tak jak bajka, określone etapy rozwoju. Fenomen mityczności i fenomen artystyczny to pochodne tej samej funkcji umysłu, i często świat artystycznie wykreowany to żywy mit.

Artysta okazuje się demiurgiem, który potrafi zachować i kultywować współistnienie dwóch komponentów: artystycznego i mitycznego. Można stwierdzić, że myślenie artystyczne ma charakter intelektualny, operuje pojęciami, jednak zanurzone jest w mityczności oraz w specyficznym typie obrazowości..

Z jednej strony myślenie artystyczne to myślenie bricoluera/dziecka, w którym zadania, problemy, projekty rozwiązywane są na poziomie symbolicznym (jak w micie). Jednak z drugiej strony, i to fundamentalna różnica, w tych operacjach intelekt/umysł posługuje się poznawczymi instrumentami, które uzyskał jako rezultat historycznego pojawienia się filozofii, sztuki, a potem kultury artystycznej jako

takiej. Bo przecież antyczni artyści/ dramaturdzy, to ludzie działający na polu aktywności umysłowo-pisarskiej.

Do zmiany świata potrzebna jest metoda konstrukcyjna, modelowanie. Umiejętność ta immanentnie powiązana jest z abstrahowaniem, ze spekulacją. Te intelektualne zdolności nie są znane umysłowości mitycznej, natomiast są fundamentalnym atrybutem myślenia artystycznego.

Myślenie artystyczne ma charakter indywidualny i świecki. Myślenie mityczne zaś charakter kolektywny, nie może się przestawić, odłączyć, ponieważ myślenie to jest bezpośrednim „myśleniem” świata przedmiotowego w umyśle, jest równoznaczne z tym światem. Natomiast myślenie artystyczne ma charakter odrębnej, autonomicznej aktywności intelektualnej/ umysłowej, która może dotyczyć także jakiejś innej rzeczywistości, i w istocie dotyczy, ponieważ tworzy iluzję innych światów. Artysta może być i jest dzieckiem (jak mityczny podmiot), jednak jest to dorosłe dziecko, posiadające samoświadomość, tzn. umiejętność wyrwania się z mitycznego świata.

Художественное мышление и мышление мифическое

Обычно мышление художника постигается как нечто «нетипичное», «нестандартное», далёкое от логики, иррациональное и интуитивное. Результаты художественного творчества характеризуются тем, что они похожи на сказку, фантастическую или мифологическую реальность в противовес реальному, обычному миру. Даже в рамках мимезисной парадигмы этот механизм часто действенен.

В этом контексте адекватными категориями осмысления заявленной проблематики могут использоваться понятия мифа и мифического мышления. Их применение оправдано с точки зрения истории культуры, так как мифология обуславливает формирование как художественного, так и эстетического сознания. Мифология была основой для развития искусства всех народов мира, его почвой. Следовательно, живая мифология людей, по мнению Г. В. Ф. Гегеля, является основой и содержанием искусства. Все виды и жанры литературы и искусства реализованы как сказка на каждом конкретном этапе развития. Феномены мифологии и художественного мышления являются производными от одной и той же умственной функции, и в итоге оказывается, что художественно образованный мир — это живой миф.

По существу, художник оказывается демиургом, который в состоянии сохранять и развивать сосуществование двух компонентов: художественного и мифического. Заметим, что художественному мышлению присущ интеллектуальный характер. По своей сути оно концепционально, но погружено в мифичность и определенный тип образов.

С одной стороны, художественное мышление — это мышление по типу бриколажа/ребенка, в котором задачи, проблемы и проекты решаются на символическом уровне (как в мифе). Однако, с другой стороны, и это принципиальное отличие, в этих операциях интеллект/ум использует когнитивные инструменты, которые он получил в результате исторического облика философии, искусства и художественной культуры как таковой. В конце концов, древние художники/драматурги — это активно работавшие люди в области умственно-письменной (интеллектуальной) деятельности.

Чтобы изменить мир, человеку нужен метод конструирования, моделирования. Это умение неразрывно связано с абстрагированием и спекуляцией. Эти интеллектуальные способности не присущи мифическому мышлению, но являются существенным атрибутом художественного мышления.

Художественное мышление является индивидуальным и светским. Напротив, мифическому мышлению присущ коллективный характер и неразделенность. Оно не распадается на составные элементы, потому как является непосредственным отображением бытия объектного мира в сознании как своеобразный синоним этого мира. С другой стороны, художественное мышление носит характер отдельной, автономной интеллектуальной/умственной деятельности, которая также может применяться к некой другой реальности, где на самом деле создает иллюзию других миров.

Художник может быть и является ребенком (как мифический субъект) в чем-то равным Богу, овладевшим почти абсолютным самосознанием и существующим вне мифического мира.

Artur Pastuszek

(Dr. hab., Prof.) Uniwersytet Zielonogórski (Зелена Гора)

Dystrybucja obrazów - estetyczny reżim a [po]nowoczesna ekonomia widzialności
Розповсюдження образів - естетичний режим та [пост]модерністська
економічність візуальності

Abstrakt:

Sztuki nie sposób opisać poza strategiami estetyzacyjnymi – jest ona specyficzną modyfikacją sfery zmysłowości. Za jej sprawą estetyzacji podlegają także formy społecznego życia. Niebagatelną rolę w tej domenie odgrywają obrazy. Jednak te obrazy, które reprodukuje sztuka stanowią ułamek olbrzymiej przestrzeni wizualności kultury współczesnej. Praktyki artystyczne zostały obecnie zdominowane przez reżim estetyczny, który rewolucyjnie je przekształcił, sprawiając, że dzieła, będąc rezultatem swobodnej gry, uwolnione od etycznego sensu i wymogu zgodności z regułami, zawiesiły logikę percepcji. Zniesione zostały także wszelkie normy i zasady rządzące wytwarzaniem przedstawień wraz z hierarchią tematów. W tak zmodyfikowaną przestrzeń doświadczenia wpisały się zwłaszcza podlegające nieustannej redystrybucji obrazy. Żyjemy w świecie wypełnionym obrazami i rozumiemy ten świat poprzez obrazy. Dlatego określenie statusu obrazu w kulturze współczesnej wraz z dominującymi strategiami estetycznymi może stanowić podstawę rozumienia zachodzących w jej ramach procesów. W Polsce takim spektakularnym okresem, w którym prześledzić możemy proces redystrybucji obrazów jest czas ustrojowej transformacji. Pojawiające się wtedy nowe obrazy stały się narzędziem profilowania nowego kształtu społeczeństwa, konstruowania nowego etosu oraz nowych kodów estetycznych. Cyrkulujące w sferze publicznej obrazy oraz utrwalane praktyki widzenia odegrały w czasie politycznej transformacji końca dwudziestego wieku rolę czynników przemian antycypując modyfikacje dominującego

reżimu widzialności, a w konsekwencji rewidowanie wzorców estetycznych. Dynamizacji tego procesu sprzyjało upowszechnienie nowych technologii, pozwalających na multiplikację i w konsekwencji dominację obrazów oraz medializację rzeczywistości. Supremacji obrazów towarzyszy także nowy – techniczny – sposób myślenia o świecie, zaś większej ich ekspansywności obrazów odpowiada lepsza skuteczność – komunikacyjna, perswazyjna, czy estetyczna.

Abstract:

Art cannot be described beyond aestheticisation strategies – it is a specific modification of the sensual sphere. Thanks to it, the forms of social life are also subject to aestheticisation. Images play an important role in this domain. However, the images reproduced by art are a fraction of the vast visual space of contemporary culture. Artistic practices have now been dominated by an aesthetic regime that has revolutionarily transformed them, making works the result of free play – free from ethical meaning and the requirement to comply with rules – suspend the logic of perception. All norms and principles governing the production of performances, including the hierarchy of topics, have also been abolished. The images, which are subject to constant redistribution, have become part of this modified space of experience. We live in a world filled with images and understand this world through images. That is why defining the status of an image in contemporary culture, together with the dominant aesthetic strategies, may be the basis for understanding the processes taking place within it. In Poland, the time of political transformation is such a spectacular period in which we can trace the process of redistributing images. The new images that appeared then became a tool for profiling the new shape of society, constructing a new ethos and new aesthetic codes. Circulating in the public sphere images and well-established visual practices played a role in the political transformation of the end of the twentieth century as factors of change, anticipating modifications of the dominant regime of visibility and, consequently, revising aesthetic patterns. The dynamics of this process was fostered by the dissemination of new technologies allowing for the multiplication and, consequently, the domination of images and the mediation of reality. The supremacy of images is also accompanied by a new – technical – way of thinking about the world, and their greater expansiveness is matched by better effectiveness – communication, persuasion or aesthetics.

Федорук Олександр Касянович

(Dr. hab., Prof.) академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч культури Польщі

Дві культури через дзеркало взаємодії

У монографії С. Давимуки та Л. Федулової «Креативний сектор економіки: досвід і напрям розбудови» немало місця відведено виявленню аспектів креативності, творчості, розуміння яких «характеризується надзвичайно широким діапазоном точок зору» [1]. До цих точок віднесемо і розуміння креативності науки, що виявляє характер індивідуальної креативності та споріднених з нею психологічних характеристик: практичних

досвіду, знань, інтелекту, підготовки і т. д. До цього інтелектуального продукту ми відносимо засади творчої, наукової, мистецької, мистецтвознавчої, в даному випадку культурної взаємодії.

Якщо йдеться про українсько-польські культурні взаємини, то в цьому випадку методи креативного наукового мислення мали широку палітру науково-історичних мистецтвознавчих спостережень, що вели до реалізації багатьох програм у галузі культури. Чому це активно відбувалося, з перспективною часовою періодичністю, не від випадку до випадку, а з відповідними науковими мотиваціями, ґрунтовними передбаченнями, інноваційними практичними рухами в напрямі різних ділянок культури? Нам тоді наприкінці 90-х рр. випало щастя спізнати загальний потенціал моральної потенційної творчої напруги, що впливала з пріоритетних передбачень новітнього історичного сьогодення. І саме тоді зродилися імпульси новітнього відчуття, що «варто по-новому подивитися на історію культурних взаємин України і Польщі, глибоко і об'єктивно розкрити багатогранний характер історико-культурних взаємин у різні періоди, акцентуючи на культурному взаємозбагаченні двох народів-сусідів» [2]. Ось чому сьогодні ініціативи на оновлення таких креативних взаємин Київської музичної академії мистецтв ім. П. Чайковського, Інститутів Національної академії мистецтв України Проблем сучасного мистецтва, Культурології разом з діями польських колег від науково-мистецьких інституцій ПАН та Міністерства культури і мистецької спадщини Польщі заслуговують на увагу. Бо вони в нинішній час – не перебільшуємо – є чинниками взаємозлагоди, довір'я, культурно-мистецького пробудження; вони закладають поживу для розвитку нових гуманістичних ідей, а не розбрату, чи непорозуміння. Тобто вони є духовно потрібні нашому втомленому від гібридних воєн часові, нашій готовності вірити в креативний продукт реального морального продукту суспільства. Вони є носіями стабільності і Ваша присутність у цьому залі, ваша активна участь, духовна готовність у бажанні розпочати Великий Діалог двох культур через дзеркало взаємодії, взаєморозуміння відповідає Вашій духовній настроєвості, моральній налаштованості на нові відносини в культурі і вона є особливо чутливою в масштабах нинішньої глобалізації, що принижує наші з вами відчуття та настрої. Будьмо піонерами у просторі культурного добросусідства! Як писав у прадавні часи мудрий Зор'ян Доленга Ходаковський: „Wpatrzmy się tylko w ziemię naszą. Może Słowianie zostawili ją dla nas jako najtrwalszą księgę”. А нічого не змінилося від часу слов'янського Вінкельмана [3]. Ті самі думки, такі самі переживання й побоювання...

Можна і потрібно шукати в наших відносинах збіг зерен мудрості, щоб зберегти і донести через дзеркало взаємодії величезний потенціал нашої креативної духовності і близькості, що зродять креативну багату культурою державу.

Література

1. Давимука С., Федулова Л. Креативний сектор економіки: досвід та напрям розбудови. – Л.: Інститут регіональних досліджень імені М.І. Долишнього НАН України, 2017. – С. 34.
2. Українсько-польські культурні відносини XIX-XX ст. – К.: вид-во М.-П. Коця, 2003. – С. 3.
3. Czajkowski K. Słowiański Wnckelmann -- Zorian Dołęga Chodakowski. – У кн.: Українсько-польські... Там само. – С. 241.

Бабушка Лариса

кандидат філософських наук, доцент, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Культуротворчі виміри ескапізму

Культура повсякдення, універсалізуючи множинні епіцентри культуротворчості, набуває синтетичного, діалектичного та водночас трансформативно тотального характеру, що мімікрує між глобалізаційними та альтерглобалізаційними інтенціями. Для сучасного суспільства орієнтованість у часі, налаштування на розвиток, прогрес та проекти майбутнього постають його принциповими відмінностями. В процесі самоусвідомлення свого місця в історії людину не покидає відчуття незброєності перед часом, котре, позбавлене опозиції у вигляді вічності як духовної константи, постає в якості десакралізованого, безглузлого. Ескапізм, утримуючи в собі природу «втечі», є соцікультурним феноменом, оскільки його існування збігається з народженням людини мислячої, котрий віддзеркалює процеси в культурі сучасності, які виражаються в кризі самоідентичності та інших явищах. Змінюючи форми прояву, ескапізм завжди залишався вічно діючим явищем дійсності. Однак, зважаючи на потаємну, приховану та інтимну природу власного вияву, ескапізм і сьогодні невинувато залишається на периферії культуротворчого осмислення. Будучи позначений полісемантичним навантаженням ескапізм не виникає поза межами впливу певних культурних факторів, які пов'язані зі змінами в сучасній культурі.

Звертаючись до думки французького мислителя сучасності Ф. Мурея, адекватної реальності набуває феномен «людини, що святкує», Homo Festivus, яка перетворює власне життя на свято як втечу від цього світу, не просто від реальності, а й від світу загалом. Відтак, онтологія створення фестивалістичності перетворюється на технологію інформативно-трансформативного дискурсу, що стає інтегративним виміром самопрезентації цієї можливості.

Бондаренко Леся

радник дирекції Інституту культурології НАМ України

Україна-Польща: діалог двох культур у контексті сучасного мистецтва

Багатовікові зв'язки польської та української культур на державному і побутовому рівнях обумовлюють взаємодію і взаємопроникнення культурних традицій у різних видах мистецтва.

Одним із продуктивних напрямів українсько-польської співпраці в галузі архітектури є збереження і реставрація історико-культурної спадщини Польщі на території України. Так, за активного сприяння польської сторони проводяться реставраційні роботи в Колегіальному соборі Святої Трійці, який знаходиться в селищі Олика Волинської області. Дана унікальна пам'ятка архітектури визнана найкрасивішим польським костелом на Волині.

Досить активною є й співпраця українських і польських живописців, про що свідчить проведення спільних виставок на постійній основі. Одним з прикладів можемо назвати міжнародний пленер іконопису й сакрального мистецтва «П'ятикнижжя в іконі», який проходить у селі Замлиння на самому кордоні з Польщею, що традиційно запрошує польських і українських шанувальників сакрального живопису та створює унікальну атмосферу взаємного натхнення українських і польських художників. В 2017 році він відбувся в Інтеграційному центрі «Карітас» Луцької дієцезії у Волинському селі Замлиння в липні. На презентації продемонстровано 50 ікон, творів сакрального живопису, які були написані українськими та польськими художниками. Тут панує дух толерантності і взаєморозуміння, особливого духовного піднесення у цікавій творчій практиці іконописного пленеру.

У галузі музичного мистецтва прикладом плідного польсько-українського діалогу є вшанування пам'яті видатного польського піаніста, диригента, композитора й державного діяча Ігнація Яна Падеревського. Міжнародний фестиваль «Відкриваємо Падеревського» у Львові вже встиг стати однією з найважливіших культурних подій України, головною родзинкою якої є різні форми творчої співпраці українських і польських митців. Метою цього заходу є поживлення польсько-українського музичного діалогу, популяризація польської культури та ознайомлення слухачів зі світовим музичним репертуаром.

В Україні в багатьох містах щороку проводяться Дні польського кіно, під час яких всі бажаючі можуть ознайомитись з польськими новинками оригінальною мовою. В минулому році дні польського кіно відбулися в жовтні і пройшли в шести містах України. Тут було представлено сім повнометражних польських фільмів, що вже здобули нагороди на престижних міжнародних фестивалях, визнання глядачів та світової кінокритики.

Таким чином, на сучасному етапі українсько-польське співробітництво розвивається в різних напрямках. Основними з них є: збереження історико-культурної спадщини Польщі на території України, організація спільних виставок і фестивалів з метою пропагування сучасної української та польської культури, а також демонстрації новітніх експериментальних творчих доробків, пов'язаних зі зверненням до національного коріння. Такий взаємний обмін допомагає збагаченню кожної з культур, привертає увагу до питання переосмислення минулого, а також сприяє інтеграції в нові суспільно-економічні й культурні моделі.

Література

Олійник Л. Титани // День. – № 239. – 2014. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tytany>

Звичай “обжинок” у записі Михайла Пйотровського

Звичай є взірцем глибокого проникнення в художньо-творчий характер народу. Звичаї відображають естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід минулих поколінь. В широкому розумінні звичаї – це своєрідний концентрат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодення. Тому крім культурології, різні сторони звичаєвості вивчає цілий ряд наукових дисциплін: етнографія, історія, фольклористика, лінгвістика, літературознавство, мистецтвознавство, психологія, педагогіка, археологія. Кожна з них виділяє характерну сутність звичаїв, але разом з цим розглядає і деякі суміжні ділянки. Так, музична фольклористика проникає в суміжну проблематику словесної фольклористики (віршування, тематика), історичної лінгвістики (зв'язок мовного і музичного синтаксису), етнографії (обрядовість), історії (історичний зміст пісень), археології (матеріальні предмети музичних культур, викопні музичні інструменти), психології (розвиток мислення, зокрема музичного, закони сприймання і творчості). Комплексне вивчення звичаїв забезпечує розуміння своєрідності і місця в історії людства.

Ім'я етнографа польського походження Михайла Пйотровського (Піотровського) майже не відоме в Україні. Його праця “Народний календар із овруччини 50-х років XIX століття у записі Михайла Пйотровського” знаходиться у неопублікованій спадщині українського фольклориста і літературознавця М. Возняка. Матеріал зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника від. Рукописів ф. 29 (М. Возняк), спр. 144, арк. 55. Текст зберігає майже усіх стилістичних і орфографічних особливостей оригіналу.

О. Левицький у праці “Пятидесятилетие киевской Комисси для разбора древних актов” свідчить, що Київська Комісія для розгляду давніх актів 1846 р. вибрала своїм членом-кореспондентом. На доручення Комісії на власний кошт зробив розкопки декілька могил із описом і рисунками в Овруцькому повіті.

Під час перебування на Овруччині М. Пйотровський зацікавився українськими звичаями й піснями. Власноручні чернетки з записами знаходяться і у Варшаві бібліотеці Красінських.

Розглянемо звичай *обжинок*, який зафіксований М. Пйотровським. Обжинки, – пише М. Пйотровський – це день коли кожен господар закінчує жати жито. Закінчивши жати в полі, робітники роблять із колосся малий снопочок, який називається *бородою*. З цією бороною приходять увечері до господаря та вручають йому із побажанням, щоб Бог дозволив їм тішитися ще кращим врожаєм на найблищий рік. (На день св. Спаса бороду святять у церкві і обмолочують. Зерно з бороли сіють озимі, а соломі з бороли дають худобі).

Ця подія супроводжується піснями і танцями:

Отчини, пане, ворота,
Несем тобі вінок зе злота,
Не так зе золота, як з жита, –
Дай же вам, Боже спожити.

Ой, туман, туман да по дорозі,
Ой, туман качається, -
Поздоров, Боже, нашого пана,
Що нами утішається.

###

Очини, пане, квартиру,
Подивись, пане, на нивку, —
Кульки на небі зурочок
Тульки у пана копочок.
Очини, пане, ворота,
Несемо вінок із золота,
Не з золота венок, а з жита, —
Дай же вам, Боже, пожити,
А нам здоровим робити
Да горілочку попиту.

###

Нашая пані по полю ходить,
Як зуронька сходить,
Своє дитятко за рученьку водить,
Мед, вино носить,
Женцув просить,
Щоб допивали,
Щоб дожинали.
А уже сонце закотилося,
Нам додому захотілося.
Женчики, мед допивайте,
Житечко дожинайте.
Дівки красніє колос зорвали,
Колос зорвали, венок сплétали.
Очини, пане, оконечко,
Несем веночок, як сонечко.
Дай, Боже, пану сто літ дочекати,
А нам у його житечка дожинати.

###

Ой, туман, туман да по дорозі,
А трава по облозі, —
Поздоров, Боже, нашого пана
І в дому, і в дорозі.
Їхав пан із дороженьки,
Сів собі у барвінку;
Наточи, пане, із барилочки,
Будемо п'ють горілку.
Ой, туман, туман да по дорозі,
Ой, туман качається, —
Поздоров, оже, нашого пана,
Що нами утішається.

###

Ой, ти пане наш,
Да додому час, –
Позирайте жмінки,
То дассть пан горілки,
Вже сонечко низенько,
Нам додому близько;
Сонечко котиться,
Нам додому хочеться.

Співаючи товаришки ведуть убрану в вінок дівчину під руки до господарів. Зробивши поклін дівчина вітає господарів з добрим урожаєм і бажає кращого врожаю в наступному році. Знявши вінок із голови, віддає його господарям, за що звичайно, одержує від пані гарну стьожку, а від пана гроші і навіть поцілунок. За це господарі пригощають робітників горілкою та вечерею. Інколи гулянка з музикою продовжується усю ніч. Від 1848 р., як свідчить М. Пйотровський, рідко де відбувається цей звичай урочисто.

По закінченні жнив обв'язують світильний комин галузкою хмелю, а потім цією ж галузкою обв'язують діжку на хліб, коли перший раз замішують хліб нового врожаю.

Коли звозять збіжжя й кладуть у засторонки, мають звичай говорити: “Замкнуто моєму батьку губи і зуи, так і вам нехай буде”; це заклання на мишей, щоб не їли збіжжя.

З наведеного звичаю видно, що це ціле театралізоване дійство: перевдягання, спів, танці і обов'язкові обрядові дійства з магічними заклинаннями.

На зорі людства художня творчість була несвідомою і становила частку практично-утилітарної діяльності (трудової, обрядово-магічної та ін.). Пісня регулювала ритм праці і танцю, танець відтворював сцени полювання, орнамент – обриси предметів та живих істот. Поступово формувалися естетичні почуття. Від несвідомо-художньої творчості людство перейшло до осмислювання дійсності засобами міфології. Усі пізніші досягнення людства, а мистецтва особливо, знаходять своє пояснення в процесах, що відбувалися за сивої давнини.

Аналіз історії культури пояснює наявні у фольклорі міфологічні елементи (наприклад, образи казок, поєднання реальності і фантастики в текстах пісень і обрядах, “магічні” звукоемоції у наспівах тощо), – адже джерела фольклору поринають у первісне мистецтво.

Реалістичні картини народної творчості, розвинені наспіви належать до іншої – нової епохи, коли міфологія через зміни в економічній сфері втратила колишнє коріння. На певному етапі розвитку суспільства міфологія перестала бути рушієм художньої свідомості і перейшла в розряд художніх засобів. Фольклор увібрав художні цінності багатьох епох, в тому числі і первісного мистецтва, яке є його предтечею.

Гармель Оксана

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, докторант кафедра теорії та історії культури НМАУ імені П. І. Чайковського

***Дискурс пам'яті культури в сучасних культурологічних дослідженнях:
музичні проєкції***

I. Пам'ять як культурний феномен знаходиться у фокусі наукових інтересів значного кола сучасних науковців. Дослідження пам'яті культури все більше набувають інтегративної ролі серед різних напрямів memory studies. Актуальною проблемою є аналіз складного співіснування двох вимірів, в яких взаємодіють пам'ять і культура – індивідуальний (когнітивний, біографічний) та колективний (соціальний, символічний). Це проблемне поле поєднує філософів та істориків, філологів та психологів, соціологів, культурологів та мистецтвознавців у пошуку методологічного «алгоритму» вивчення. Одним з важливих складників цього «алгоритму» є розуміння часу як особливої багатовимірної категорії (зокрема, у мистецтві). У сфері музичного мистецтва дослідження проявів пам'яті культури залишається відкритою темою, що потенційно містить в собі значну кількість векторів її дослідження.

II. В аспекті зазначеної проблематики особливого наукового сенсу набуває фундаментальне дослідження О. І. Самойленко «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу» (Одеса, 2002), в якому запропоновано музичні проєкції пам'яті культури в контексті головного семантичного діалогу музики (як діалогу смислових інтенцій культури та музичної поетики). Дослідниця називає Пам'ять, як вияв сакрального, однією з граничних смислових інтенцій культури (іншими є Гра та Любов). З боку музичної поетики Пам'ять себе виражає, перш за все, крізь жанр. Також на рівні музичного тексту пам'ять пов'язана з тотожністю, повторенням, запозиченням, реставрацією, цитуванням (алюзією), стилізацією.

III. Пам'ять культури як смисловий дискурс творів сучасних українських композиторів пропонується розглянути у різних варіантах прояву:

- вектор пам'яті культури в сакральних жанрах (хорові концерти Г. Гаврилець та В. Степурка);
- інтенції художнього неоміфологізму як прояв складного співіснування індивідуального та колективного вимірів пам'яті культури (інструментальні композиції Л. Грабовського та В. Балея);
- семантика музичних присвят (твори В. Сильвестрова);
- пам'яті культури як стрижень індивідуальної концепції (твори О. Щетинського та С. Луньова).

Репрезентація культурної спадщини Речі Посполитої в українських підручниках з історії

Одним із важливих джерел знань відомостей про історико-культурну спадщину для молоді є шкільний підручник з історії. Тому він залишається важливим чинником формування історичної свідомості та національної ідентичності.

Розглянемо, як шкільні підручники з історії оцінюють такі різні елементи культурної спадщини України доби Речі Посполитої: Люблінську унію, Острозьку академію та створені тоді пам'ятки архітектури. Зміни в оцінюванні й осмисленні цих елементів спадщини виразно демонструє порівняння підручників, що належать до трьох історичних періодів: українського радянського, пострадянського (перші роки незалежності), сучасного.

Зокрема, оцінки Люблінської унії істотно змінилися: в радянських підручниках вона представлена негативно, як вияв «загарбницької політики польських феодалів та шляхти» задля гноблення місцевого населення, нищення мови, культури. Натомість у перших підручниках незалежної України, поруч із негативними оцінками (полонізація, національний гніт і покатоличення, утиски мови), знаходимо й позитивні (налагодження контактів із європейським світом за посередництвом Польщі). Сучасні підручники містять різні оцінки Унії, що з'явилися внаслідок використання у підручниках нових наукових інтерпретацій: є позитивні (включення України до загальноєвропейського простору; участь еліт у політичному житті Речі Посполитої; розвиток міст, поширення Магдебурзького права; створення освітніх закладів, друкарень), є й негативні (неповна політична суб'єктність України; нерівноправне становище українських ремісників у містах; привабливість полонізації для здобуття вищого соціального статусу).

Репрезентація в підручниках діяльності Острозької академії теж зазнала істотних змін. У радянський час домінувало зображення академії як засобу феодалного гноблення та поширення ворожих західних впливів. Перші українські підручники пропонували різноманіття оцінок: від позитивних (перший вищий освітній заклад на українських землях, що надавав можливість вивчення іноземних мов; гурток видатних учених, книгодрукування) – до негативних (доступність лише для молоді з вищих верств, надмірний вплив польської культури і мови). Натомість сучасні підручники представляють Острозьку академію як потужний освітній осередок – джерело поширення нових ідей та центр культурних взаємовпливів української, польської, білоруської культур. Нетривале функціонування цього закладу та його залежність від особи фундатора – князя Костянтина Острозького – автори підручників вважають негативними чинниками.

Представлення пам'яток архітектури (палаців, замків) тієї доби теж зазнало певних змін. Ці пам'ятки отримували позитивні оцінки ще в підручниках радянського періоду, коли зазначалося, що вони мають певну мистецьку цінність. Та водночас їх описували як «гнізда хижих феодалів»,

споруджені шляхом жорстокої експлуатації соціальних низів. Українські пострадянські підручники не містили негативних оцінок цих пам'яток, вважаючи їх здобутками культурного розвитку українського народу та зосереджуючись на їхніх естетичних вартостях. Сучасні українські підручники теж не містять негативних оцінок згаданих пам'яток, наголошуючи, що вони становлять національне надбання, створене у взаємодії з іншими культурами.

Можна зробити висновок, що репрезентації та оцінки культурної спадщини доби Речі Посполитої в українських підручниках з історії поволи еволюціонують: відходять від класового та етноцентричного підходів у бік сучасніших, інклюзивних уявлень про національну культуру.

Граб Уляна

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів)

Образ Львова у музичному просторі польсько-українських взаємин

Феномен Львова постійно притягає увагу дослідників різноманітного профілю. Зокрема, культурно-мистецька складова життя міста, а в тому Львів архітектурний, літературний, малярський, музичний тощо. Окремі явища, події, етноси та персоналії сукупно «писали» біографію міста – *Leopolis multiplex*, що зумів витворити протягом століть власну «львівську українську ідентичність». Попри те, Львів був також місцем, де перетиналися національні інтереси, відбувалися драматичні міжнаціональні протистояння, тому інтерпретація багатьох історичних подій і культурно-мистецьких явищ у сукупній «львівській» історіографії може суттєво різнитися.

Музичне обличчя Львова 30-х було яскраво репрезентоване композиторською творчістю С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, Р. Сімовича, А. Рудницького, Б. Кудрика, С. Туркевич-Лукіянович, А. Солтиса, Ю. Коффлера, Т. Маєрського та ін., яка засвоює нові, модерністичні тенденції європейської музики. Попри складні і неоднозначні стосунки між поляками та українцями з точки зору історичних обставин, музичні польсько-українські взаємини згаданого періоду засвідчують співпрацю в ділянці музичної освіти, між композиторами та виконавцями тощо. Можна стверджувати існування взаємовигідної «традиції певної національної толерантності», яка стала однією з ознак культури Львова.

Важливим і мало відомим джерелом польсько-українських стосунків згаданого періоду є листування польського історика музики і засновника кафедри музикології Львівського університету А. Хибінського зі своїм українським учнем, в майбутньому відомим музикологом М. Антоновичем. Такі факти роблять спільне минуле багатовимірним і неоднозначним, і переконливо свідчать про те, в площині інтелектуальній, культурно-мистецькій в польсько-українських взаєминах існувало значно більше точок перетину, ніж нам відомо на сьогодні.

Гриценко Олександр

кандидат технічних наук, заслужений діяч мистецтв України, старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Спадщина давньої Речі Посполитої в державній політиці пам'яті сучасної України: цілі, пріоритети, тактики апропріації окремих елементів спадщини

Довге перебування значної частини українських земель у складі Речі Посполитої залишило значну, різноманітну, часом суперечливу історико-культурну спадщину. Підхід сучасної української держави до цієї спадщини не є однорідним. У державній політиці пам'яті бачимо, зокрема, вшанування деяких історичних подій, натомість інші важливі події офіційного відзначення не отримали. Домінантною темою в історичній політиці щодо цього періоду стала Хмельниччина й утворення козацької держави, а також пов'язані з нею пам'ятки (напр., Чигирин) – однак їх віднесення до спадщини доби Речі Посполитої є проблематичним.

Інші пріоритети бачимо в державному відзначенні 400-річчя надання магдебурзького права місту Жовкві та 350-річчя Гадяцької унії. Їх можна інтерпретувати як промоцію спільної європейської спадщини, політичної та культурної. Натомість зусилля, спрямовані на внесення до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО історичного центру Львова, Кам'янецької фортеці, дерев'яних церков Карпатського регіону (спільний польсько-український об'єкт), можна вважати промоцією різноманіття культурної спадщини України.

Виникає запитання: як державна політика пам'яті й культурна політика позиціонує згадані та інші пам'ятки цього періоду на уявній мапі національної культури? Як виглядає, співіснують чотири підходи до цієї справи:

- апропріація/націоналізація – цілкове віднесення до української національної культури (пам'ятки Чигирин, Кам'янця-Подільського);
- збереження як частини постколоніальної (спільної з колишньою метрополією) спадщини (палаці і замки польської аристократії в Галичині та на Правобережжі, від Олеська – до уманської «Софіївки»);
- визнання як елемента етнокультурного різноманіття українських земель у минулому (наприклад, творча спадщина скульптора Й.-Г. Пінзеля);
- визнання як частини польської культурної спадщини, що силою історичних обставин територіально опинилася в Україні (як-от будинок-музей Ю. Словацького у Кременці).

Як бачимо, «демаркаційна лінія» між національними культурами при цьому є доволі розмитою; вона проводиться, виходячи то з мовно-етнічних, то з політичних, то з конфесійних, а то й просто з територіальних міркувань.

Описані чотири підходи не варто розглядати як вияв суперечливості культурної політики чи політики пам'яті. Це – своєрідний «політичний мікс», що склався радше стихійно, але він гнучко й доволі адекватно відображає складність історичної та культурної спадщини сучасної України, недоцільність використання лише якогось одного, «ідеологічно цілісного» підходу. Такий «політичний мікс» дозволяє з'ясувати основні цілі державної політики щодо історико-культурної спадщини. Окрім утвердження в суспільній свідомості

національного історичного наративу, це позиціонування України, її історії й культури в загальноєвропейському контексті; це визнання етнокультурного різноманіття України в минулому й сьогодні, врешті, це зміцнення, зокрема й засобами культури, дружніх стосунків із європейськими сусідами, зокрема – з Польщею та Литвою.

Підходи	Політична спадщина		Культурна спадщина	
	Істор. події	Державні рішення	Події, пам'ятки	Державні рішення
Націоналізація	400-річчя Хмельницького, 350-річчя визв. війни XVII ст., 360-річчя Зборівської угоди та ін.	Розпорядж. президента № 15/93-рп, № 55/2002-рп Укази през. № 78/2008, № 31/2009 та інші.	Істор. центр Кам'янця-Поділ.; 400-річчя Мелетія Смотрицького; 400-річчя Мгарського монастиря (засн. Р.Вишневецькою)	Список ЮНЕСКО; Указ през. № 386/2007; Указ през. № 646/2013
Спільна укр.-пол. спадщина	350-річчя Гадяцької угоди; 400-річчя Хотинськ. битви	Указ през. № 207/2008 Указ през. № 75/2010	Дерев'яні церкви Карпатського регіону України й Польщі	Список ЮНЕСКО
Частина культ. різноманіття	400-річчя надання Жовкві магдебурзького права	Розпорядж. президента № 30/2002-рп	Історичний центр Львова (Список ЮНЕСКО) Скульптура Й.Г. Пінзеля	Указ през. № 603/1997 Виставка в Луврі, 2012
Польська спадщина в Україні	Діяльність аристократії Речі Посполитої укр. (руського) походження	<i>Відсутні</i>	200-річчя Ю.Словацького; створення його музею в Кременці	Розпорядження КМ України; укр.-польські міжурядові угоди

Демещенко Віолетта

кандидат культурології, зав. відділом науково-творчих досліджень з теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України

Анжей Вайда в контексті кінематографу Україна-Польща

Анжей Вайда видатний польський режисер який в п'ятдесяті роки ХХ-го століття дуже швидко завоював авторитет в кінематографі та став одним з лідерів «нової польської школи кіно». Режисер визнаний класиком світового кінематографу. За п'ятдесят років творчості він зняв більше ніж сорок художніх та телевізійних фільмів, а також працював у театрі, здобув престижні кінематографічні премії «Оскар» (2000 р.), «Сезар» (1982 р.), «Фелікс» (1990 р.), а також ряд міжнародних престижних премій в Італії, Греції, Японії, а Вашингтонський та Ягеллонський університети присвоїли йому почесне звання

доктора. Він був членом Британської кіно академії з 1982 року, Європейської кіно академії з 1988 року та Французької академії образотворчих мистецтв з 1997 року. Його називали одним з авторів «кінематографу морального неспокою» бо він розумів, що свобода і людяність – це не ціль, якої можна досягнути, а процес, який триватиме допоки існує людство. Можливо, саме тому він відкрив шановану у світі кіношколу, де навчалися, зокрема, й українські кінематографісти.

В 2007 році режисер запропонував міжнародному добродійному фонду «Україна 3000» спільний проект з навчання молодих українських кінорежисерів, його учнями стали – Валентин Васянович, який створив стрічку «Присмерк» — одну з найсильніших українських документальних кінокартин років незалежності, під час навчання у школі Вайди переробив власний короткометражний сценарій для повного метра і дебютував з художнім фільмом «Звичайна справа». Надія Парфан яка представила на Варшавському кінофестивалі свою документальну стрічку (2016р.), яка створена у рамках навчальної програми. У її фільмі «Reve ta Stohne on tour» йдеться про подорож музичного гурту Польщею. Вікторія Трофіменко, чий фільм «Брати. Остання сповідь» є однією з головних українських художніх робіт останніх років, потрапила на навчання до школи Вайди зі своїм проектом «Дауншифтинг». Та Олександр Денисенко режисер який подовгу працює як в Польщі так і в Україні екранізував роман української письменниці Марії Матіос «Солодка Даруся» (2016 р.).

Анжей Вайда був істинним патріотом всі його картини пронизані патріотичністю, людяністю та сучасною філософією, можна сказати, що його творчість це історично – кінематографічна енциклопедія польського життя та значна частка життєвого шляху самого митця.

Жукова Наталія

доктор культурології, доцент, завідувач відділу Інституту культурології НАМ України

Феноменологічна естетика романа Інгардена на тлі естетичних теорій його часу

Міркування Р. Інгардена щодо естетики мотивувалися його інтересом до проблеми співвідношення реалізму та ідеалізму. Його дослідження в художній літературі та онтології мистецтва спрямовані на обґрунтування аргументу проти трансцендентального ідеалізму, який базується на підкресленні різниці між «реальними» суб'єктами, повністю незалежними від людської свідомості, та соціальними і культурними об'єктами, які (як «чисто свідомі об'єкти») зобов'язані своїм існуванням, принаймні частково, людській свідомості, - тим самим показуючи, що, в силу самих значень залучених ідей, «реальний світ» в цілому не може бути належним чином розглянутий як чисто навмисний об'єкт, існуючий у свідомості. Розвиваючи позитивну позицію, Р. Інгарден шукав шлях між редуktivними фізикалістськими реаліями, популярними серед аналітичних

філософів його часу, і трансцендентальним ідеалізмом, прийнятим Е. Гуссерлем, відкидаючи спрощену біфуркацію між «незалежними від розуму» та суб'єктивними сутностями.

Слід зазначити, що до середини ХХ ст. прихильникам фізикалістського монізму проблема свідомості представлялася відносно простою: її рішення бачилося на шляху застосування до неї, діючих в науці, об'єктивних, перш за все, редукціоністських, методів. Проблема свідомості розглядалася за допомогою теоретичної редукції психології до фізики. Іншими словами, за допомогою об'єктивації свідомості шляхом перекладу (трансляції) психологічних висловлювань в висловлювання про факти поведінки, які прилюдно спостерігаються.

Безперечно, ці ідеї не могли залишитися поза увагою Р. Інгардена, котрий шукав «золоту середину» між редуктивними фізикалістськими реаліями та трансцендентальним ідеалізмом Е. Гуссерля. Однак, не можна обійти увагою ще один фактор, який також не міг не вплинути на погляди і настрої польського естетика. Я маю на увазі полеміку в Польщі середини ХХ ст. щодо суті естетичного, зокрема в межах так званої «католицької естетики». В теорії «динамічного католицизму» воєдино зв'язуються теологія, етика і естетика. При цьому підкреслюється, що мистецтво не тотожне релігії, і що його цінність полягає в вічній зацікавленості особистістю. На митця же накладається відповідальність за світ, за зло у ньому, несправедливість і неправду. Активно пропагуючи цінності західного християнства, польські католицькі теоретики, підтримуючи авангардне мистецтво, констатують необхідність створення мистецтва для мас і мистецтва для еліти. Тобто, у цілому, теоретики, так званої «католицької естетики» не вступають в протиріччя з позицією теоретиків і практиків - представників некласичної естетики.

Щодо естетики Р. Інгардена, то теоретик, розвиваючи думку Е. Гуссерля, розглядає свідомість як таку, що включає в себе не тільки акти «Я», а й щось, що до «Я» не відноситься, а саме відтінки і смисли того, на що спрямовані акти «Я». Щоб довести свою теорію, польський філософ звертається до аналізу художнього твору, зауважуючи, що ми маємо справу з двома реальностями: витвором мистецтва і «Я», як активним спостерігачем і читачем (інтерпретатором). Будь-який літературний твір представляє собою щось багатопланове і послідовне. Естетик зазначає, що в творі може бути від чотирьох шарів та більше, основні з яких: мовний, смисловий, предметний, «видовий» (зоровий або слуховий образ, враження, відчуття). Ще одна особливість художніх творів – схематичність, яка допомагає естетичному сприйняттю. Висновок, до якого доходить естетик, полягає в наступному: твір художньої літератури не є конкретним (або майже конкретним) об'єктом естетичного сприйняття. Він, взятий сам по собі, є лише ніби кістяк, який у ряді відносин доповнюється або заповнюється читачем, а у деяких випадках піддається також змінам або перекручуванням. Тільки у цьому випадку твір мистецтва стає безпосереднім об'єктом естетичного сприйняття та насолоди. Але, як наголошує Р. Інгарден, ступінь естетичного сприйняття залежить від здатності естетично сприймати твір реципієнтом.

Розмірковуючи щодо гносеологічного аспекту «естетичного», Р. Інгарден наголошує на тому, що не слід нехтувати думкою про цінності естетичного

предмета, бо вони становить частину інтелектуального вираження і розуміння того, що в естетичному переживанні проявилось у вигляді безпосередньо баченого і одночасно якісного ансамблю, що сприймається. Естетичний предмет «вибудовується» за допомогою уяви, нашаровуючи інші враження, відчуття і навіть почуття, тобто, так би мовити, проявляються в дії «акти-інтенції». Для Р. Інгардена людина є людиною тому, що переростає біологічні умови, в яких опиняється, і на цій основі вибудовує новий, несхожий на колишній світ. І те, що ми називаємо цінностями - добро, краса, істинність, справедливість - у фізико-біологічній основі людського світу годі й шукати, людина створює цю дійсність своїм старанням, своєю працею, проявом своєї геніальності. «Людина знаходиться на стику двох світів: з одного вона виростає і переростає його величезним зусиллям духу, а до другого наближається найціннішими своїми творіннями, ... вона витягує з себе міць творчого життя ...» [1, с. 42].

Література:

1. Ингарден Р. Книжечка о человеке. / Роман Ингарден // Книжечка о человеке. [составление, перевод и вступ. ст. Е. С. Твердисловой] – М. : Издательство Московского университета, 2010. - С. 24-156.

Зубавіна Ірина

академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар відділення

Кінофестивалі як вектор встановлення культуротворчих зв'язків у полі європейської культури (Україна-Польща)

Сучасний кінопроцес неможливо уявити без кінофестивалів. Фестивальний рух довів свою спроможність бути ефективною стратегією налагодження міжкультурних зв'язків. Від початку 1930-х років, коли почали з'являтися офіційні фестивалі, їх форми еволюціонували, що в ситуації так званої «монополізації кінопрокату» було насамперед пов'язане з піднесенням попиту на незалежне кіно «не-для-всіх» – артхауз, яскраві презентації авторського «Я». Найкраще місце для демонстрації такого кіно – фестивалі, що заохочують унікальність погляду, експеримент, інноваційні ідеї. З іншого боку, міжнародні кінофестивалі унаочнюють актуальні коливання кіномоди, є платформою обміну досвідом, зміцнення дружніх, творчих зв'язків, місцем, де відкривають нові імена, площадкою для просування кіно. До прокатної долі фільму залучаються, окрім продюсерів, політики, кінокритики, журналісти, культурологи, чим забезпечується багатовекторність результату. Зокрема: поглиблення зацікавленості іншою культурою, унаочнення мінливості світу як основи його існування та саморозвитку.

Наразі налічується близько 1700 кінофестивалів (за різними статистичними даними ця цифра коливається від 3000 до 800 активних кінофестів на рік; вони народжуються та зникають щотижня по усьому світу). З

цього числа лише одна п'ята частина – європейські (для порівняння: понад 60 % відбувається у Північній Америці, приблизно по 10% – в Азії та Африці).

Слід визнати, що відбірники західних кінофорумів довгий час пов'язували з фільмами Східної Європи певні очікування, які здебільшого передбачали кон'юнктурний показ темних боків життя, діагностування/визнання проблемних вимірів існування, демонстрацію національної «екзотики» тощо. Такі орієнтири дещо обмежували участь, як польських, так і українських фільмів у кінозмаганнях категорії «А» (фестивалі Венеційській, Каннській, Берлінській тощо).

І все ж з початком ХХІ століття позначився певний «прорив». Для українського кіно він пов'язаний з показом у 2001 році картини Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» в основній програмі Міжнародного берлінського кінофестивалю поза конкурсом. З найсвіжіших прикладів підкорення «Берлінале» польським кінематографом: «Срібний ведмідь» 2017 року дістався фільму «Слід» Агнешки Холланд, представниці польської кіношколи та фільм «Обличчя» («Рило») польського режисера Малгожати Шумовської, що отримав «Срібного ведмеда» – гран-прі журі – другий за значимістю приз «Берлінале»-2018. Показані у попередні роки українські короткометражні стрічки: анімація Степана Ковалю «Йшов трамвай дев'ятий номер» («Срібний ведмідь» 2003 року), а також відзначені на Каннському кінофестивалі «Подорожні» Ігоря Стрембіцького (2005) та «Крос» Марини Вроди (2011), стали кінематографічним «поглядом зсередини» – щирим й неупередженим «кіно про себе».

Урізноманітнює ландшафт фестивальних програм взаємопредставленість: участь українських фільмів у кінофестах Польщі та польського кіно – в кінофестивалях України – такий-собі зацікавлений «погляд через екран». Показ програми польських фільмів «Свобода. Кіно соціальних змін» у рамках Міжнародного кінофестивалю «Молодість»-2017 – лише один з численних прикладів.

Обрії взаємопізнання та фільмотворення помітно розширює копродукція – окрім фінансування з додаткових джерел така форма співпраці передбачає вихід фільму і творчої групи на міжнародний рівень, висунення твору до фестивальної участі будь-яким з копродуцентів. За приклад – спільний проект Польщі, України та Македонії – фільм Марисі Никитюк «Коли падали дерева», представлений в конкурсі «Панорами» – другої за значимістю супровідної програми «Берлінале»-2018.

Популярність фестивалю як форми культурного взаємозбагачення призвела до того, що іноді фестивалями іменують заходи, які, строго кажучи, достеменно такими не є, але виконують відповідну інформаційно-пізнавальну місію, задіяні в процесі актуального культуротворення. До таких можна віднести, приміром, Фестиваль польського кіно у Львові «Під високим замком» – огляд польських фільмів, створених протягом попереднього року, що отримали нагороди різних кінофестивалів, зокрема, Фестивалю польських художніх фільмів у Гдині. 2016 року у Варшаві започатковано Фестиваль українського кіно «Україна!». Цього року з ініціативи польських та українських кінематографістів у Луцьку проходитиме Польсько-Український мандрівний

кінофестиваль «Бо!», що познайомить глядачів з роботами польських кінематографістів 2017-2018 років.

Став традиційним проект Польського кіноінституту в Києві за підтримки Міжнародного кінофестивалю «Молодість» – Дні польського кіно (у шести містах України глядачам представляють польські фільми, що здобули нагороди престижних кінофестивалів).

Така дуже цінна практика, що може вважатися своєрідним відлунням міжнародних кінофестивалів, дає змогу розширити глядацьку аудиторію, адже масовий глядач в Україні понад чверть століття був практично відірваний від нового польського кіно.

Симптоматично, що нині, коли польське кіно активізує свою присутність на українському екрані, польські кіномитці приходять в Україну для співпраці (режисери Агнешка Холланд, Кшиштоф Зануссі, кінооператори Міхай Енглерт, Матеуш Віхлач та інші майстри), серед іншого, задля реалізації спільних проектів через найпрестижніші кінофестивалі європейського, світового рівню. Для Польщі та України активізація участі у фестивальному русі – важливий крок на шляху інтеграції в європейський процес культуротворення.

Кретов Андрій

кандидат філософських наук, викладач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА

Новік – Кретьова Ірина

викладач-методист ДШМ імені С. Турчака (Київ)

Українська мистецька діаспора як об'єкт соціокультурного аналізу

Загальновідомо, що українська піаністична школа відтворює високий рівень майстерності та професіоналізму, продовжуючи давні традиції вітчизняного художнього життя. Велике коло молоді присвячує своє життя класичному музикуванню. В Україні є кілька добре знаних центрів, які готують піаністів. Це Київ, Львів, Одеса, Харків, Донецьк. В радянські часи відбувалася певна міграція найбільш видатних талантів до центру держави, Москви, де більшими були можливості для гастрольної діяльності, участі в міжнародних конкурсах. Зараз ті ж процеси відбуваються в межах України, до того ж більш тісні зв'язки зі світом, відкритість кордонів дають можливість участі в конкурсах, фестивалях, гастрольях, майстер – класах, або й тимчасового чи постійного проживання в Європі й професійної діяльності на новому ґрунті.

Українська діаспора в Європі та в різних частинах світу має специфічну гендерну визначеність і професійну приналежність. Складна суспільно-економічна ситуація в нинішній Україні примушує людей міняти професію не лише під час міграції за кордон, але й в своїй країні. Для тих, хто мріє про сцену, можливості гастрольної діяльності всередині України вкрай обмежені. Але збереження «високої планки» культури, або, як писав свого часу соціолог Т.Парсонс, «підтримання зразків», повинно бути однією з провідних завдань суспільства і держави. Зрозуміло, що для цього підтримання має бути жвавий

контакт з європейським культурним середовищем: українці мають навчатися, проходити стажування в Європі й інших частинах світу, а повертаючись, збагачувати культуру рідної країни. Але, на жаль, контакт цей «асиметричний», односторонній. Наявним є збагачення українцями культурного життя інших країн, які взмозі гідним чином організувати гастролі. Невисокий рівень життя провінційної публіки, мала кількість залів належного рівня з якісними інструментами не можуть забезпечити плідний рівень контактів «центр – периферія».

Як живуть українські піаністи за кордоном? Сольне гастролування потребує не тільки великого напруження сил для підготовки програми, але й належної реклами, коштів на аренду залів, тому така творча діяльність доступна небагатьом, хто має великий талант не тільки для сцени, але й певну комунікативну харизматичність, необхідні корисні зв'язки в музичній сфері (на рівні не одного покоління), вміння мобілізувати спонсорів. Тому основна сфера заробітка – це педагогічна діяльність та, в кращому випадку, гастролі в дуеті чи в ансамблі, що потребує теж чималої затрати зусиль, але за звичай, складає невеличку частину загальних доходів. Ті піаністи, які проживають за кордоном, принаймні мають можливість невеличкої кількості платних концертів у малих залах. В Україні такого типу концертна діяльність зовсім нерозвинена, немає навіть ефективного механізму її організації. В Польщі, Німеччині, інших країнах наявною є велика децентралізація культурного життя, підтримання культурних вогнищ у невеличких містечках, де якісна інфраструктура (заліз доброю акустикою, якісні дороги, музичні аматори, які приймають артистів, організують їх зустрічі) – все це забезпечує постійне знайомство великого кола публіки з творами класики у виконанні фортепіанних або камерних ансамблів. Досвід піаністів з України, які займаються педагогічною діяльністю в Європі, свідчить, що Україна ще не втратила якісну масову музичну освіту, школи, де навчають не по 0,5 години на тиждень (норма в Німеччині!), а призначають два 45-хвилинні уроки на той же термін. В нинішній Україні з різною періодичністю (в залежності від економічного стану країни та культурної компетентності її керівництва), проводяться престижні міжнародні фортепіанні конкурси ім. Володимира Горовця. Існує механізм співпраці оргкомітету конкурсу з Польщею, іншими країнами, що забезпечує гастролі концерти лауреатів конкурсу. Можна з впевненістю сказати (це підтвердить статистика), що більшість лауреатів – українців дорослої категорії будуть закінчувати свою освіту (а з великою ймовірністю – й жити й творити) за кордоном. Це вимагають перспективи професійної самореалізації і зростання, бажання мати сцену та публіку, відчуття, що ти не марно вчився і тобі не слід міняти професію. На нашу думку, соціокультурний аналіз процесів участі наших піаністів в культурному житті Заходу, типів їх професійних кар'єр за допомогою інтернет-анкетування, глибинних інтерв'ю, сайтів та інтернет-сторінок допоможе нам зрозуміти завдання й шляхи вдосконалення вітчизняного музичного життя, розвивати власні проекти, які могли б пропагувати класичний камерний репертуар, підтримувати музичну культуру в різних куточках країни. Адже, порівняно із західною Європою, у нас серед публіки класичних концертів значно більше молоді. Цей інтерес до класики має бути підтриманий заради майбутнього України.

Кузнєцова Інна

(Ph.D) доктор філософії, старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар Інституту культурології НАМ України

Діалог з Іншим як співдія: українсько-польський вибір/місія

Діалог – як взаємодія та можливість бути почутим/відчутим Іншим за умови готовності почути/відчути Іншого направлений на критичне осмислення, входження, сприйняття, співвідчуття життєвого простору Іншого. Поява і введення до наукового обігу терміну діалог пов'язано з необхідністю у XIX ст. позначити процес зближення країн, народів, континентів, насамперед у культурній сфері, зокрема, взаємозбагачення, взаємовплив і взаємозалежність матеріальних і духовних надбань людства в культурно-географічному розрізі, передусім, як взаємодію культур Заходу і Сходу, Європи й Азії, Півдня та Півночі.

Україна і Польща є складовими культурно-історичної системи з характерним само-відчуттям, само-пізнанням європейців. Безперервний внутрішній діалог та розгорнуті зовнішні зв'язки Європи, «...час, місце, потреби, умови, обставини, події...» – сприяли набуттю гідності, що стала «...результатом численних спільних солідарних зусиль, плодом власної працелюбності» [1]. Європа не є тривіальною сумою культур і досягнень, а є спільнотою різних і рівних народів [2], в якій рух одних обов'язково впливає на інших; розбіжності у їх сприйнятті одного і того ж факту згубні тією мірою, якою вони наближені один до одного; а єдині джерела визначають загальну систему цінностей, загальну долю і загальний спадок. Особливою цінністю всіх європейців є досвід діалогу з Іншим як співдія, поліфонічність, що набуває знаковості для сучасного взаємооб'єднаного світу. Готовність до трансформації за збереження ідентичності, розуміння/прийняття стабільної системи, що змінюється та зміну порядку як такого є важливим надбанням європейської культури. Спільне майбутнє людства залежить від здатності захищати і розвивати права людини, закріплені в Європейській конвенції з прав людини, демократію і верховенства права та підтримувати взаєморозуміння.

У цьому розумінні важливим є діалог культур, що дозволяє долати етнічні, релігійні, мовні та культурні бар'єри та забезпечує конструктивну і демократичну взаємодію різних самоідентичностей на основі спільних універсальних цінностей. Втілення в життя певної європейської ідентичності має спиратися на спільні фундаментальні цінності, повагу до спільної спадщини і культурного розмаїття, зміцнення демократичного громадянського суспільства, засвоєння навичок міжкультурного діалогу, створення умов для діалогу культур тощо. Призначенням сучасної дискусії щодо майбутньої організації європейського суспільства є подолання конфронтаційної політики та її ескалації у відносинах між Польщею та Україною, що має стати початком ґрунтовної суспільної консолідації за визнання і публічну репрезентацію взаємоповаги, взаємодовіри залежно від здатності двох країн до компромісу, поступок та розуміння проблем Іншого. Трагічні події історії України і Польщі у минулих століттях мають стати знаком спільної пам'яті, а не розбрату

народів. Досягнення кількох поколінь поляків і українців, що сприяли діалогові, співпраці та співрозумінню мають бути збережені.

Громадські і культурні діячі України і Польщі 9 березня 2018 року зробили перший крок у цьому напрямі – звернулись до співгромадян та політиків зробити свій вибір на користь «...повернення політики, що спирається на справжній діалог, а не на диктат однієї зі сторін, ...звернена до сьогодення і до майбутнього!». Громадські діячі двох країн апелювали до українців та поляків: «Будьмо свідомі тієї відповідальності, що лежить на наших плечах, і того шансу, який стоїть перед нами!» [3]. Подальший успіх протидіяння «національним егоїзмам та російській культурній гравітації» залежить від інституційно-правових, економічних рішень, від спільних зусиль недержавних і державних акторів України і Польщі разом будувати Європу XXI століття.

Вибір/місія України і Польщі у співвідповідальності за майбутнє власне і Європи, за побудову суспільства, де усі ми будемо жити разом у рівності й гідності. Саме щоденна діяльність державних інститутів, громадських об'єднань, неурядових організацій і релігійних громад покликані створювати постійні можливості для міжкультурного діалогу за домінантою: «Пам'ятати минуле – важливо, думати про майбутнє – відповідально».

Література:

1. Гердер І.Г. Ідеї до філософії історії людства. – М., 1977. С.607
2. Біла книга з міжкультурного діалогу «Жити разом у рівності й гідності». – Рада Європи. Страсбург 67075 CEDEX. Франція, МКТ України, ЦР «Демократія через культуру». Київ. «Оранта». 2010. С.48
3. «Разом будувати Європу XXI століття». – Сайт "Збруч", 9.03.2018.

Ластовецька-Соланська Зоряна

(Ph.D, Doc.) кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів)

Музична інфраструктура Львова першої третини ХХ століття крізь призму українсько-польських крос-культурних взаємин

Українсько-польські взаємини, які характеризуються значною тяглістю та різноманітними, не завжди однозначно трактованими подіями історичного минулого, можна розглядати з позиції крос-культурного діалогу, який на різних відтинках хронотопу відбувався з різною мірою інтенсифікації. Застосування методологічних підвалин крос-культурного підходу дозволяє вирізнити різмаїті площини українсько-польських зв'язків, їх взаємодію та розмежування, які можна сприймати крізь призму віддзеркалення світоглядних систем та духовно-мистецьких пріоритетів двох етносів.

Особливо це стосується міста Лева, яке справедливо сприймається як центр культурно-мистецького життя Галичини – «Українського П'ємонту» (за М. Грушевським). На демографічній мапі Львова перша третина ХХ століття (як і нині!) демонструє симбіоз різних національних спільнот, кожна з яких, в

загальному полікультурному оточенні, користувалась правом національно-культурної ідентифікації шляхом забезпечення власних мистецьких та освітніх потреб, в тому числі, і в царині музики.

При аналізі досліджуваного явища найбільш оптимальним видається застосування категорії музичної інфраструктури, яка акумулює різні аспекти прояву культурно-мистецького життя та дозволяє наочно увиразнити соціокультурну динаміку даного періоду. Тогочасна музична інфраструктура Львова демонструє наявність національно маркованих музичних товариств, освітніх закладів, концертних майданчиків тощо, кожен з яких виконував свою функцію в збереженні того чи іншого національного коду (в даному випадку, українського та польського) та утверджував подібність або відмінність між різними національно-культурними спільнотами.

Левчук Ярослава

кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Дослідження традиційної дитячої субкультури Оскаром Кольбергом та сучасне застосування його праць в Україні

Дослідницька спадщина Оскара Кольберга (1814–1890) – це понад вісімдесят томів, значну частину яких становлять праці, присвячені українському фольклору. Серед найбільш згадуваних сучасними науковцями – заснована ним видавничу серію «Народ. Його звичаї, спосіб життя, мова, легенди, прислів'я, обряди, ворожіння, ігри, пісні, музика і танці» («Lud. Jego zwyczaję, sposób życia, mowa podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, piosny, muzyka i tance»). О. Кольберг вперше подорожував на Україну, згодом побував з експедиціями на Східному й Західному Поділлі, Поліссі, у Карпатах, на Прикарпатті й Волині. Зібраний у цих експедиціях матеріал увійшов до чотиритомної монографії «Покуття» («Pokusie»), згодом О. Кольберг підготував і видав перший том «Холмщини» («Chełmskiego»), томи «Мазовше» («Mazowsze»), «Люблінщина» («Lubelskie»), що містять чимало інформації про культуру українців, які проживали на цих територіях. У 1891 році невидані самим дослідником рукописи були упорядковані до другого тому «Холмщини» («Chełmskiego») та «Перемищина» («Przemyskie»), а 1907 року в Кракові опубліковано етнографічно-фольклористичну працю «Волинь» («Wołyń»), укладену Ю. Третьяком з архівних матеріалів О. Кольберга. Записи, які не увійшли до цього збірника, були надруковані 2002 року в додатковому томі, присвяченому Волині. Згодом з ініціативи Польського народознавчого товариства побачили світ «Казки з Полісся», «Поділля», «Сяноцьке – Кросненське», «Білорусь – Полісся», «Русь Карпатська», «Русь Червона».

Продовжуючи традиції польських збирачів та дослідників українського фольклору – З. Доленги-Ходаковського [62], В. Залеського («Пісні польські та українські галицького люду» – «Pieśni 17 polskie i ruskie ludu Galicyjskiego», Львів, 1833 р.), Ж. Паулі (двотомна збірка українських пісень «Пісні українського народу в Галичині. Зібрав Жегота Паулі» – «Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. Zebrał Żegota Pauli»,

Львів, 1839–1840 рр.) [231, с. 10], – Кольберг не лише розгорнув величезну за масштабом роботу зі збирання, систематизації та видання записів народної творчості, але й створив нову наукову методику для проведення польових досліджень. О. Кольберг обстоював наукові принципи збирання фольклорних зразків наукову точність записів, принцип невтручання у сам твір, фіксацію умов побутування твору.

Традиційна дитяча субкультура у працях Кольберга не відмежована в окремі розділи, не означена як така і є невід’ємною частиною традиційної культури загалом. Проте у його працях знаходимо дитячий фольклор (колискові, забавлянки, заклички, примовки, ігри, пісеньки, пародії, нісенітниці), поодинокі описи звичаїв, де діти є учасниками (родини, хрестини, весілля, колядки, веснянки), опис елементів побуту (колиски тощо).

Сучасні дослідники чимало уваги приділяють працям Оскара Кольберга як місткому джерелу дослідження традиційної культури в усій її повноті. Реконструючи традиційну музику, обряди, звичаї за описами польського дослідника, сучасні діти долучаються до далекого минулого, творячи таким чином власну субкультуру, залучаючи до неї давні складові та видозмінюючи їх відповідно до викликів і потреб сучасного світу.

Личковах Володимир

(Dr. hab., Prof.) доктор філософських наук, професор, НАКККиМ (Київ)

Художня творчість Леона Хвістека в контексті естетичних пошуків польського та українського авангарду

Українські та російські авангардисти так чи так вплинули на творчість багатьох польських митців першої третини ХХ століття. Відомо, що вже у 1904 р., у час становлення ідей європейського авангардизму у Варшаві, в Салоні Кривульта відбулась виставка Василя Кандинського, якого там назвали «німецьким художником», бо він тоді жив і працював у Німеччині. У 1905 р. його ж художня виставка відкрилась і в Кракові (Палац Мистецтв), де в той час навчався Л. Хвістек. Справжня дружба зв'язувала авангардистів з кола Малевича і Татліна з польськими митцями К. Кобро, В. Стшемінським, Г. Стажевським, про що писав журнал Я. Т. Пайпера «Zwrotnica». Ель Лисицький, ініціатор утворення Кабінету абстрактного мистецтва у Ганновері (1925 р.), мав творчі контакти з Г. Берлеві, М. Щукою, Т. Жарновер. А концепція «стрєфізму» Л. Хвістека корелювала з художніми практиками «сферизму» і «променизму» («лучизму») в Росії та Україні, зокрема у мистецькій методології і творчості О. Богомазова. Вчення польського митця про «формізм» нагадує практику українського та російського «кубофутуризму». І навпаки, польські митці – Я. Чонглінський, С. Новаковський та ін. – мали виставки і викладали у Росії, були знайомі з репрезентантами «Мира искусства». У співтворчості російських, українських і польських поетів-авангардистів народжувалася футуроодаїстична поезія (В. Хлєбніков, М. Семенко, Є. Янковський), що вплинула на становлення познанської мистецької групи «Бунт». Багато митців єврейського походження

як з Росії, так і Польщі разом студіювали в Ecole de Paris, а також у Лодзі та Києві під егідою національної «Культур-ліги». У славетних Салонах Іздебського в Одесі (куратор – В. Кандинський) брали участь і польські художники, а авангардист К. Гіллер з 1916 р. до 1921 р. мав художні студії в Києві.

Відтак, творчість Леона Хвістека розгорталася в контекстах українсько-російсько-польських художніх і особистісних зв'язків, у нечутному «діалозі», а може, і «полілозі» європейських авангардистів. Його естетичні погляди, зокрема філософія авангардного мистецтва, зароджувались у лоні пануючих на початку XX ст. світоглядних систем і художніх напрямків. Особливе місце у становленні Л. Хвістека як філософа, митця і мистецтвознавця займає Львівсько-Варшавська школа, яка разом з традиціями Ягелонського університету і Краківської академії мистецтв сформувала його наукові і естетичні позиції. Прибічник «точної» науки і «строного» філософського мислення, польський мислитель і митець створив концепцію «формізму» в мистецтві, симультанізму і стрефізму. Все це посприяло розвитку польського авангардизму, його інтеграції в європейський культурний простір першої третини XX століття.

Міщенко Марина

кандидат юридичних наук, старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Правове «тіло» простору екрану: культурологічні аспекти

Поняття «право» розглядається у декількох значеннях. Як форма законодавства воно є сукупністю загальнообов'язкових формально визначених норм (правил поведінки), які містяться у текстах конкретних законів та підзаконних актів, однак це не заважає йому оприявлюватися й у інших площинах.

У контексті дослідження традицій та новацій культурологічного дискурсу, варто розглянути питання, пов'язані з тим, чи існує право в рамках візуального простору екрану, і, якщо так, то яким чином воно може впливати на сучасні культуротворчі процеси.

Не викликає сумнівів, що конструктивні особливості комп'ютерної техніки дають широкі можливості для візуального сприйняття правових текстів. Буквально це означає, що за допомогою екрану (у більшості це монітор комп'ютера) людина може бачити текст нормативно-правового акту як певну знаково-символьну систему.

Окрім того, варто наголосити, що простір екрану як складна система функціонує у відповідності до певних законів. Це виявляється наступним чином.

У Основному законі нашої держави (Конституції України) визначено сукупність прав і обов'язків людини і громадянина. Деякі з них суб'єкт може реалізувати у площині простору екрану, зокрема, гарантоване право на свободу

літературної, художньої, наукової і технічної творчості, (наприклад, шляхом розміщення у мережі Internet певних авторських матеріалів). Однак тут слід враховувати, що кожному праву одночасно кореспондується і певний обов'язок, лише таке їх гармонічне поєднання дає свої результати (у вже наведеному прикладі йдеться про обов'язок не посягати на чужі результати інтелектуальної власності).

Правом встановлено певні рамки, які існують і у віртуальному просторі екрану. При виході за їх межі порушник може бути притягнутий до цілком реальної юридичної відповідальності. Зокрема, встановлено адміністративну, цивільно-правову та кримінальну відповідальність за порушення авторських та суміжних прав, кримінальну відповідальність за розповсюдження творів (у тому числі кіно- та відеопродукція), що пропагують культ насильства і жорстокості, расову, національну чи релігійну нетерпимість та дискримінацію, а також розповсюдження кіно- та відеопродукції, комп'ютерних програм порнографічного характеру.

Галузевими нормативно-правовими актами визначено важливі положення, які реально впливають на функціонування культурно-мистецької сфери, що не може не позначитися і на екранному мистецтві, зокрема, основи державної культурної політики, організацію наукових досліджень у галузі культури, порядок державного фінансування культури та мистецтва тощо.

Отже, незважаючи на те, що у культурології простір екрану сприймається не як окремо взятє матеріальне утворення, а скоріше як сукупність, складна система специфічних образів, символів, знаків, однак це не означає, що він не підпорядкований певним законам.

Важко підпорядкувати формалізованим нормам лише той специфічний внутрішній світ, сформований під дією продуктів екранної культури, який «живе» у свідомості кожної окремої людини (глядача), але за умови, що він не знаходить свого зовнішнього вираження і не має впливу на життєтворчість інших людей.

Оляніна Світлана

кандидат архітектури, зав. відділом музеєзнавства та пам'яткознавства Інституту культурології НАМ України

Корони влади в художньому оформленні літургійного простору християнських храмів Річі Посполитої XVII ст.

Мотив корони і тема коронування мають безліч символічних смислів у християнській культурі: від знаку божественної інвеститури земного владики зі сприйняттям ним особливої божої благодаті і найбільш очевидного символу вищої світської влади — до символу страждань і мученицького вінця. Символічні смисли корони зумовили її широке використання в образотворчому мистецтві. При цьому смисли корони в композиціях, що оформляють християнський храм і елементи його оздоблення — вивчені мало.

До XVII ст. мотив корони і тема коронування вже давно поширені в декорації католицьких храмів Речі Посполитої, де корона вводяться в оформлення інтер'єрів і церковного начиння. Однак православні Речі Посполитої починають вводити мотив корони в храмове оздоблення тільки з початку XVII ст. Мабуть, раніше всього корона з'являється в декорі іконостасів, і лише з часом встановлюється практика коронування особливо шанованих ікон.

У різьбі іконостасів спочатку вводиться корона «закритого» типу, утворена прикріпленими до діадеми перехрещеними дугами, що увінчані невеликим шаром з хрестом. Вона займає місце на верхівці царських врат. Згодом, там само, замість корони, починають встановлювати митру або так-звану митру-корону, тобто митру сферичної форми, з надітим на неї вінцем: тонким обідком з відігнутими пелюстками – «відкрита» корона. Для православної традиції увінчання царських врат митрою або короною – очевидне нововведення, яке невідоме до XVII ст. Найбільш очевидний смисл цих інсигній – знаки верховної влади Христа над світом, як Царя Небесного і над усією Церквою, як Великого Архієрея. Введення інсигній Христа в іконостас, місце найвищої святості, доступне мирянам, повинно було акцентувати ідею їх молитовного стояння перед образом Царства небесного, що відкривається в іконах іконостаса. Пряму аналогію утворювало і саме розміщення корони на царських вратах, назва яких пов'язувалася з тим, що через них у Святих Дарах проходить Христос – Цар Слави.

Крім цього, корона на царських вратах, могла мати ще один аспект символіки, пов'язаний вже з темою спасіння. Про розуміння вінця, як символу духовних чеснот і вічного спасіння йдеться у апостола Павла (1-е до коринтян 9: 24-25). Символіка царських врат, як знову відкритих для людства, після викупної Жертви Спасителя, дверей в Рай, дверей, що ведуть до спасіння, додатково акцентується в разі їх увінчання короною. Ця тема прямо розкривається у випадках, коли царські врата увінчані «відкритою» короною – вінцем, яка не була інсигнією Христа, а також, коли такі корони вміщуються під іконами «Благовіщення» і євангелістів на ступках врат.

Отрешко Наталя Борисівна

доктор соціологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Постмодерна художня творчість чи специфічний прояв сучасного дискурсу

Постмодернізм найчастіше визначають як інтелектуальну формацію кінця XX століття, як своєрідну реакцію на модернізм (у мистецтві, архітектурі, в філософії та культурології). Постмодернізм можна визначити як еквівалент поняття пост-сучасність, тобто як комплекс реакцій на недоліки й надуживання сучасності. Як відомо, постмодернізм – це певна форма плюралізму, що спирається на постулати багатовимірності, різноманітності та складності культурної та суспільної реальності.

Певний «канон» уніфікованої моделі постмодернізму, сформований у літературознавчих дискусіях, що точилися у європейських країнах від 60-х років аж до сьогодні, визначає такі інноваційні риси постмодернізму, як багатостильова література радикального плюралізму, що повністю заперечує концепцію моностилістики й відмовляється від стилевих домінант; ретроспекція, цитація, повтор, пародія, колаж, пастиш як прояв зацікавлення історією і літературною конвенцією; замінює простоту й прозорість у функціонуванні тексту на складність, двозначність; програмово на методологічному рівні тяжіє до змішування високої – елітарної (неприбуткової) та масової (комерційної) культур.

Постмодернізм виник тоді, коли сфера культури почала претендувати на домінуюче становище серед інших соціальних сфер. Постмодернізм як світогляд намагається пережити, подолати традиційність способу нашого життя не через заперечення і відмову від нього, а, навпаки, об'єднуючи, всотуючи в себе всі його непримиримості і протилежності. В постмодернізмі немає конфронтацій між напрямками. Саме в постмодернізмі всі, навіть ворожі, напрямки органічно доповнюють новий світогляд. Проте однастайності з цього приводу серед філософів не спостерігається. Так, М. Фуко вважає, що філософською проблемою, яку неможливо обминати, є проблема сьогодення, проблема того, чим ми є саме зараз. Безперечно, головною метою сьогодні є не відкриття, а заперечення того, чим ми є.

Одним з принципів постмодерністської ідеології є відкритість всіх зв'язків, спілкування усіх з усіма, відчуття себе стільки разів людиною, скільки мов ти знаєш. Постмодернізм можна назвати символом сучасної епохи, способом мислення у філософії, стилем, напрямом у мистецтві. Рецепти постмодернізму перетворюють життя в нашарування рівнів буття, які є рефлексорними і прозорими. Еклектичним творам легше знайти собі споживача. Перетворюючись у кіч, мистецтво підлаштовується під той безлад, який панує в смаках дилетантів. Художник, галерист, критик і споживач знаходять задоволення в чому завгодно. Якщо суттю модернізму в художній літературі були герой як носій індивідуальної свідомості, а також витончений стиль і цілісність оповіді, то в постмодернізмі — навпаки. Свідомість героя розірвана, навізамін узнаваному стилю тут вживаються загальні місця, звучить банальна мова. Наголос в таких творах переноситься на безособовий текст. Взагалі ж постмодернізм — це мистецтво не одного стилю, а синтез багатьох стилів, тому він більш пластичний і гнучкий, ніж модернізм. Парадоксальність постмодернізму полягає в тому, що, будучи стилем елітарного мистецтва, він вміщує в собі і «масову культуру».

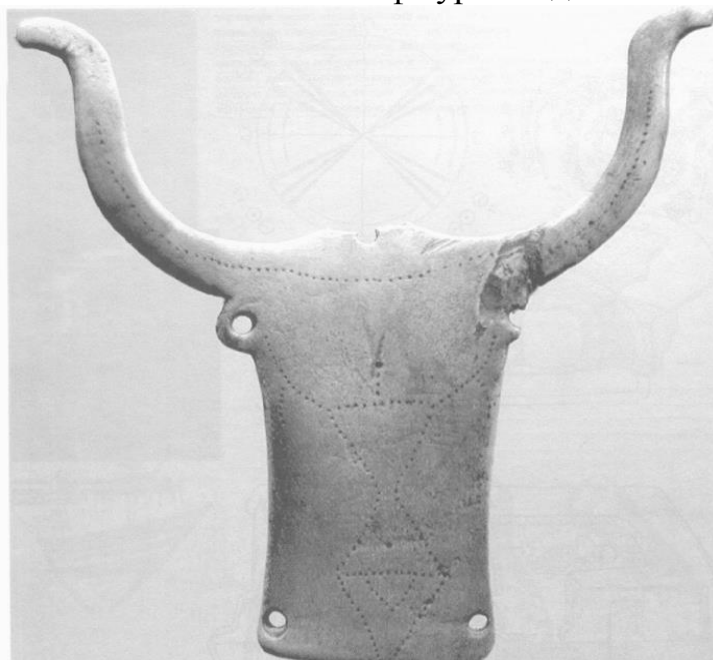
Причепій Євген

доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Трипільський артефакт з Більча Золотого в контексті україно-польських культурних взаємодій

Артефакт із Більча Золотого (Тернопільська обл.), який зараз знаходиться у Краківському археологічному музеї, являє собою кістяну пластину у вигляді голови бика, на якій пунктиром позначено жіночий образ. На наш погляд, за

образом бика прихований бог зоряного неба або Бог-Отець, який разом з Великою Богинею – жіночою фігурою - дали початок вісімці богів трипільців.



Оскільки артефакт належить двом культурам, автор вважає доречним на цій конференції поділитися своїми думками, відносно знаків, які на ньому розміщені. На наш погляд, образ Богині складається з груп знаків, за якими приховані божества і сфери Космосу.

Цей аналіз груп знаків ґрунтується на авторській концепції сакральних множин, згідно з якою давні люди, у яких числовий ряд був обмежений одним чи двома десятками, оперували множинами. Вони могли визначити, що цикл Місяця складався з 4 тижнів (сімок), рік з 13 (двадцяти восьмиденних) місяців. Ці множини пов'язували з циклами планет (Меркурія, Венери, Місяця і Сонця), а через них – з богами.

В нижній частині фігури на бічних сторонах більшого трикутника нанесено $14 \times 2 = 28$ знаків (точок). Вони передають цикл Місяця і жінки, а також сідницю Богині і підземелля. Дві сторони малого трикутника містять 11 точок. Так позначався цикл Меркурія ($8 \times 11 = 88$), а також ноги Богині і підземні води. На поясі – третій стороні трикутника розміщено 13 знаків. Вони передають річний 13-разовий (великий) цикл Місяця і позначають поверхню землі, гори. Цікаво, що сума всіх знаків цієї нижньої частини фігури складає сакральну множину $52 = (28 + 13 + 11)$. Так передано річний цикл Сонця.

У верхній частині фігурки з лівого боку від пояса до плечової лінії розміщено 23 знаки, в плечовій лінії – 13 і з правого боку від плечової лінії до пояса – 20. В сумі вони дають сакральну множину 56. Ця множина позначає Велику Богиню або ж двох богинь ($28 \times 2 = 56$). Знаки верхнього контуру фігури (56) разом зі знаками пояса (13) і знаками шиї і голови (4) дають сакральну множину 73, що передає річний цикл Сонця. ($73 \times 5 = 365$).

Отже, можна чітко констатувати, що на цьому артефакті задіяні множини 11, 13, 28, 56, 73. Цей артефакт із Більча Золотого унікальним способом передає ідею, згідно з якою Велика Богиня втілює Космос і включає в себе інших богів.

Судакова Валентина

доктор соціологічних наук, зав. відділом соціологічних досліджень та аналізу проблем української культури Інституту культурології НАМ України

Презентаційні практики художньої творчості як об'єкт культурологічних досліджень

У культурології, соціології, інших суспільствознавчих науках предметом дослідження завжди є явища типові й унікальні, масові та одиничні, явні та латентні. Вочевидь, що саме проблематика презентаційності (представленості, показу) і включає ці поєднання, тому що вона одночасно характеризує маси людей і окремих осіб, має типові риси й унікальні, існує в очевидних і замаскованих формах. Але в науковому середовищі ця тематика не знайшла належного осмислення, хоча в останні десятиліття феномен презентації набув величезного поширення в рекламних технологіях, показах і виставах, перформансах, плакатах і, навіть, графіті.

Але якою є мета вивчення конкретних характеристик і особливостей презентаційних дій, засобів, ресурсів? Що визначає успішність таких дослідницьких зусиль? Який характер знань може бути отриманий в результаті вивчення сутності, базових ознак, реальних форм презентаційної активності і, навіть, презентаційної політики? І, нарешті, яким чином креативний потенціал новітніх презентаційних форм сприяє процесам культуротворення, виробництва «художнього продукту» як сфери формування і розповсюдження нових художніх і мистецьких зразків?

Очевидно, що основою і стимулом поширення презентаційних практик виступає психологічний ресурс: величезний вплив бажання і намірів людини бути помітним, стати носієм суспільно значущих перспектив і, загалом, взірцем краси, успішності, відомості. Чим більше вираженим є цей ресурс, тим більш активною є презентаційна поведінка. Але реалізуватись вона може тільки за раціональних підстав. Саме раціональне ставлення показує необхідність використання засобів мистецтва в творенні презентаційної «картинки», яка безумовно потребує художнього оформлення. Соціальні медіа дуже успішно допомагають використовувати різноманітні презентаційні технології і практики.

Безумовно, сфера культурних презентацій в новітніх умовах суспільного життя набуває нових якостей, і сучасні медіа, які виступають майже універсальним засобом просування інформації, є важливішим інструментом презентації, тобто схвального показу людей, спільнот, інституцій, зразків і цінностей, виступають безпосередньою підставою, ресурсом і стимулом розвитку креативного потенціалу культури.

Слід розуміти, що презентація у системі суспільних зв'язків є культурною об'єктивацією особистісних, або суспільних значень, усвідомлення яких породжує «нові субстанціональності». Сміслово-символічна генералізація в культурі і повсякденності концентрується в презентаційних образах і фокусується на різні соціальні «світи» людей і, зокрема, на специфічний простір зіткнення презентаційних моделей (як простір підтвердження

валідності або ж спростування фундаментальних смислів, цінностей і життєвих стратегій).

Рівень культури презентаційної діяльності в комунікативному просторі є показником життєздатності і потенціалу самозбереження будь якої соціальної системи, будь-якого соціального інституту. Презентаційні можливості (їх обсяг, обладнання, ресурси, коло впливу) реально впливають на розвиток комунікативних практик. Саме тому презентаційні практики: вистави, ритуали нагороджень, покази творів мистецтва, інсценівки, «дефіле» і багато інших постійно посилюють ефект транскультурного впливу на різні культурні системи, мають значний інтегративний потенціал.

Презентаційна сфера концентрує креативні моделі поведінки і мислення. Зараз в цю сферу залучається велика кількість людей, фахівців, які є представниками особливої генерації. Специфіка їхньої праці спирається на розвиток художніх, мистецьких, комбінаторних, креативних здібностей. До того ж вони пов'язані із якісною комп'ютерною підготовкою, знанням іноземних мов, новітніх ігрових технологій. Загалом то представники цієї генерації – переважно молоді люди. Їх емоційний і розумовий стан потребує реалізації цінностей успіху: кар'єрного, матеріального, репутаційного. Це дуже важливі підстави активності у пошуках нестандартних підходів до показу себе, своєї групи, свого замовника з метою вразити, здивувати. Це – специфічна творчість, вона є більш легкою, більш масовою, більш ігровою і більш технологізованою. Тобто показує появу нових транскультурних презентаційних практик за критерієм суб'єкта.

Важливішим завданням презентаційної дії є, по-перше, показ творів, «продукту» художньої діяльності. По-друге, це – показ людини, особи, яка здатна своєю працею, талантами, наполегливістю, відповідальністю «виробляти», створювати цей «продукт». Її здібності є рідкісними, вона унікальна як митець, її репутація беззаперечна. Цей презентаційний образ є соціально привабливим і його підтримка в суспільній свідомості є важливим завданням культурної системи і культурних інституцій.

Презентаційні практики в новітніх умовах більшою мірою зорієнтовані на можливість і технологічну легкість тиражування презентаційних знахідок: ідей, образів, інсценівок, віршів, ритмів, картин, сценаріїв, вистав. Дійсно, мабуть завжди в суспільстві є намагання тиражувати талановиті ідеї, хоча загалом то є заборона на плагіат. Але зараз хороші ідеї майже неможливо сховати, або утаємничити; світ сучасних презентацій відкритий, тому процеси відтворення і повторення зараз стали дуже поширеними. Але є ще одна небезпека. Вона пов'язана з тиражуванням і поширенням сурогатів. В цьому просторі багато безталанного, потворного, звернень до низького в душі людини і коли це стає культурною нормою деформується значний прошарок цивілізованості людської спільноти.

Презентаційна особливість культури в умовах глобалізації виявляється фактором стимулювання й розвитку креативного потенціалу суспільства, ресурсом поширення естетичної складової у системі соціокультурних комунікацій.

Street art як Текст діалогу культур

Польща сьогодні славиться стріт-арт-проектами міжнародного походження. Найбільші міста країни прихильно зустрічають райтерів багатьох країн світу. Фінансування створюваних робіт, здебільшого, відбувається за рахунок міського бюджету. Можна зауважити, що цей факт свідчить про далекоглядність польського уряду щодо майбутнього графіті-мистецтва.

Не можна огульно вважати увесь обсяг створених вуличними художниками робіт неперевершеними мистецькими творіннями, але існують саме ті, що варті погляду найприскіпливіших критиків. Такі роботи прикрашають і стіни сучасної Варшави (те саме можна сказати про Київ). Їх створюють не лише поляки, оскільки графіті завжди було мистецтвом без кордонів. Крім того, посягання на справді достойні роботи часто викликає супротив мистецько-райтерської спільноти Польщі (такого, на жаль, не можна сказати щодо України). Наприклад, історія захисту роботи італійського художника Блю, коли його роботу хотіли зафарбувати, щоб використати поверхню для нового патріотичного зображення. Зауважимо, на захист творіння італійця стали поляки.

Деякі такі роботи щойно створені, інші – уже зайняли свої ніші в здобутках стріт-арту. Хоча на сьогодні Варшава не може переважити важливі центри стріт-арту Краков та Гдин, та на її стінах є багато цікавих робіт, що розширяють можливості вивчення розвитку урбаністичного мистецтва на теренах сучасної Польщі у діалозі з іншими культурами.

Лише декілька прикладів вартих уваги зображень на стінах Варшави:

- **«Дира в цілому»** (вул. Мацкевича, 1). Створене полотно 2015 року **німецьким художником 1010** (нік, або ж псевдонім). Ілюзія здоровенного провалу виникла на стіні одного з варшавських будинків під час фестивалю «Стріт Арт Допінг». Завдяки використанню різних кольорів для зображення окремих шарів удалося створити дивну ілюзію об'єму та глибини зображення. Саме цим прийомом вирізняється творчість 1010.

- **«Око»** (вул. Ломжинська, 27). Робота **українського райтера APL**, що творить у складі групи FAT315, виникла 2009 року. Таємнича форма з великим оком угорі, що зображена на чорній овальній площині, протягом багатьох років гіпнотизує, змушує зупинятися й намагатися зчитати задану художником інформацію.

- **«Прямі лінії»** (вул. Золота, 73). Мурал створений 2011 року **всесвітньовідомим французьким стріт-артистом Елтоно**. Це композиція з кольорових геометричних фігур, які нібито ділять будівлю на поверхи. Задля створення цієї роботи художник долучив до творчості мешканців будинку. Насправді зображення є кодом, створеним зі спеціально спроектованих символів, що були спільною фантазією райтера та його помічників. Саме цей мурал можна без перебільшення назвати **Текстом діалогу культур**, адже він є грою на межі двох мов, у якій прихована важлива інформаційна складова.

- **«Людська доля»** (вул. Радзиминська, 150). Картина була створена 2010 року **польською групою «Твоживо»** у співпраці з **німецькою групою «Farbfieber»** з Дюссельдорфа (місто Європи, що має цілий житловий квартал, розписаний графіті) у межах проекту «go west — go east». Група «Твоживо» використовує у своїй творчості, переважно, гру слів та типографіку, перемишуючи їх синтетичною графікою. Завдяки цьому стіни працюють як стрімке візуальне послання – коментарі до сучасності. На зазначеному вище муралі зображено дві фігури з вовчою та овечою головами на фоні напису «людська доля». Ця робота є Текстом діалогу культур через гру кольорів, слів, образів.

Чміль Ганна

доктор філософських наук, академік НАМ України, зав. відділом світової культури та міжнародних культурних зв'язків ІК НАМУ

Україна – Польща на кінематографічному екрані

Відомий український інтелектуал, академік НАМ України В. Скуратівський, аналізуючи доробок Л. Брюховецької «Найдавніша історія в Європі. Екранні версії», зазначив про неунікність суб'єктивної інтерпретації історії, з одного боку, а з іншого – про очевидну об'єктивність самого історичного процесу.

Тож кінематографічний доробок українських кінематографістів про історію з Польщею, а польських кінематографістів про стосунки з Україною марковані саме в такий спосіб: фільмічні висловлювання про певні історичні події залежали від того, яку роль брав на себе оповідач з урахуванням історичного контексту, у якому ті події відбувалися. Відповідно, трактування у фільмах як польських, так і українських кінематографістів певних історичних подій і фактів, стосунків між Україною й Польщею завжди буде відрізнятися: герої для одних не є, м'яко кажучи, героями для інших.

“Але це не перекреслює можливості обрання нами історичних моментів, які нас об'єднують, — слушно зауважує Ярослав Шарек, голова Інституту національної пам'яті Польщі.

Фільмічний доробок українських кінематографістів про стосунки з Польщею на початку ХХ ст. пов'язаний зі становленням більшовицької влади, яка активно використовувала кіно для пропаганди своєї ідеології, одним із завдань якої було створення зримого образу ворога, в даному контексті – поляків.

Серед фільмів такого ґатунку можна назвати: “Польська шляхта (реж. Микола Салтиков, Володимир Ігнатович), “Синій пакет (реж. Фавст Лопатинський), не зберігся, “П.К.П. (Пілсудський купив Петлюру) (реж. Аксель Лундін, Георгій Стабовий), “За стіною (реж. А. Бучма).

Виділяються з цього переліку, за словами Брюховецької, лише фільми “Тарас Трясило (реж. Петро Чардинін), “Звенигора (реж. Олександр Довженко) за художньою якістю, метафоричністю, історичністю та за новаторством у операторському мистецтві “Злива (реж. Іван Кавалерідзе).

З централізацією кіновиробництва в 30-ті роки ідеологізація кіно поглиблювалася, відповідно продовжувалося маркування поляків як ворогів, а приєднання західно-українських земель до Радянської України активізувало означений процес.

Серед фільмів 1930-х років, де “присутня польська тема, – “Щорс і “Визволення Олександра Довженка, “Вітер зі Сходу Абрама Роома, “Богдан Хмельницький Ігоря Савченка. Зокрема у фільмі “Щорс (1939), знятого О. Довженком на замовлення Сталіна, міфологізовано постать героя громадянської війни Миколи Щорса, який воював з німцями, армією УНР та ще й з поляками.

У фільмі «Вітер зі Сходу» (реж. Абрам Роом) показана благородна місія СРСР у визволенні українських селян від кривди польських панів.

За більшовицькою ідеологічною концепцією було створено і фільм “Богдан Хмельницький Ігорем Савченком, який попри все, як слушно зауважує Брюховецька, поціновується як фільм, у якому вперше відображено українську історію, козацтво – не в спотвореному вигляді, а в позитивно героїчному. Відзначають високий професіоналізм кінорежисера не тільки українські історики кіно, а й польські, за розгортання сюжету, гру акторів, відтворення битв, як зауважує Брюховецька, посиляючись на Януша Газду [1, с. 67].

Після Другої світової війни ставлення до Польщі в СРСР стало позитивним, на кіноекранах почали з'являтися польські фільми. Серед них: “Сержант Калень Єви і Чеслава Петельських, “Зірваний міст Єжи Пассендорфера, “Вовчі відлуння режисера Олександра Сцибора-Рильського, пов'язані з боротьбою Народного війська Польського з відділами Української Повстанської армії. Як зазначає відомий польський кінознавець Славомір Бобовський, фільми переслідували певну мету – міфотворчу й пропагандистську, тяжіли до вестерну, який був надзвичайно популярний у той час. Відповідно, бої показані жорстокими. Як правило – атакують бандерівці, демонструючи ненависть, насильство, піддаючи тортурам і по-варварськи вбиваючи поляків з криками: “Бандера! Бандера!. Славомір Бобовський, посиляючись на дослідження відомого польського історика Гжегожа Мотики, аналізуючи події в Бескидах 1945–1947 р., зазначає, що Польща внаслідок домовленостей зі Сталіним утратила Східні Креси, а на виконання рішення останнього про польсько-український кордон необхідно було здійснити обмін населенням, про що прийняли відповідну постанову Польський комітет національного визволення й уряд Української Радянської Соціалістичної Республіки 9 вересня 1944 року. На її підставі українці мали залишити Польщу, а поляки – УРСР.

За офіційними даними, упродовж проведених у 1944–1945 роках виселень з Польщі виїхало близько 488 тисяч, а з України – 789 тис. осіб.

У цілому до кінця 1950 року, коли мало місце останнє вивезення, переселено більше 130 тис. цивільних осіб.

Тож справжнім “з’єднувальним швом (Ф. Фелліні) в стосунках України й Польщі на кінематографічному екрані став Єжи Гофман, реалізувавши кінотрилогію Сенкевича “Пан Володівський, “Потоп, “Вогнем і мечем.

Саме образу України в польському кіно після 1989 року присвячено кінознавчий дискурс Пйотра Черкавського, насамперед пов’язаного зі збільшенням кількості українських фільмів на фестивальних майданчиках Польщі, особливо після Революції Гідності, та розширенням обсягу стрічок польських режисерів, присвячених Україні. Як зазначає Пйотр Черкавський, переважна більшість цих фільмів малобюджетні документальні, зняті на замовлення телебачення. Не оцінюючи художню якість означеного кінодоробку, варто вказати на його просвітницько-пізнавальну місію, у тому числі щодо висвітлення болючих тем, але без однозначних звинувачень.

Серед них фільми Гжегожа Лінковського “Дуже приємне місто про феномен Львова, “Невигідний про Андрія Шептицького, “Настоятель Майданека про ксьондза Еміліана Ковчег (приятеля Шептицького), який діяв на теренах України, втілюючи ідею екуменізму, “Пробачити все зло про маловідомі факти укладених порозумінь між Армією Крайовою й УПА в 1945 році, що дало змогу припинити братовбивчу війну на Волині, за свідченнями як польських, так і українських істориків.

Означеної болючої теми торкнулися:

– Ванда Косця (мешкає в Лондоні) у фільмі “Мій приятель ворог, оприявлюючи факти порятунку поляків українськими сусідами за часів Волинської трагедії.

– Агнешка Арнольд у фільмах “Очищення і “Прощення, які демонструють опис подій як з польської, так і української історії. Саме в “Прощенні поданий погляд і українських націоналістів, що викликало українську негативну реакцію націоналістичного осередку Польщі, а справи самої режисерки переглядала комісія з етики Польського телебачення.

Повагу викликають і документальні фільми про Євромайдан, відзняті Вітоєм Дригас, “Піаніно та Кшиштофа Копчинського “Дибук. Справа про мандрівки душ (приз “Золотий Лаокон Краківського кінофестивалю).

Натомість, як зазначає автор, у художньому кінематографі українська тема з’являється тільки на “маргінесах воєнних фільмів або тих, де йдеться про сучасні реалії. Зазвичай, українці в них марковані негативно, а польська вищість щодо сусідів “залишається ганебною плямою неоколоніальної перспективи” [1, с. 258].

У роки незалежності український кінематограф по-новому почав осмислювати стосунки між Україною й Польщею, у тому числі й у спільному виробництві. Зокрема, такі документальні та науково-популярні фільми, як “За нашу і вашу свободу, “Близькі і далекі, за участі польських і українських вчених, істориків, соціологів, “Золотий вересень. Хроніка Галичини 1939–1941 рр.

До постаті Богдана Хмельницького звернувся відомий український кінорежисер Микола Мащенко, поставивши за мету відобразити свого героя не тільки як успішного полководця, державотворця, а і як живу людину.

За кошти австрійського мецената, автора автобіографічної книги “УПА у вирі боротьби Юрія Борця знято повнометражний художній фільм “Залізна

сотня Олесем Янчуком, в основу якого покладені трагічні події, пов'язані з переселенням українців з їх істинних земель у північно-західну частину Польщі, так звана акція "Вісла під час якої УПА протистояла цьому переселенню, воюючи з підготовленими частинами Війська Польського, Громадянської міліції, Управління Внутрішньої безпеки та Війська Прикордонної охорони, пробиваючись через кордон до Західної Німеччини, щоб розповісти про ситуацію, яка склалась, і боротьбу українців за свою незалежність.

Отже, кінематограф кожної із країн по своєму відтворює драматичні події стосунків України й Польщі в час Другої світової війни, по своєму здійснюючи реконструкцію за свідченнями очевидців тих подій, стверджуючи власну правду, не докопуючись до істини, яка, як "правило, знаходиться "між. Мабуть, цей шлях потрібно пройти обом країнам, очищаючись від історичних нашарувань, образ, звинувачень, рухаючись у майбутнє в сьогоdnішній "плинній сучасності (за висловом поляка Зигмунда Баумана), характерною ознакою якої є "безперервна багатопланова трансформація стану людства, для якого війни за простір залишились у минулому [1, с. 159].

Пйотр Черкавський завершує кінознавчий дискурс надією, що польські кінематографісти залишать стежку стереотипів і зверхності щодо України, аби торувати шлях, означений Вітою Дригас, Кшиштофом Копчинським, Гжегожом Лінковським.

Додамо, що і українським кінематографістам не забракне творчої енергії до пошуку взаєморозуміння, взаємоповаги за висвітлення польськоукраїнських взаємин на кінематографічному екрані. Принаймні, до розробки вкрай цікавої історії Миньковецької Держави, яку заснував на Поділлі в XVIII столітті (проіснувала 34 роки) Ігнацій Мархоцький, установивши ідеали свободи, рівності між усіма етносами, які проживали на території цієї держави, скасувавши кріпацтво і ствердивши соціальну угоду з усіма мешканцями приступив Сергій Маслобойщиков.

У коопродукції реалізовує черговий проект художнього фільму Кшиштоф Зануссі. Польські телевізійники відтворили в телесеріалі "Наші пані у Варшаві" історію українських заробітчанок зі Львова. Відтворили правдиво, з повагою і гумором до героїнь та їх чеснот і вад, як до чеснот і вад самих поляків. На сьогодні в Польщі працює приблизно 1,5 мільйона українців, поляки, своєю чергою, розбудовують країни північної частини Європи. Означений процес глобального циркулювання, за прогнозами вчених, поглиблюватиметься, а, вірогідно, нам доведеться постійно вибудовувати мости між різними смислами, відмінностями, парадигмами, а отже, спільно формувати нові універсальні соціальні структури, здатні взаємодіяти й доповнювати одна одну, а не протистояти одна одній.

Література:

1. Польсько-українське сусідство на кінематографічному екрані. За редакцією Лариси Брюховецької, Славоміра Бобовського. Wsdawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, Wroclaw, 2016.

Юдкін Ігор

член-кореспондент НАМУ, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Київські роки Корнелія Макушинського в проблемі літературно-театральних взаємин на початку XX ст.

Постать письменника, актора і режисера К. Макушинського (1884–1953) цікава принаймні у двох аспектах: в контексті українсько-польських взаємин він відомий як активний діяч польського театру «Студія» в Києві (1914–1918 рр.), створеного Станіславом Висоцьким (1877–1941); водночас він уособлює ту активізацію театральних взаємин, якою позначена європейська культура на зламі XIX і XX століть. Оцінка «найдотепнішого з польських письменників», яку йому дав Юліан Кшижановський, заслуговує поглиблення і уточнення.

Театральний досвід К. Макушинського виявився саме тоді, коли для цього склалися передумови в літературному житті. Одним з прикладів прози, побудованої як монодрама, стала «Палуба» (1900) К. Іжиковського – звіт про переживання героя повісті Струменського, поданий у співвіднесенні з наведеним у пролозі «палімпсестом» – історією манускрипту «Сни Марії Дунін» – впроваджує наскрізну когнітивну метафору «палуба – сцена – сон». Продовженням започаткованої Е. Гонкуром традиції «театральних романів» у Польщі стала дилогія В. Реймонта «Комедіантка» та «Ферменти» (1896) про долю акторки-невдахи Яніни (Янки) Орловської. Центральною подією стає тут божевільня батька героїні, а театр і божевільня утворюють ще один приклад когнітивної метафори.

У творчості К. Макушинського окреме місце займає повість «Чумацьким шляхом (Зоряним шляхом)», яка демонструє один з апробованих символістською драмою мотивів – помирання молодої 19-річної дівчини, чий внутрішній монолог складають основну частину тексту. Однак під цим оболонковим сюжетом розігрується значно динамічніший конфлікт – забирання в приятеля оповідача, художника чотирирічної дочки його колишньою дружиною, пані Засельською, що приїздить з Америки з новим чоловіком як уособлення лихого долі. Провідним протагоністом цієї драми у формі оповідання стає саме дитина. Периферійні постаті стають визначальними (як Маша у чеховській «Чайці»), виявляючи дієвість другого плану. Варто додати, що на завершенні повісті, надрукованої в Києві накладом Леона Ідзиковського 1917 р., стоїть промовиста примітка: «Писав у липні і серпні 1916 року у наймилішій і найгостиннішій польській домі на Поділлі – в Богушівці графів Стадницьких». Театральність виявлена і в новелістиці К. Макушинського, у збірці «Перли і вепри» (видана там же у Києві 1918 р.), де оповідання будуються як сценічні етюди, репрезентуючи окремо взяті перипетії. Приміром, «Історія шнура перлин», де йдеться про знахідку коштовності, яка виявилася піддробкою, на відміну від оповідання так званого мопасанівського типу демонструє розлогі внутрішні монологи. Таким чином, досвід театрального виконавства позначився на побудові оповідного тексту.

Мистецтвознавчий дискурс

Juzala Gustaw

(Dr. hab., Prof.) Uniwersyteet Łódzki (Лодзь)

Polskie rytmy w litewskiej i łotewskiej tradycji muzyki ludowe

Rytmy mazurkowe w litewskiej i łotewskiej pieśni tradycyjnej

Rytmy mazurkowe, polonezowe, chodzonego, kujawiaka, oberka, nazwane ogólnym mianem polskich rytmów lub polskimi tańcami narodowymi, są zaświadczone w źródłach muzyki kompozytorskiej od czasów renesansu. Ich pierwowzór ludowy do dzisiaj możemy znaleźć na ziemiach środkowej Polski i Kujaw. Rytmy chodzonego i mazurka znajdujemy również w litewskich i łotewskich pieśniach, czasami o charakterze tanecznym. Już w pierwszych dziewiętnastowiecznych zbiorach litewskich zbieraczy starożytności ludowych znajdujemy rytmy tego typu, czasami z opisem tańca korowodowego. W referacie staram się odpowiedzieć na pytanie jaką drogą dotarły te rytmy do tradycji litewskiej i łotewskiej.

Польські ритми в традиціях литовської та латвійської народної музики

Мазуркові ритми у литовській та латиській традиційній пісні Ритми мазурки, полонезу, ходзоного (chodzonego), куяварос, яка, оберека називаються загальною назвою польських ритмів або польських національних танців. Вони підтверджуються джерелами композиторської музики з часів Відродження. Їх народні прототипи ще й сьогодні можна зустріти на землях центральної Польщі та на Куявах. Ми знаходимо ритми ходзоного та мазурки в литовських та латвійських піснях, іноді танцювального характеру. Вже в перших [пісенних] зібраннях XIX століття від литовських збирачів народних старожитностей ми знаходимо ритми такого типу, іноді разом з описом танцю хороводного виду. У рефераті я намагаюся відповісти на питання про те, якими шляхами ці ритми дійшли до литовських та латиських традицій.

Aleksandra Klaput-Wisniewska

(Dr.) The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz

The role of the Bydgoszcz festivals and congresses "Musica Antiqua Europae Orientalis" in presenting the works of Ukrainian composers 17th- 19th century *Роль фестивалей и конгрессов Musica Antiqua Europae Orientalis в Быдгоще* *в презентации украинской музыки с 17 по 19 век*

Наличие украинской музыки в Быдгоще имеет источник в двух течениях директора Поморской филармонии Анжея Швальбе. Первый из них был связан

с поиском интересного и вдохновляющего репертуара для Поморской филармонии, второй – с Фестивалем Старой Музыки Стран Восточной и Центральной Европы (под названием *Musica Antiqua Europae Orientalis*).

В 1962 году польский музыковед Софья Лисса выдвинула инициативу по организации фестиваля музыки «Братнич Краюв» в Поморской филармонии в Быдгоще. Скорее всего, деятельность Быдгоща в области продвижения ранней музыки уже была оценена интересными предприятиями, которые включали исследования местных музыкальных традиций и организацию польских музыкальных фестивалей.

Главной предпосылкой мероприятия в Быдгоще была презентация научно-исследовательской работы по музыке стран, расположенных к востоку от реки Вислы, в сочетании с исполнением этой музыки. В то время было необходимо также подчеркнуть политические цели, такие как: осознание влияния музыки наших стран на музыку западноевропейских стран, доказывая влияние народной музыки на художественное творчество, публикация первой научной работы, содержащей марксистский синтез музыкальных культур разных стран Центральной и Восточной Европы.

В политических реалиях этого времени проблема заключалась в том, чтобы показать отличительность музыкальной культуры стран, входящих в состав Советского Союза. Официально их музыкальные культуры были включены в историю русской и советской музыки. Для организаторов мероприятия в Быдгоще официальной партией, принимающей участие в лекциях и репертуаре фестиваля, были не музыковеды из Украины, Литвы, Эстонии, Беларуси, Грузии или других стран, но профессора из Москвы. Однако София Лисса и директор Анджей Швальбе провели неофициальные мероприятия. Они направили специальные письма непосредственно ректору Консерватории им. П.И.Чайковского – Андрею Яковлевичу Штогаренко, просто пригласить украинских музыкантов и музыковедов в Быдгощ.

Предложения были приняты в Киеве с интересом, потому что Онисия Яковлевна Шреер-Ткаченко в сотрудничестве с Александрой Цалай-Якименко, изучала украинскую музыку XVI века (в том числе деятельность и художественная творчество Миколая Дилецкого). После многих превратностей и специального обращения (через Москву) документов, связанных с участием украинской делегации на мероприятии в Быдгоще, украинским ученым и художникам на наконец, удалось принять участие в фестивале в 1966 году.

Украинская музыка представляла собой очень важную тенденцию фестиваля и конгресса: музыку с границы художественного и народного творчества. Кроме того, мероприятие в Быдгоще было открыто для создания духовной музыки. Это дало импульс для презентации этой музыки на фестивалях и конгрессах в Быдгоще. В следующие 40 лет в каждом издании конгресса участвовали ученые из Украины (проф. Нина Герасимова-Персидская, которая участвовала в конгрессе с 1969 по 2006 год, стала членом консультативного комитета Конгресса МАЕО).

Поскольку исполняя старую музыку не развивалась в Украине до 1990-х годов, презентация украинской музыки в первую очередь основывалась на музыковедах. Они представили теоретическую мысль и художественное творчество в круг интересов международной группы музыковедов, приехавших

в Быдгощ со всего мира.

Violetta Kostka

(Dr.) Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki, Gdansk

*Paweł Szymański's connections with Ukrainian history
culture and musicians*

*Связь творчества Павла Шиманьского с историей
и культурой Украины*

Павел Шиманьски (род. 1954) принадлежит к группе ведущих современных польских композиторов. Большая часть его музыки интертекстуальна и основывается на особенной двухуровневой композиторской технике. Ввиду повторяемости определенных свойств, его творчество обладает всеми признаками индивидуального стиля. Украина как ближайший сосед Польши не представляла особенного интереса для Павла Шиманьского, однако в его обширном творчестве довольно просто отыскать украинские акценты.

Первым из них является документальный фильм *Шизофрения* (2001) режиссера Виты Желякевичуте-Дрыгас с музыкой Шиманьского. Картина повествует о людях, признанных опасными врагами СССР, которых поместили в психиатрические лечебницы. Главные герои фильма были наказаны за незаконное пересечение границы, критические высказывания о советском государстве, распространение антисоветских листовок, печать на Западе фактов о репрессивной психиатрии и т.п. По данным действующей в настоящее время Независимой психиатрической ассоциации, в 1967–1987 гг. в РСФСР таких людей было более двух миллионов. Кроме бывших заключенных специальных психиатрических лечебниц в фильме участвуют советские врачи, которые не видели ничего плохого в приеме Галоперидола здоровыми людьми и объясняли свою больничную практику обыкновенным выполнением обязанностей.

Музыка в фильме исполняет второстепенную роль, поэтому появляется между свидетельствами людей в качестве фона для определенных сцен из психиатрических лечебниц. Большинство музыкальных фрагментов длится не более минуты. Исключение составляет трехминутный фрагмент на фоне финальных титров. Музыка, сопровождающая картину спокойная и мягкая в звучании, она способствует размышлению над происходящим на экране.

В фильме участвуют два украинца. Первый из них, Борис Ковгар, был на годы заключен в психлечебницу в Днепропетровске за прекращение сотрудничества с КГБ. Второй – это Семен Глузман, позже заведующий Независимой психиатрической ассоциации Украины, директор реабилитационного центра для жертв коммунизма в Киеве. Виной Глузмана было то, что он заступился за репрессированного в психлечебнице человека. За это он провел 10 лет в заключении.

Второй украинский акцент в творчестве Шиманьского — это опера в двух актах *Qudsja Zaher*, завершенная в 2005 году. Премьера состоялась в Большом театре в Варшаве в 2013 году (постановка литовского режиссера Эймунтаса

Някрошюса. Связь этой оперы с Украиной выражается фактом, что вокальная партия главной героини была написана специально для украинской певицы Ольги Пасечник, которая окончила Киевскую консерваторию. Сегодня Пасечник живет в Варшаве, а ее карьера связана с многими музыкальными сценами во всем мире. Певица (сопрано) посвящает особое внимание барочным и классическим операм, музыке французского импрессионизма, украинским и русским песням, а также современным композициям.

Либретто Мацея Дрыгаса повествует историю афганской девушки Qudsja Zaher, которая пытается «незаконно» попасть в Европу через Балтийское море. В итоге, она топится в море, и оказывается на дне в многокультурной толпе утопленников, которые хотят попасть в Страну Вечности. Оказывается, что Qudsja уже была там тысячу лет назад, в предыдущей жизни, в теле Астрид – девушки из деревни викингов, которая бежала от голода и, к сожалению, умершей, когда ей отказались помочь в легендарном городе Юмнета. Qudsja и Астрид разговаривают в опере одним голосом и являются символом повторяемости истории. Сюжет не обладает плавной фабулой (она фрагментарна), в нем присутствуют гротескные архаизации и открытый финал.

Музыка Павла Шиманьского эмоциональна, содержит аллюзии на музыку прошлого, но не помпезна. Помимо вокально-оркестровых фрагментов есть в ней фрагменты с электронной музыкой, подражающие шуму волн и каплям воды. Примерно в середине оперы появляется основанная на барочных структурах оркестровая интерлюдия, которая сопровождает праздник плодородия в Юмнете. Партия главной героини здесь является доминирующей, ее наполняют пение, плач и стоны.

Третий украинский акцент касается факта исполнения одного из произведений Павла Шиманьского совместно польскими и украинскими музыкантами на Международном фестивале современной музыки «Контрасты» во Львове 10 октября 2017 года. Имеется в виду весьма особенное произведение, а именно *Concerto con duoi Violini e Violoncello di Concertino obligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso del Sig' Szymański*, написанное в 2004 году. В этом сочинении Шиманьский выдвигает на первый план композиторские техники эпохи барокко, дополняя их деталями современной композиторской мысли.

Marchwica Wojciech

(Dr., Prof.) Інститут музикології Ягеллонського Університету (Краків)

Elementy ukraińskie w polskich kolędach i pastorellach

Українські елементи в польських колядках та пасторальних піснях

Удивительно, что при всем разнообразии музыкальных форм и обрядов, появляющихся во время Рождества, во многих странах мы можем найти некоторые общие черты. Музыка, исполняемая во время Рождества в Польше и на Украине, использует разные мотивы и жанры. Настроение радости и ожидания лучшего будущего объединяет эти два культурные

пространства. *Коляды*, столь характерные для музыки рождественского периода в Польше, насыщены множеством национальных элементов, которые часто относятся к старой, дохристианской сфере культуры.

Такие дохристианские элементы – это пожелания всем членам семьи во время колядования. Песни-пожелания в Польше – относительно небольшая группа, для Украины же такие песни очень характерны, особенно в группе народных колядки. Это существенное различие приводит, например, к феномену изменения текстов украинских колядок в ситуации, когда они попадают на почву польской культуры. Например, первые две строфы популярной колядки *Нова радість стала* переведены на польский верно. Однако, следующие стихи украинские:

Просиме тя царю небесний владарю
Даруй літа щасливії цьому господарю
Цьому господарю тай цій господині
Даруй літа щасливії всій його родині.

В польской версии у них уже появляется другой текст о радости ангелов и молитве к Иисусу Христу. Аналогичные различия можно найти в польской и украинской версии знаменитой рождественской песни *Добрий вечір тобі, пане господарю*.

Похожими также являются *pastorella* – жанр стилизованной профессиональной музыки – общий для многих стран Центральной Европы. Среди различных стилистических элементов, которые появляются в *pastorella*, характерно использование украинских мотивов – например, употребление танцевальных ритмов (казачок) или элементов думки. Примером может служить *pastorella*, хранящаяся в коллекции духовной семинарии в Сандомире.

Anna Nowak

(Dr.) The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz

Witold Friemann`s solo songs composed to the poetry by Taras Szewchenko. Polish-Ukrainian inspirations in arts

Диалог культур, понимаемый как взаимовлияние различных художественных традиций, может принимать разнообразные формы. В сфере музыкального творчества он выражается как посредством ассимиляции чужеродных образцов, таких как музыкальные жанры и формы, техники исполнения, так и появлением сочинений, в которых переплетаются культурные традиции авторов. В случае, когда предметом рассмотрения является польская музыкальная культура XIX и XX вв., описываемая с перспективы присутствующих в ней элементов украинской культуры, в произведениях польских композиторов той эпохи можно распознать обе вышеописанные формы присвоения образцов данной культуры.

Культурные контексты диалога. Можно указать на несколько факторов, способствовавших проникновению элементов украинской культуры

в творчество польских композиторов. Их определяют время, место и история двух народов. XIX век в духовной культуре Европы был временем превалирования романтизма – идейно-художественного направления, благодаря которому произошло облагораживание народной культуры, ее возвышение до уровня составляющей универсальной европейской культуры.

В польском обществе того времени идеи романтизма переплетались с идеями романтического сарматизма. Этот термин описывает духовную культуру и традиции давней Речи Посполитой – королевства, которое в течение нескольких веков было союзом польского, литовского и русинского народов. Культивирование ценностей и обычаев данной культуры при шляхетских дворах на Волыни, Подолье, в Виленском крае, Беларуси, на Украине происходило из потребности сохранения сознания собственной народной принадлежности после того, как в 1795 году польское государство исчезло с карты Европы. Принимая во внимание значение этих двух идейных течений (романтизма и сарматизма), а также последствия потери независимости (т.е. навязывания полякам чуждых им законов, предпринятые ими несколько раз попытки вернуть независимость (народно-освободительные восстания), последствием которых стали принудительные эмиграции), процесс познания корней собственной культуры и культур, которые развивались на территории давней Речи Посполитой, становится логичным продолжением представленных выше событий.

Мария Янион, знаток проблематики польского романтизма, охарактеризовала данное явление следующим образом:

„Молодые романтики, убежденные в том, что сила духа является решающим двигателем перемен, [были] уверены, что практической жестокости [...] можно и нужно противопоставить истины и ценности духовные, которые, без сомнения, восторжествуют в будущем”.

Представленную выше интерпретацию факторов, которые оказали влияние на характер литературного и музыкального творчества XIX-того века, можно отнести не только к произведениям польских поэтов, писателей и композиторов, но и к создателям украинской народной культуры, в том числе к Тарасу Шевченко (1814–1861).

В польском музыкальном творчестве эпохи романтизма одной из наиважнейших форм украинской музыкальной культуры, которая появилась в произведениях многих польских композиторов, стала думка. В качестве песни меланхолично-ностальгического настроения, выражающей печаль и тоску по утрате близкого человека, места или окружения, думка была источником вдохновения для нескольких поколений композиторов. Она встречается уже в песенном творчестве Фредерика Шопена, где выступает в качестве «жанра, наиболее подходящего для выражения содержания и эмоционального настроения [...] меланхолических и отчасти печальных текстов». Мечислав Томашевский, чьи слова приведены в качестве цитаты выше, относит думки к сельским песням нетанцевального типа, в которых «сталкиваются веяния народные (польские и украинские) с романтическими». Знаменателен тот факт, что в Париже Шопен сочинил 5 песен этого жанра (*Думка, Чары, Весна, Посланец, Двойкий Конец*) на слова Стефана Витвицкого и Богдана Залеского, польских поэтов-эмигрантов, рожденных на Украине (на Подолье и в Киевской

губернии). Думка в форме стилизованной песни народного происхождения проникла также в творчество следующих поколений композиторов и нашла свое место в вокальной лирике Станислава Монюшко (песни *Казак*, *Подольская дума*, *Думка*), Зыгмунта Носковского (сольные песни, фортепианные и скрипичные произведения), Евгения Панкевича (песня *Думка*), а в начале XX-того века - в песенном творчестве Витольда Фримана.

Биографические аспекты появления Песен Ор. 26.

В музыкальном творчестве Витольда Фримана (1889–1977), композитора, который оставался верен идеям романтизма в течение всей своей творческой жизни, диалог с украинской культурой обозначен в произведениях, написанных им во время Первой мировой войны. В 1914 году, будучи недавним выпускником консерватории в Лейпциге, из-за начавшейся войны и воинской обязанности Фриман вынужден был прервать успешно начатую карьеру пианиста и отправиться служить в царскую армию. Его направили служить в саперный полк лейб-гвардии на Кавказе. В 1916 году из-за контузии и истощения болезнью Фримана освободили от службы в армии. Он отправился в Проскуров (в настоящее время Хмельницкий) под Каменец-Подольском, где его ждала семья – мать и ее брат Йозеф Бродовский - и где, как указывает в биографии композитора Адам Митша, «ему довелось пережить семь осад и смен власти». В написанных спустя много лет воспоминаниях Фриман зафиксировал следующие факты, касающиеся того драматичного отрезка его жизни:

«Тогда я жил в Проскурове, на русском Подолье. Это было время очень напряженной революционной борьбы на территории бывшей Российской империи. Проскуров переходил из рук в руки. Сначала его захватывали по очереди то петлюровцы, то корниловцы. Потом несколько раз в город входили большевики. Затем на некоторое время он перешел к украинцам [...] В конце концов, на несколько более длительный период город достался полякам [...] Мы прозябали там в условиях иллюзорного спокойствия: моя мама, ее брат Йозеф Бродовский и я – мы жили в буквальном смысле буквально одним днем, без какой-либо уверенности в завтрашнем дне».

В то драматическое время «мнимой» безмятежности Фриман, если только позволяла ситуация в переходящем из рук в руки городе, часто убегал от жестокой реальности в мир музыки. Именно тогда появились на свет 4 цикла песен для голоса с фортепиано (Ор. 18, 19, 25 и 26), а также *Элегия* для альты и фортепиано. Доминирование вокальной музыки над инструментальной позволяет предположить, что в тот период поэтическое слово являлось для композитора средством артистической экспрессии равнозначным музыке, звукам. Во время своего пребывания в Проскурове, т.е. между 1916 и 1918 годом, Фриман черпал творческие идеи из поэзии Казимира Пшервы-Тетмайера, Шевченко, Вежбицкого, Грохульского, Кушнеревской. Больше всего песен появилось на стихотворения Тетмайера и Шевченко (по шесть).

Можно задаться вопросом о том, что побудило композитора к выбору в пользу творчества именно этих двух поэтов. Легко объясним выбор поэзии Казимира Пшервы-Тетмайера. Он, будучи «классиком неоромантической лирики» и одновременно «типичным лириком - представителем Молодой Польши», на переломе XIX–XX века стал тем поэтом, который покорила сердца

польских читателей. Витольд Фриман также восхищался его поэзией и восторг этот пронес через всю свою жизнь. Больше всего песен он сочинил именно на стихотворения Тетмайера.

А как обстояла ситуация с поэзией Шевченко? Оказалось, что восторг композитора был кратковременным, т. к. позднее он никогда не возвращался к его стихотворениям. Объяснение данного творческого феномена не представляется простым в связи с тем, что на эту тему не существует полностью подтвержденных данных, а информация, которая дошла до наших дней благодаря воспоминаниям членов семьи, весьма неточна. Однако, можно предположить, что песни появились на свет благодаря совпадению нескольких благоприятствующих факторов, главным из которых был свободный доступ композитора к опубликованным томикам со стихами поэта. В Проскурове, где революционные стычки не прекращались, рассчитывать можно было только на домашние библиотеки. По сохранившимся рукописям становится ясно, что Фриман использовал в своих песнях оригинальный (украинский) текст стихотворений Шевченко, три из которых композитор самостоятельно перевел на польский (*Девушка (Дівча любе, чорнобриве)*, *Туфельки (Якби мені черевики)*, *Кукушка (Питала зозулі)*). На основе представленных выше фактов можно с большой долей вероятности заключить, что томик поэзии Шевченко находился в приватной библиотеке семьи Бродовских. На Подолье друг подле друга одновременно развивались польская и украинская культура. На книжных полках польских помещиков можно было найти издания работ как польских, так и украинских авторов, которые читались в одинаковой мере на языке оригинала и в переводе. Об этом, кроме прочего, свидетельствуют и переводы стихов Шевченко на польский язык. Напомним: первые переводы на польский стихов автора *Кобзаря* были напечатаны в Вильнюсе в 1860 и 1861 году. Далее стихотворения Шевченко были изданы в Киеве (1862) и во Львове (1863). Крупным публицистическим событием в 1913 году (перед самым началом Первой мировой войны) стало издание избранных стихов поэта на польском языке (*Wiersze wybrane*) в переводе украинского поэта Сидора Твердохлиба. Таким образом, доступность произведений Шевченко в небольшом городке на Подолье во время революционных стычек легко объясняется повсеместным распространением его поэзии среди образованных слоев польского населения.

Художественные мотивы выбора стихов Шевченко. Предпочтение определенных поэтических текстов дает почву для предположений о художественных мотивах их выбора. Шесть положенных на музыку стихотворений Шевченко представляют собой два экспрессивно-сематических модуса. Первый составляют стихотворения ностальгического характера с рефлексивно-философским содержанием (*Думы мои, думы (Думи мої, думи)*, *Воспоминание*, *Колыбельная (Коліскова)*), а второй – стихотворения, связанные с поэтикой народного стихосложения и изображающие мир переживаний деревенской девушки (*Девушка (Дівча любе, чорнобриве)*, *Туфельки (Якби мені черевики)*, *Кукушка (Питала зозулі)*). Первая группа произведений являет собой экспрессивную категорию, которую весьма точно описывают итальянские термины *lyrico – elegiaco*, вторая же относится к категории *rustico – choreico*.

Большое значение имеет также выбор стихотворения *Думы мои, думы* и размещение одноименной песни в самом начале Оп. 26. Это стихотворение, после его публикации в 1840 году в сборнике *Кобзарь*, стало манифестом народной украинской литературы. Иван Франко писал о нем, что стих этот «зазвенел, как чистый, свежий источник, засиял дотоле неизвестным блеском, простотой и поэтической грацией выразительности».

Мариан Якубец, редактор польского издания стихов Шевченко, в 1974 году следующим образом охарактеризовал посыл этого стихотворения:

«Это откровенное признание творца, заброшенного в чуждый ему мир, человека, который ощутил на себе бремя народного долга».

Сочинение музыки именно к этому стихотворению кажется совсем не случайным. Эта была реакция на близкие самому композитору выраженные в поэзии Шевченко духовные ценности. Именно поэтому с высокой степенью вероятности можно заключить, что в рассматриваемый период времени песня *Думы мои, думы* стала художественной манифестацией ощущений и переживаний самого Фримана, что и подвигло его положить данное стихотворение на музыку. Современные семиотические теории предполагают, что музыкальное произведение может представлять собой «внутреннюю реальность» автора. Многие указывают на то, что *Думы мои, думы* несут на себе «следы эмоциональных переживаний, а также [...] отражают опыт его духовной жизни».

Элегичный характер песни *Думы мои, думы* является эффектом согласования средств музыкальной и поэтической выразительности. Тональность ре минор, которую композиторы прошлых эпох зачастую выбирали для отражения содержания метафизического характера и выражения глубинных экзистенциальных переживаний, в данном произведении согласуется с трехдольным метром, темпом *Andante ma non troppo* и способом изложения музыкального материала, при котором мелодико-гармоническими средствами создается широкая экспрессивная дуга. В подобном характере выдержаны также песни *Воспоминание* (тональность ре минор, размер 3/4) и *Колыбельная* (тональность ре минор, размер 3/4) – с предпочтением минорной тональности, спокойного темпа и лирично-ностальгического настроения.

С другой стороны, песни *Туфельки*, *Девушка* и *Кукушка* представляют собой музыкальную реакцию сенсуального типа. Они являются музыкальным воссозданием реальности, характеризующей вторую группу стихотворений Шевченко. На реакцию сенсуального типа указывают использованные композитором звукоподражательные и метонимические средства, призванные изобразить в музыке мир, представленный словами стихотворения, например, имитация пения кукушки, передача танцевальных движений звуками и т.п. Эти песни можно отнести к группе «представляющей внешнюю реальность» [...] ее частичку, отражение, отблеск или эхо”.

Пример 1, песня *Туфельки*

Иные аспекты музыкальной интерпретации поэзии. Способ прочтения и поэзии Шевченко Фриманом можно рассматривать также с перспективы примененных интерпретации композиторов стилистических средств и воплощенных художественных конвенций. Музыкальный язык, т.е. мажорно-минорная тональность (преобладают песни в минорных

тональностях), тональная гармония с использованием сложных соотношений аккордов, фактура, типичная для неоромантических песен, музыкальный синтаксис, основанный на предложениях, из которых композитор строит экспрессивные дуги, песенная форма – чаще всего репризная типа АВА₁ – все вышеперечисленные средства указывают на то, что образцом для композитора была европейская традиция вокальной лирики, в частности немецкой *Lied*. Композитор не стремится отобразить специфическую звуковую ауру народной украинской музыки. Песня *Думы мои, думы* представляет собой один из вариантов европейской художественной песни, хоть и сохраняющей колорит и выразительность народного первоисточника, но все-таки в остальном опирающейся на элементы музыкальной поэтики и художественные средства, характерные для европейской музыки XIX и начала XX века. Те же самые стилистические категории соотносятся и с остальными песнями Op. 26.

Цитированный ранее Мариан Якубец так писал о поэтическом творчестве Шевченко:

«Поэт, как правило, не использовал в своих произведениях народных прообразов. Скорее, как отметил Максим Рыльский, он в полной мере эксплуатировал народную песню при создании собственной поэтической концепции, [...] подчинял ее [...] полностью собственному поэтическому видению».

Вышеприведенная цитата выявляет и подчеркивает совпадение творческих позиций поэта и композитора. Обусловленный культурой фильтр, через который каждый из создателей пропустил свое творческое послание, определил характер возникнувших произведений. Как стихи Тараса Шевченко, так и песни Витольда Фримана нацелены были на совместное создание универсальной традиции европейской культуры, являлись ее составляющими, а не только отдельным свидетельством регионального культурного наследия.

Реакция публики на песни. Когда революционные стычки поутихли, а Первая мировая война близилась к концу, к томящемуся в Проскурове ученику Макса Регера [Max Reger] и Йозефа Прембауэра-младшего [Joseph Prembauer] приехал из Львова Петр Смерецкий, посланный польским музыкологом профессором Адольфом Хыбиньским. Фриману предложили вести курс концертного фортепианного исполнительства и должность заместителя профессора композиции в Консерватории Польского Музыкального Товарищества, а также проведение семинаров в Университете Яна Казимира. Песни, написанные в Проскурове, были с большим энтузиазмом приняты львовской публикой, а также исполнителями. Их исполняли самые известные вокалисты того времени. Одной из исполнительниц была Станислава Корвин-Шимановская, сестра Кароля Шимановского. Во время своих выступлений она много раз исполняла песню *Девушка* в качестве «коронного номера». После Второй мировой войны, когда воображением композиторов и музыкальных критиков овладела авангардная музыка, неоромантическая вокальная лирика Фримана забылась. И только на переломе XX и XXI века интерес к его творчеству разгорелся снова, а помог этому организованный в Катовице вокальный конкурс «В кругу славянской вокальной музыки».

Пример 2, песня *Девушка*

Исследования первоисточников, проведенные в последнее время Евой Нидецкой, обнаружили, что, скорее всего, песни Витольда Фримана для голоса и фортепиано Op. 18 и Op. 26 – это единственный пример вокальной лирики первой половины XX века, сочиненной польским композитором на стихи Тараса Шевченко. История их появления наглядно демонстрирует сложную и запутанную историю польской и украинской музыкальной культуры, а также совпадение исключительных обстоятельств, которые лежали у истоков отдельных художественных произведений польских и украинских авторов.

Małgorzata Sulek

(dr) Польское Музыкальное издательство (PWM Edition Краков)

Poezja Jana Kochanowskiego w twórczości Stanisława Moniuszki

Poszukując tekstu poetyckiego do kompozycji wokalne, polscy kompozytorzy, działający w XIX stuleciu, byli bardziej skłonni sięgać po poezję tworzoną w czasach im współczesnych lub co najwyżej powstałą w oświeceniu aniżeli po literacką twórczość epok wcześniejszych. Poezja tworzona w okresie kształtowania się literackiej polszczyzny nie wydawała się polskim kompozytorom zbyt wdzięczną materią do artystycznych przekształceń i modyfikacji, wyrażającą w sposób adekwatny ducha epoki. Wyjątek romantyczni twórcy uczynili dla dzieł największego polskiego poety doby renesansu, Jana Kochanowskiego (1530-1584), opatrując muzyką napisane przezeń fraszki, psalmy i treny.

Wzorem większości kompozytorów romantycznych Stanisław Moniuszko również z większym upodobaniem umuzyczniał poezję romantyczną, z rzadka posiłkując się tekstami powstałymi w dawnych epokach. Spośród bogatej i różnorodnej twórczości staropolskiej uwagę autora *Strasznego dworu* przykuł jednak cykl słynnych *Trenów*, napisanych rzekomo przez poetę po śmierci jego ukochanej i niezmiernie utalentowanej córki Urszuli.

Przedmiotem referatu są muzyczne interpretacje czterech utworów (III: *Wzgardziłaś mną*; V: *Jako oliwka mała*; VI: *Ucieszna moja śpiewaczko*; X: *Urszulo moja wdzięczna*) ze słynnego cyklu *Trenów* Jana Kochanowskiego, stanowiących szczególnie interesujące pozycje repertuarowe *Śpiewników domowych* Stanisława Moniuszki. Celem wystąpienia – obok przywołania okoliczności zainspirowania się kompozytora literaturą staropolską – będzie próba oceny walorów artystycznych omawianych utworów oraz zastosowanych przez Moniuszkę środków wyrazów podczas procesu muzycznej transformacji kunsztownych struktur poetyckich w element kompozycji wokalne.

Поэзия Яна Кохановского в творчестве Станислава Монюшко (аннотация)

В поисках поэтического текста для вокальных сочинений польские композиторы, творившие в XIX веке, были более склонны обращаться к современной им поэзии или созданной, самое раннее, в эпоху Просвещения, но никак не к литературным произведениям более ранних эпох. Поэзия, создававшаяся в период становления литературного польского языка, казалась

польским композиторам недостаточно богатным материалом для художественных преобразований и модификаций, адекватно отражающим дух эпохи. Исключение творцы-романтики делали только для произведений великого польского поэта эпохи Возрождения Яна Кохановского (1530–1584 гг.), оформляя музыкой написанные им фразы, псалмы и трены.

Следуя примеру большинства романтических композиторов, Станислав Монюшко так же с большим удовольствием клал на музыку романтическую поэзию, редко используя тексты, написанные в более ранние эпохи. Среди богатого и разнообразного старопольского наследия внимание автора «Страшного двора» привлёк цикл знаменитых «Тренов», якобы написанный поэтом после смерти его любимой и чрезвычайно талантливой дочери Уршулы.

Предметом статьи являются музыкальные интерпретации четырех произведений (III: «Ты мной пренебрегла, наследница моя...», V: «Все в небо тянется под деревом олива...», VI: «О Сафо польская, певунья дорогая...», X: «Куда же делась ты, Уршуля дорогая...» [1]) из знаменитого цикла Яна Кохановского «Трены», представляющего собой особенно интересные репертуарные позиции «Домашних песенников» Станислава Монюшко. Цель выступления – не только напомнить обстоятельства вдохновения композитора старопольской литературой, но также попытаться оценить художественную ценность рассматриваемых произведений и средства выражения, используемые Монюшко во время процесса музыкального преобразования виртуозных поэтических структур в элемент вокального сочинения.

Література:

1. Перевод стихотворений – Сергей Советов. См.: Ян Кохановский, *Избранные произведения*, Москва–Ленинград 1960.

Katarzyna Szymanska-Stulka

(Dr.) Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Szymanowski i Kijów - związki i inspiracje (Szymanowski in Kiev - relations and inspirations)

Abstrakt

Karol Szymanowski był postacią wielowymiarową. Znane są powszechnie jego osiągnięcia literackie, które dorównują liczbowo kompozycjom muzycznym. Dla swej twórczości czerpał inspiracje z wielu źródeł. Wielokrotnie dokonywał literackich przekładów, przekomponowywał teksty poetyckie dla swych pieśni, a także tworzył libretta dla własnych dzieł scenicznych. Pozostawał otwarty zarówno na impulsy muzyczne, jak i kulturowe. Fascynowała go nie tylko historia i kultura danych miejsc, ale także ich swoisty twórczy fenomen, obecne tu i tam wrzenie świata. Nierzadko inspirowali go wielcy twórcy, artyści, muzycy, przyjaciele i bliscy. Chętnie przebywał w artystycznym środowisku i nadawał mu ton także swoją muzyką. W jego barwnym i pełnym rozmaitych akcentów twórczym życiu rysuje się wyraźnie epizod kijowski. Były to lata ok. 1914–1918, kiedy Kijów stał się miejscem pobytu rodziny Szymanowskich. Kompozytor, jak to miał w zwyczaju, zanurzył się

dogłębnie w ówczesną atmosferę tego niezwykłego miasta. Podczas pobytu Szymanowskiego w Kijowie prawykonane zostały *Mity*, w tym czasie także powstały *Maski* i *Pieśni księżniczek z baśni*. Lata kijowskie wpisują się w jedną z najbardziej twórczych faz działalności kompozytorskiej autora *Króla Rogera*. O wydarzeniach i inspiracjach artystycznych w życiu Szymanowskiego tego okresu, a także o związkach Szymanowskiego z Kijowem, mówić będzie niniejszy referat. Podkreślone zostaną tu miejsca, osoby, wydarzenia związane z Szymanowskim. Naświetlone zostaną inspiracje twórcze, jakie odczytać można w utworach skomponowanych w tym okresie w kontekście powiązań ze środowiskiem muzycznym Kijowa.

Азюковська Катерина

провідний бібліотекар відділу музичних фондів Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (Київ)

Прижиттєві видання Фредеріка Шопена у відділі музичних фондів НБУВ

Перші і прижиттєві нотні видання композиторів завжди викликають пильну увагу дослідників, колекціонерів, бібліотекарів, видавців. У відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського зберігаються численні нотні видання від кінця XVII сторіччя по сьогоднішній день. Серед них знаходяться прижиттєві видання багатьох європейських і вітчизняних композиторів, однак справжньою перлиною серед них є невелике зібрання прижиттєвих і перших видань Ф. Шопена та нотне видання з його власницьким записом на титульному аркуші. Цю невелику «колекцію» умовно розділено на 4 групи, перша – це прижиттєві видання, серед них: *Polonaise brillante précédée d'une Introduction*. Op. 3 [1840–41], *Trois Mazourkas pour le piano*, Oeuvre 50 [1842], *Etudes*, op. 25 *As-dur* [1837]; 4 *Mazurkas*, op. 7 [1841]; *Deux Etudes pour le piano*, op. 25 [1845–48]; *Mazurka de salon*, op. 59 №2, 1846; *Barkarolle*, op. 60, 1847. У другій групі перші видання, опубліковані після смерті композитора – 4 *Mazurkas*, Op. 68 [1855]. У третю групу потрапили більш пізні екземпляри, перевидання з перших опублікованих творів. Четверту групу складають українські видання (вперше в Україні твори Ф. Шопена було надруковано видавцем Леоном Ідзіковським після 1858 року). На даному етапі дослідження раритетних видань Ф. Шопена приділено увагу першим двом групам.

Свого часу Шопен надав право на видавництво творів одночасно декільком фірмам у Франції, Німеччині, Англії. Однак, дослідники визнають, що навіть ці видання не можна вважати виданими в авторській редакції, оскільки робота йшла і з автографами і з копіями, і з копіями копій. Видавці прагли якнайшвидше отримати прибуток, нехтуючи особливостями авторського тексту. Копіювальники, часто це були його учні або друзі, здійснюючи коректуру іноді також робили помилки або самовільно змінювали текст. Тому і прижиттєві видання і перші посмертні видання творів мали численні розбіжності. Після появи редакції Падеревського багато піаністів

віддали перевагу саме їй. Однак, для музиканта-виконавця можливість ознайомлення з нотними виданнями, видрукowanymi при житті композитора, представляє особливий інтерес.

Подібні раритети є предметом гордості бібліотек і колекціонерів. Ці екземпляри несуть і музейну, і культурно-історичну цінність, а враховуючи той факт, що Шопен прожив досить коротке життя, кількість прижиттєвих видань обмежена. Перед тим, як примірники прижиттєвих видань стануть гордістю власників, треба провести атрибуцію і експертизу цих документів, хоча б для того, щоби датувати видання, оскільки рік видання в нотах, як правило, не зазначали. Процес бібліографічного опису й атрибуції досить кропіткий та потребує пильної уваги. Допомогою досліднику може слугувати спеціальний міжнародний проект «Chopin Online» — електронна зведена база даних або віртуальна колекція нотних шопенівських джерел, що складається з трьох основних розділів (електронного каталогу шопенівських творів, перші публікації, ранні публікації). Проект здійснювався впродовж двох десятиліть Джоном Риком, Крістофом Грабовським та іншими експертами, які співпрацюють з провідними бібліотеками та приватними колекціонерами з усього світу. Там не тільки можемо ознайомитися з усіма подробицями бібліографічного опису, але й дізнатися про наявність примірників видання у тих чи інших бібліотеках. Отже, настає час і нам передати відомості про примірники нашої «Шопеніани» до відома усіх зацікавлених музикантів. Унікальними, сподіваємось, можна назвати 2 видання з фонду НБУВ, що надруковані у музичному журналі «Музыкальная пчела» за вересень місяць 1846 року (Mazurka de salon, op. 59 №2) і друге видання опубліковано у музичному журналі «la Russie Musicale» (Barkarolle op. 60, 1847 p.).

Антонюк Валентина

(Dr. hab., Prof.) доктор культурології, професор, завідувач кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Вокальний ейдос Ф. Шопена

Ейдичність національної вокальної культури становить ментальну парадигму світовідчуття. Ейдос вокальності у творчості Ф. Шопена – втілення феноменологічних етнознакових особистісних рис композитора-інструменталіста, природа мелодичного обдарування якого – однозначно вокальна, а незначний за обсягом пісенно-романсовий скарб дивовижно пов'язаний з українською культурою. Значимість же світової культури для українського злету, генетично втілена в шляхетному образі українського мандрівного лицаря, – “творця культури й імперії”, допоможе виявленню подібних елітних рис у ментальності польського співця, формуванню якого сприяли контакти на ниві вокальної творчості з С. Витвицьким (відомим українським і польським культурним діячем).

Яскравим матеріалом для етнокультурних узагальнень є простеження вокальної лінії у творчості Ф. Шопена під час його перебування в Західній

Європі, де в середині XIX ст. було зосереджено могутній музично-інтелектуальний потенціал «вавилонського» різноголосся. Називаючи себе «сліпим мазуром», Ф. Шопен, справді, докладав постійних зусиль для подолання етнокультурної відстані між рідною Польщею й Францією та іншими краями його еміграції, залишаючись у вигнанні гідним достойником честі своєї далекої вітчизни. Цьому сприяло листування з рідними і друзями, які залишилися вдома, а також близькі стосунки з іншими вигнанцями, особливо – зі Стефаном Витвицьким, польським поетом, уродженцем України й вихованцем Кременецького ліцею, якого сучасники назвали апостолом еміграції. На вірші С. Витвицького зі збірки “*Piosnki sielskie*” (“Сільські пісні”) написана переважна більшість вокальних мініатюр Ф. Шопена. Почуття безнадійності й ностальгія за батьківщиною, особисті колізії й стан здоров’я Шопена зумовили вибір текстів і музичний колорит його пісень-романсів, загальна аура яких – реквіємна. Ностальгійні мотиви вокальної лірики композитора зумовлюють і адресатів цих мініатюр: дослідники його творчості одноставні у припущеннях, що це – «музичні подарунки» співвітчизникам.

Слід зазначити, що значно скромніша за художнім рівнем, ніж інструментальні твори Шопена, партія фортепіано, як і сам «вокальний рядок» пісень дають підстави стверджувати, що вони були написані не для концертного виконання, а для суто домашнього, побутового музикування. Пісні становлять чи не найбільші складнощі для мемуаристів композитора, оскільки значна більшість вокальних творів Шопена до нас не дійшли. Адже сам він не надавав серйозної уваги своєму вокальному доробкові (що залишився розпорошеним і надивовиж незначним), до того ж, не оприлюднив його за життя. Ф. Шопен присвятив С. Витвицькому цілий опус блискучих концертних “Мазурок” (ор. 41), не відповівши жодною оперою на сподівання свого побратима по еміграції, не виправдавши надії А. Міцкевича (який назвав себе доброзичливим переслідувачем, натякаючи на свої постійні закиди щодо створення Шопеном польської національної опери) й усіх інших, хто бачив його у вінці фундатора польської національної опери. Ф. Шопен щиро зізнавався, що, якби він залишився на батьківщині, то працював би багато саме у вокальному жанрі, однак вважав немислимим творити для якоїсь іншої мови, а не для улюбленої польської. На думку Ф. Хілера, він став народним поетом своєї країни без допомоги слів і не потребував перекладів для того, щоб його поеми в звуках завоювали визнання всюди. Присвятивши ж С. Витвицькому саме цикл мазурок, Шопен сказав аж надто багато: адже в Польщі мазурка – не лише танець, вона – рід національної поезії переможеного народу. В історичну епоху «німої Польщі» (Ф. Ліст) її «сліпий мазур» Ф. Шопен (отак, як в Україні – її сліпі пророки – кобзарі), за посередництва свого улюбленого фортепіано, без слів, голосом душі виспівав мелодії своєї вітчизни, немов би моделюючи національний код цілої епохи своєї батьківщини, й ці моделі вже не уявляються артикульованими через інші стилі музичного мовлення.

Слід згадати питоми вокальні риси (із царини народних співаних поезій слов’янського рапсодно-кобзарського циклу) його Балад і Баркароли ор. 60, що нагадують епічний колорит українських народних дум; і Колискову ор. 57, яка стала інструментальною екстракцією пісенних архетипів цього, нині, на жаль, призабутого жанру. Слід віддати належне його вмінню вокалізувати й робити

виключно мовленнєвими, досяжними природі людського голосу всі без винятку порухи співомовлень-висловлювань композитора-інструменталіста, природа яких закорінена ще й у винятковій здатності Шопена до вербально-інтонаційних імітацій (про це писали О. Бальзак, А. Водзінський, А. Міцкевич та ін. його сучасники). Не схильний до написання вокальної музики, Шопен – вокальний у своєму інструментальному вияві не лише як композитор, але і як виконавець, і як педагог. Часто враження Шопена від вокальних концертів трансформувалися в написання нових інструментальних творів: так сталося, наприклад, із фортепіанними Варіаціями E-dur на тему німецько-швейцарської пісні “*Der Schweizerbude*”, створеними після слухання співу Генрієти Зонтанг, німецької камерної та оперної співачки, учасниці першого виконання Дев’ятої симфонії Бетховена. Ставлення Шопена до вокальної музики у останні роки життя свідчило про посилення внутрішньої потреби його душі у живому звучанні людського голосу, жадобі співаного слова. За спогадами Поліни Віардо, вмираючи, він просить виконувати над ним хорошу музику.

Дослідження вокального ейдосу Ф. Шопена дозволяє констатувати: 1) величну трансформацію вокальних жанрів польської та української народної музики у його інструментальній творчості; 2) вплив вокальної техніки еталонного *bel canto*, яку композитор допитливо спостерігав і якою позначені його піанізм та педагогічні прийоми; 3) представлену його піснями-романсами на вірші польських поетів, вихідців із України, вокальною спадщиною композитора. Вокальна музика у творчому й життєвому шляху Ф. Шопена – це й царювання у підсвідомості композитора тієї слов’янської пісенної біосфери, яка визначила його як мелодиста, дала можливість реалізації тієї, завше пізнаваної, шопенівської мовно-вокальної інтонаційності, що, в історичних умовах «німої Польщі», не будучи засвідчена ним як творцем національної опери, у всій повноті збулась у його інструментальній музиці, в царині якої він – неперевершений співець.

Берегова Олена

(Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

«Київ Музик Фест» як сучасний формат презентації польської музичної культури в Україні

Серед величезної кількості локальних, регіональних, міжнародних музичних фестивалів, які існують у світі, «Київ Музик Фест» посідає особливе місце. Він виник у 1990 році, за рік до припинення існування Радянського Союзу і здобуття Україною незалежності. Концепція фестивалю ґрунтувалася на ідеї включення української музики в контекст світового мистецтва, тобто головним для організаторів було не лише створення панорами новітніх композиторських пошуків, а й розширення творчих контактів України зі світовою музичною спільнотою, промоція української композиторської творчості і виконавства, обмін духовними цінностями з представниками різних,

у тому числі регіонально віддалених музичних культур. Ідея фестивалю «Київ Музик Фест» належала видатному українському композиторові, диригенту, педагогу, музично-громадському діячеві Івану Карабицю (1945-2002), який був його музичним директором з 1990 по 2001 роки.

За майже 30-річну історію існування «Київ Музик Фесту» в ньому брали участь музиканти з усіх континентів світу. Польща почала презентувати своє музичне мистецтво на «Київ Музик Фесті» вже з 1991 року. Присутність цієї країни на київському фестивалі відбувалася в різних формах та еволюціонувала від виконання окремих творів польських композиторів у загальних камерних, хорових і симфонічних концертах або виступів окремих польських музикантів-виконавців до авторських концертів, майстер-класів, лекцій-концертів і великих тематичних концертних програм із творів польських композиторів у виконанні провідних музичних колективів. Спостерігається і розгортання діяльності в Україні польських інституцій з підтримки культурних (зокрема музичних) проектів, а саме: Польського Інституту в Києві, Спілки композиторів Польщі та її Краківського відділення тощо. Це є свідченням певних позитивних тенденцій у культурній політиці Польщі, спрямованій на активну промоцію національного культурного продукту за кордоном. Панорама композиторської творчості охопила за 3 останні десятиріччя понад 40 імен від класиків польської професійної композиторської школи Ф. Шопена і С. Монюшка, видатних композиторів ХХ століття К. Шимановського, М. Карловіча, В. Лютославського, К. Пендерецького до найсучаснішого покоління композиторів Б. Шеффера, З. Краузе, С. Круповича, П. Шиманського та ін.. Ініціатива щодо виконання творів польських композиторів на фестивалі найчастіше належала українським виконавцям і колективам, що підкреслює численні і багатоманітні зв'язки музикантів України і Польщі. Що ж до польських виконавців, то вони представлені на «Київ Музик Фесті» значно скромніше, ніж композитори. Це – диригенти, співаки, віолончелісти, піаністи, ударники тощо, а також творчі колективи: струнний квартет «Wilanow» (2007 р.), ансамбль електронної музики «Laptop-ensemble» і Дитячо-юнацький хор з м. Плоцька (2017 р.). Слід відзначити і участь відомих польських музикознавців Єжі Станкевича (2004 р.) та Кшиштофа Морачевського (2015 р.) із лекціями про польську сучасну музику.

У доповіді наведено в якості прикладів найяскравіші і представницькі імпрези, які найбільш повно розкривають сучасний стан польської музичної культури і потенціал українсько-польської культурної співпраці.

Волков Сергій

(Dr. hab., Prof.) доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України (Київ)

Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі

Криза щодо формування естетичного та духовного змісту культурного і інформаційно насиченого простору є актуальним питанням для вчених різних країн. Звернення до цієї теми нас спонукало інтерв'ю Роберта Станковскі з польським професором соціології Торуня Томашом Шлеєндаком, яка ілюструє стурбованість науко, творчої еліти, суспільств щодо змістовного наповнення поширеного фестивального руху, який має потужні важелі впливу на свідомість соціуму, змінює культуру [інтернет ресурс: <https://varianty.lviv.ua/45474-festyvalizatsiia-kultury>]. Так, Р.Станковскі зауважує, що «немає тижня, щоб в Польщі не відбувався якийсь фестиваль. Який вплив це має на нашу участь в культурі?».

Строката палітра українського культурно-масового простору також демонструє всі ознаки фестивалізації – популярного, як свідчить інтернетпростір, європейського тренду, що звертає на себе увагу суспільства. Такий стан ілюструється українськими сайтами, присвяченими фестивальному руху в Україні: Афіша фестивалів України, «Країна фестивалів»; Фестивалі України (анонси, програми, вартість); Міжнародний Благодійний фестиваль талантів «Дивосвіт»; Сайт, присвячений фестивальному життю Закарпаття; Міжнародний джазовий фестиваль «Art jazz cooperation» Рівне-Луцьк; «Garden Fest»; Творчий фестиваль «Touch Fest» (Київ); «Мій дім Україна» – інформаційний сайт про дозволя, розваги та відпочинок в Україні; Блог о киевских фестивалях; Art Green Fest та багато інших. Всі вони запрошуються масового глядача-спостерігача (десятки заходів), до участі в широкому спектрі номінацій: музика, кінематограф, культура, спорт, кулінарія та інші розважальні шоу-акції, розраховані на залучення широкої публіки та значної кількості учасників.

Їх програми пропонують самодемонстрацію учасників як основний концепт заходу. Як правило, до акцій запрошуються особи будь-яких вікових категорій, «професіонали без вікових обмежень» і пропонується навіть дистанційна (віртуальна) участь в акції для тих, хто зробить відповідний фінансовий внесок. Жанрова і стильова невизначеність акцій ілюструється переліком номінацій, який передбачає змагання і у вокальному мистецтві (народні пісні, романси, авторська пісня, фольклор, джаз, r & b та інше), і хореографічному мистецтві (естрадний танок, побутові та сюжетні танці, спортивно-бальні танці та інші), і в жанрі оригінального мистецтва (театри мод, читці, естрадні мініатюри, акробатика та ін.), і інструментальне мистецтво (поліфонічні твори, етюди, п'єси та ін.), і у галузі Декоративно-ужиткового мистецтва (вишивка і текстиль, вироби з глини, жаліза, дерева и лози). (<http://eizvestia.com/festivaly/full/123-vseukrainskij-festival-iskusstv-ukraina-moya-lyubov>).

Мозаїчність є ознакою сучасної культури і викликана її сучасним станом і викликана різновекторною спрямованістю на всі прошарки населення.

Залишаючи для подальших досліджень аксіологічний аспект цих акцій, зазначимо, благородну їх місію – поширення глибокого за сутнісним змістом українського мистецького доробку серед сучасних культурних практик орієнтованих на масовий культурний продукт.

Ознакою кінця ХХ – початку ХХІ століття в культурі України є те, що значна кількість музичних конкурсів-фестивалів в Україні, які проводиться для

дітей і за участю дітей, організовано (особливо в останні десятиліття) завдяки батьківської ініціативи, мистецьких навчальних закладів, комерційних і управлінських структур. Дю цього часу це була прерогатива державних органів.

Безперечними лідерами руху на сучасній мапі України можна позначити певні регіони, які створювалися навколо основних культурних центрів (Львів, Київ, Одеса, Харків) і виділяються креативним змістом. Цьому сприяє культурно-історична пам'ять локацій, традиційний спадок мистецьких навчальних закладів цих міст, бренд культурних центрів цих міст, які містять культурно-історичну сутність цих мистецьких локусів. Важливу складову презентабельності регіональних акцій, що претендують і на всеукраїнські (міжнародні), становлять творчі практики культурно-мистецьких навчальних закладів (музичних академій, консерваторій, інститутів, коледжів тощо).

Одеська національна музична академія ім. А.В.Нежданової за підтримки Мінкультури України, Одеської обласної державної адміністрації, Львівська національна музична академія за підтримки Мінкультури, Львівської обласної державної адміністрації, Національна музична академія імені П. І. Чайковського за підтримки Мінкультури виступають організаторами популярних серед професійної публіки орієнтованих на високе мистецтво заходів.

Ці акції можуть сприйматися як феномени корпоративної активності мистецьких навчальних закладів, на існування якої вказував авторитетний український вчений І. М. Юдкін, і як приклади управлінських стратегій щодо розвитку територіального брендингу, завдяки якому будується потужна локальна присутність ревної субкультури на базі культурних об'єктів та заходів.

Цей культурний продукт відіграє роль носія прогностичної перспективи щодо формування творчо-інтелектуальної еліти.

Отже, культурно-мистецькі практики мистецьких навчальних закладів, як осередків нових проявів модусів культури, як одна із важливих локацій культурного капіталу набирає потужних обертів у суспільно-економічних процесах і перетворюється на культуротворчий потенціал. Відповідно формуються й нові форми впливу (опосередкованого-управління), які мають корелювати, з одного боку, із концептуально зафіксованими цінностями культури (діалогізм, глобалізм, демократизм, універсалізм тощо), а з іншого – із інструментально-технологічними рішеннями на локально-регіональному рівні, які орієнтовані на стратегічний результат – формування особистості.

Волосатих Ольга

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

"Українська тема" у творчості польських драматургів Правобережної України першої половини XIX століття

У процесі дослідження репертуарної політики театральних колективів Правобережної України першої половини XIX ст. помітно, що попри превалювання польської та адміністративне впровадження (починаючи з 1830х років) російської театральної традиції українська тематика посідала вагоме місце на сцені регіону. Ступінь «українського», звісно ж, могла коливатися в конкретних випадках від безпосередньо класичних зразків національного репертуару до фрагментарного уведення «українського елементу» до змісту або використання української мови.

Звісно ж, не можна обійти увагою популярність на Правобережжі народно-побутової опери І. П. Котляревського «Наталка Полтавка» і творів, написаних як її наслідування, а також спроби її продовження. Найвідоміший з них – «Свадьба Терпелихи с Тетерваковским, або Рудий Макогоненко опять старостою» К. Зелінського – дослідники датують 1844 роком або серединою 1840х років. Проте 27 травня 1835 року трупю Д. Маге в Балті ставилася «Комедия-водевиль на Малороссийском диалекте в 2 д. “Свадьба Возного, или Рушники Выборного”», де діяли персонажі п’єси І. П. Котляревського.

Беззаперечним підтвердженням зацікавлення сучасників українською тематикою є факт створення Я. Н. Камінським перекладу (переробки) драми німецького автора Т. Кернера із перенесенням сюжетної схеми в антураж подій української історії – «Гелена, або Гайдамаки на Україні». Спостерігається певна паралель до «української школи» у польській літературі, яка формується у 1810–1820х роках. Використання українських історичних реалій і своєрідної української екзотики для створення «локального колориту» було дуже характерним для раннього Романтизму саме в Польщі.

Керівники антреприз, які діяли на Правобережжі, також досить активно поповнювали репертуар творами з більш чи менш яскраво вираженою українською складовою. Насамперед згадуються комедіо-опери А. Жмійовського (Змієвського): позначена рисами народної фантастики «Засідка на упира» з її численними сценічними версіями, казково-фантастична «Дівчина зі Світязю», народно-побутова, зі жваво змальованими постатями сільської дівчини Параски та чумака Грицька, колоритною, ледь не вертепною, фігурою жида Юдка, деталізованим місцем дії на поштовій станції по Одеській дорозі п’єса «Чумак-Чародій». Судячи зі збережених джерел, подібним до неї був і презентований влітку 1832 року в Кам’янці-Подільському «Бердичівський ярмарок» невстановленого авторства (дія розгортається упродовж кількох годин біля оселі бердичівського шинкаря).

У контексті творення новітнього театального репертуару, позначеного поєднанням романтичних і реалістичних засобів, зацікавленістю українською історією та культурою заслуговує на увагу написана українською мовою п’єса житомирського драматурга-аматора К. А. Гейнча «Повернення запорожців з Трапезунда» («Powrót zaporożców z Trebizundy»). Показовими є не лише захоплене оспівування запорізької звияги та звичаїв, досить вдале змалювання індивідуалізованих постатей персонажів, реалістичне відтворення повсякденного побуту козацьких поселень. Критично і тверезо, із прогресивних позицій (зважаючи на час написання твору) висвітлено історичні взаємини козацтва з польською державою. Відтінок типового для західноєвропейських романтиків зацікавлення таємницями історії, її напівлегендарними

особистостями, додає п'есі непряме введення до сюжету (згадується безпосередніми дійовими особами в передісторії події, у розповідях козаків про похід тощо) лінії Дмитрія. Обставини появи, характеристика, надана іншими персонажами, дозволяють припустити, що автор мав на увазі одного з найвідоміших політичних авантюристів початку XVII ст. – «Лжедмитрія І».

Гоменюк Світлана

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики НМАУ ім. П.Чайковського

Непізнаний світ, або Що ховає польськомовне зібрання бібліотеки НМАУ ім. П. Чайковського

Польськомовне зібрання – це близько двох сотень музикознавчих книг та журналів, що зберігаються у відділі іноземної літератури бібліотеки НМАУ. Попри фрагментарність і випадковість, зібрання містить надзвичайно цінні матеріали, які, за умови залучення їх в активний науковий обіг, могли б суттєво збагатити наші уявлення про давню музику, творчість польських композиторів XIX століття, європейську музику XX століття. Важливо також, що дані матеріали містять альтернативні нашій музикознавчій традиції погляди на теоретичні та методичні проблеми, події культурно-історичного процесу.

В рамках доповіді кілька видань з польськомовного зібрання, різних за тематикою, жанром та часом виникнення, розглядатимуться більш детально. Це, зокрема, одне з чисел Музичного щоквартальника товариства любителів давньої музики (Варшава, 1931), цілковито присвячене проблемам музичної педагогіки та психології; добірка часопису *Res Facta* – видання, що публікувало тексти про нову музику (1960–1970 pp.); монографія Л. Ерхардта «Зустрічі з Кшиштофом Пендерецьким» (PWM, 1975) – видання, відоме музикознавцям з російських джерел; деякі інші тексти. Завдання даного огляду – продемонструвати потужний евристичний потенціал аналізованих праць, природність відтворення в них загальноєвропейського культурного контексту, мобільність реакції на актуальні процеси в мистецтві та культурі.

Не зважаючи на очевидну цінність текстів, представлених у зібранні, воно було і залишається герметичним: до матеріалів звертаються лише ті дослідники, які спеціально займаються вивченням польської музики. «Розгерметизація» польськомовних наукових текстів є певною сходинкою в досягненні більш загальної мети – створення глобального поля музикознавчих ідей, не обмеженого мовними, ідеологічними або кон'юнктурними рамками.

Гриценко Ольга

завідувач теоретичного відділу Маріупольської спеціалізованої музичної школи, пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв (Маріуполь)

Творчість сучасного українського композитора Валерія Антонюка в контексті українсько-польських зв'язків

Знаю і захоплено досліджую творчість сучасного українського композитора Валерія Антонюка ще з моменту перемоги його студентського опусу «Тема та шість перетворень для фортепіанного квінтету» на Міжнародному конкурсі імені Сергія Прокоф'єва «Україна-2000», що відбувся саме в Маріуполі. Цікаво було дізнатися, що його прадід Федір Антонюк був вихідцем із Польщі (відомо, що в м. Белосток дотепер збереглась історична місцевість «Заповідник Антонюк»).

Отримавши свої перші уроки композиції, гармонії та контрапункту у В. Кирейка, – учня Л. Ревуцького, який навчався у М. Лисенка, у НМАУ імені П. І. Чайковського В. Антонюк навчався у Г. Ляшенка, – учня Адама Солтиса, який студіював композиторське мистецтво у свого батька Мечислава Солтиса (засновники та відомі діячі Польського музичного товариства у Львові). Як спадкоємець української та польської магістральних композиторських шкіл, що ведуть генезу від М. Лисенка та М. Солтиса, В. Антонюк став продовжувачем традицій романтизму в українській музиці, плідно працює з великими симфонічними формами й активно освоює нові жанри. Для музики В. Антонюка характерне застосування накопичень хроматизмів у мелодико-інтонаційній лінії, а кластерні напластування гармоній «працюють» на розкриття драматургічного задуму, на досягнення загальної художньої мети. Він пише без знаків при ключі, однак його музика – тональна, бо в ній є тяжіння до основних гармонічних центрів і яскраві оркестрові ефекти, завдяки максимальному використанню тембрової палітри інструментів. Цікаво, що інструментальні твори В. Антонюка, надто його симфонічні опуси («"Звучання Присутнє" для симфонічного оркестру»; Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру; Симфонія № 1 «Гармонія Руху», Симфонія № 2 «Фанфари», Симфонія № 3 «Передбачувана Музика», Симфонія № 4 «Система Бажань», Симфонія № 5 «Про Війну», Симфонія № 6 «Лемент Над Прірвою», Симфонія № 7 «"Маскарад Непобачених Снів" (присвячується невинним жертвам війн і терору)», Симфонія № 8 «Театр Післязвуч», Симфонія № 9 «Сонячні Містерії»; «"Танці Часу, Що Минає" для симфонічного оркестру», «"Омріяна Незбагненність" для камерного оркестру»), завжди містять у собі дещо від балади. Баладність оповідності завжди має місце у всьому, що виходить з-під пера композитора. На тлі проблеми «смерті автора», що є поширеною у мистецтві останніх десятиліть, імператив індивідуальності – не тільки творчий, а й взагалі особистий – є для В. Антонюка однією з важливих рис його стилю. Композиції В. Антонюка – наративні в тому сенсі, що всі його твори – це завжди суб'єктивне оповідання. У них завжди є суб'єктивні емоції й оцінки оповідача. Відчувається прагнення автора не просто донести інформацію до слухача, але справити враження, зацікавити, змусити слухати,

викликати певну реакцію. Таке залучення до співтворчості не залишає байдужим зал, творчі портфелі диригентів поповнюються симфонічними творами В. Антонюка, виконавці з задоволенням грають і співають його опуси, а фондова скарбниця Українського радіо щедро поповнюється записами його музики. Сповідуючи естетику романтизму, В. Антонюк не є прихильником фрагментарної композиції. Відчуття форми – стильова особливість творчого письма цього сучасного композитора. Вражає його вміння лаконічно, у невеликий проміжок часу створити зміст, показати володіння технікою у двох-трьох періодах творів великих форм та у декількох фразах – в його інструментальних опусах: запропонувати «сюжет», означити його й надати розвитку. Саме це виділяє твори В. Антонюка та визначає художню майстерність митця-майстра. Складний синтаксис, емоційна насиченість, чітка прописаність деталей, конструктивна виваженість форми викликають запитання щодо стильового генезису творів В. Антонюка, – як у його світоспрямуванні, так і в плані суто композиторської техніки. Відповідь на ці питання криється у синтезі таланту й Школи, що є фундаментом, базою, основою. Ліричний герой, якого творить В. Антонюк, від імені якого розмовляє з залом, надихає всіх оптимізмом світосприйняття, метафізичною вірою у найкраще, – це спроба зв'язати минуле й майбутнє, відродити небуття в новому житті, це відтворення досвіду у прийдешньому світі, – це і є оновлена стильова парадигма, що є втіленням українсько-польських композиторських традицій, розвинених у новому часі.

*Валерій Юрійович Антонюк – член Національної спілки композиторів України та товариств авторських прав на виконання BMI (США) й MCPS (Велика Британія), лауреат композиторських премій імені Л. Ревуцького (2010) та Б. Лятошинського (2018) – своєю плідною багатожанровою творчістю активно поповнює національну музичну скарбницю. Його музика, сформована в художньо-естетичних орієнтирах класико-романтичної традиції, вигідно вирізняється в сучасному різнобарв'ї модернізму поетичним мелодизмом виразного мотиву, логікою чітко викресленої та ясно вимовленої музичної тези, доцільністю застосування ладо-гармонічних засобів, інтонаційною насиченістю, динамічною інтенсивністю. Невимушеність, емоційна щирість, багатобарвність, – так сприймається інструментальна та вокально-інструментальна музика В. Антонюка, що неодноразово звучала на міжнародних фестивалях, де він виступає як композитор і піаніст. Працює в усіх існуючих музичних жанрах та володіє різними композиторськими техніками. Співпрацює з відомими в Україні й за її межами симфонічними, хоровими, камерними колективами. Диски з різножанровою продакшн музикою Валерія Антонюка ексклюзивно видають відомі музичні бібліотеки: Sonoton (Німеччина), Manhattan Production Music (США), Sound Ideas (Канада), Epitome Music (США), Roba Music (Німеччина), Fable Music (Австралія). Музика В. Антонюка, написана на замовлення цих музичних компаній (бібліотек), використовується на всесвітньо відомих телевізійних каналах ABC, CBS, NBC, BBC, «Відкритий канал» у кабельній ретрансляції програм телевізійної мережі, кабельній мережі, Національною асоціацією кабельного телебачення. На сьогодні ним написано понад 600 творів, серед яких – 30 пісень на власні слова, аранжованих ним у різних сучасних стилях (рок, поп-рок, брит-поп та ін.) й записаних у власному виконанні. Компанія Roba Music у 2013–2016 рр. ексклюзивно видала партитури композитора для різних складів інструментів (60 найменувань). Американські нотні видавництва Alea Publishing & Recording та Lorenz видають його твори для бас-кларнета й різних складів кларнетів та органа; канадське Lighthouse Music Publications – партитури камерно-інструментальних творів. Нарешті, японське нотне видавництво Da Vinci Edition активно видає й розповсюджує партитури всіх його симфоній, інструментальних концертів, вокально-симфонічні, хорові, камерні, органні опуси, а також дитячі альбоми музики для різних інструментів.

Гусарчук Тетяна

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Постаті на перехресті історії (Україна – Польща, 1791–1795 роки)

Друга половина XVIII століття – надзвичайно драматичний час в історії України та Польщі, які втратили у цей період свою державність. Унаслідок поділів Речі Посполитої у 1772, 1793 та 1795 рр. землі Правобережної України відійшли до Російської імперії, а Галичина, Буковина й Закарпаття опинилися під владою Австро-Угорської монархії. Реакцією на другий поділ Речі Посполитої стало повстання під проводом Тадеуша Костюшка у 1794 р. М. Грушевський писав: «Впала польська держава, але доля українців не поправилася з того» [1, с. 440]. На Лівобережній Україні, після ліквідації у 1881 р. решток Гетьманщини найкращі представники українства шукали шляхів для її відновлення (діяльність Новгород-Сіверський патріотичного гуртка у 1780–1790-ті рр., таємна місія В. Капніста до Берліну у квітні 1791 р.).

Як перетинаються долі відомих діячів тієї епохи на тлі зазначених подій, можемо спостерегти у зв'язку з одним фактом з біографії Артемія Веделя, а саме з обставинами його знайомства з генералом Андрієм Леванідовим, капелою якого композитор керував у 1794–1797 рр. Як відомо, генерал А. Леванідов зі своїм корпусом піших стрільців у складі армії О. Суворова брав участь у придушенні повстання Т. Костюшка. Петро Турчанінов, який тоді був при корпусі генерала, згадував, що вони дійшли до Любліна, де квартирували до кінця війни. У тому ж році повернулися до Києва, і тоді ж до Києва прибув із Москви Артемій Ведель [4, с. 47]. Невдовзі після цього композитор познайомився з А. Леванідовим у монастирі св. Катерини на Подолі, де генерал часто бував зі своїм хором. Там викладачі Києво-Могилянської академії після богослужіння збиралися в отця Євстафія [4, с. 48]. Стосовно того, що могло об'єднувати це загадкове товариство, можна зробити припущення, звернувши увагу на особу о. Євстафія. О. Оглоблин ідентифікував його з колишнім архімандритом Спасо-Преображенського монастиря у Новгороді-Сіверському (до 1785 р.) Євстафієм Пальмовським, який був пов'язаний із таємним товариством українських автономістів [3, с. 132].

Прикметно, що брат Євстафія – ігумен Сава Пальмовський – головував на Пінському соборі, який 15 червня 1791 р. проголосив автокефалію української православної церкви на території Речі Посполитої. Саме С. Пальмовського було обрано головою Консисторії [3, с. 133; 2]. Ухвали Пінської конгрегації Польський сейм затвердив 21 травня 1792 р., і цей день Сава у листі назвав епохальним. Однак через другий поділ Польщі ці території відійшли до Росії і проекту Пінської конгрегації фактично не судилося бути втіленим у життя. Діяльність Сави Пальмовського на території Речі Посполитої докладно висвітлено у книжці відомого польсько-білоруського історика А. Мироновича [5].

Усе зазначене дозволяє припустити, що навколо о. Євстафія Пальмовського гуртувалися патріотично налаштовані діячі. При цьому, майбуть, не виключенням був і генерал А. Леванідов, автор рукопису «Андрея

Леванидова Малороссийский Летописец», який містив відомості з історії України від княжої доби до XVIII століття [3, с. 131–132, 135].

Література:

1. Грушевський М. Ілюстрована історія України / АН України, Ін-т укр. археографії, Ін-т історії України; вступ. ст. В. А. Смолія, П. С. Соханя. Київ : Наук. думка, 1992. 544 с.
2. Ильин А. Пинская Конгрегация, миссия Василия Капниста и «История Русов» // Гістарычна брама: Гісторыка-краязнаўчы часопіс. 2003. № 1 (21).
3. Оглоблин О. Люди Старої України. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1959. 328 с.
4. Турчанинов П. И. Автобиография // Домашняя беседа для народного чтения. Санкт-Петербург, 1863. Вып. 3. С. 64–67; Вып. 4. С. 87–92.
5. Mironowicz A. Ihumen Sava Palmowski. Białystok : Zarząd Główny Prawosławnego Bractwa św. św. Cyryla i Metodego, 2001. 101 с.

Дерев'янченко Олена

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Роль стипендіальної програми «Gaude Polonia» у розвитку творчого потенціалу молодих українських композиторів (на прикладі Євгена Петриченка)

Однією з форм культурного співробітництва Республіки Польща і України є функціонування низки стипендіальних програм у сфері освіти, серед яких плідно функціонує і користується популярністю серед творчої молоді України програма «Gaude Polonia». Цю програму для молодих митців і перекладачів із Центрально-Східної Європи започатковано у 2003 році Міністром культури і національної спадщини Республіки Польща за підтримки Національного центру культури у Варшаві.

За 15 років існування у програмі брали участь понад 20 молодих українських композиторів (Б. Сегін, О. Леонова, Б. Кривопуст, Б. Фроляк, Г. Хазова, Л. Сидоренко, О. Шимко, Є. Петриченко, З. Алмаші, О. Ільницька, А. Мерхель, А. Стук та інші). Стажування стало важливим кроком в їхньому професійному зростанні й формуванні власних творчих та менеджерських ініціатив. Сприяли цьому надані програмою «Gaude Polonia» широкі можливості для знайомства з сучасною польською музичною культурою і творчого самовдосконалення: консультації провідних спеціалістів у обраній галузі, відвідування концертів, майстер-класів, праця в чудово обладнаних для музичної творчості аудиторіях і лабораторіях, придбання за стипендіальні кошти нот, книг, записів, технічного обладнання тощо.

Євген Петриченко (нар. 1976, випускник Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, клас професора С. Мамонова) стажувався за програмою «Gaude Polonia» в Музичній академії імені Кароля Шимановського (Катовіце, 2006). Спілкування з професором Є. Кнапіком, відвідування лекцій з сучасної музики К. Пендерецького, прослуховування та аналіз партитур сучасної польської і європейської музики сприяли естетико-стильовим змінам у творчості молодого композитора, націлили його на сміливе художнє самовираження, жанровий пошук, тембровий експеримент, активніше використання новітніх композиторських

технік тощо. Ці нові мистецькі орієнтири виявилися, передусім, у задуманих і розпочатих під час стажування творах: Концерті для фортепіано з оркестром «In memoriam...» (2006) та «Requiem-quartetт'і» (2007).

Ознайомлення з музичною інфраструктурою Польщі та отримання знань з культурного менеджменту допомогли молодому композитору ініціювати та успішно реалізувати у 2006–2013 роках низку музично-творчих проєктів: «in D...» (2006), «Донецьк – Львів. Мистецькі діалоги» (2007), «Requiem» (2008), «Quarta+» (2009), «Атитези» (2011), Перший міжнародний фестиваль сучасної музики Donbass Modern Music Art (2013).

Здобутий досвід розуміння й аналізу сучасної польської музики (творів В. Лютославського, К. Пендерецького, Г. Гурецького та ін.) Є. Петриченко використовував у музично-педагогічній роботі в Донецькій державній музичній академії імені С.С.Прокоф'єва (2007–2014), а в останні роки продовжує у своїй праці в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (з 2015 до нині).

Дика Ніна

доцент, (Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів)

Квартет імені Кароля Шимановського в просторі сучасного камерного музикування

Мистецька культура сьогодення позначена зростанням творчих взаємин з культурами сусідніх народів, йдеться про різні аспекти україно-польських мистецьких взаємин. Інтенсивний розвій у сфері камерно-інструментальної творчості призвів до появи численних полотен різностильової орієнтації, що активізувало діяльність камерно-інструментальних колективів, сприяло їх переорієнтації в репертуарній політиці, стимулювало формування власної неповторної манери виконання, пошуку оригінальних форм спілкування з аудиторією, впровадження нових засобів виразності. Важко назвати інший жанр музичної творчості, здатний гранично переконливо втілювати найбільш багатовимірні і суперечливі проблеми нашого духовного буття. Камерно-інструментальне виконавство з притаманними йому психологізмом, інтелектуальним заглибленням, специфічною семантикою, органічно узгоджується з надмірними складнощами сучасних мистецьких задумів. Очевидно, що саме дух часу сприяв появі камерних ансамблів, спонукаючи до розвитку національної музичної виконавської школи. *“Бароковий тип мислення в українській та польській культурі взагалі належить до домінуючих, провідних у творенні національного мислення”* (за: Л. Кияновською).

Помітним мистецьким явищем кінця ХХ століття став українсько-польський Квартет імені Кароля Шимановського. На прикладі виконавської творчості колективу природно прослідковується тяжіння до мистецьких взаємин, близькість тем, образів, загальнодемократичний контекст, оновлення мистецької осягнення здобутків інших національних шкіл. В музиці подібно як

і *“в архітектурі, - як декларує Б. Черкес, - відобразилася своєрідність світобачення нації, сконцертувалися найвищі культурні досягнення певної доби. Покоління людей, звертаючи свої погляди у минуле, водночас окреслювали контури майбутнього»*. Колектив розпочав своє творче життя у 1995 (Варшава, Польща) у складі: Марек Думич (скрипка), Гжегож Котув (скрипка), Володимир Микитка (альт), Марчін Сенявські (віолончель). Квартет імені Кароля Шимановського - Лауреат міжнародних конкурсів: «Premio Vittorio Gvi» (Флоренція, Італія), «Пам'яті Д. Шостаковича» (Ганновер, Німеччина; обидва – 1997, 1-а премія), у Мельбурні (Австралія), Осаці (Японія; обидва – приз глядацьких симпатій), Веймарі, Мюнхені (обидва – Німеччина; усі – 2-а премія). Учасник проекту «Артисти нового покоління» радіо BBC (2001-2002), міжнародного фестивалю «Володимир Крайнев запрошує» (Київ, 2002) у складі – А. Белов (1-а скрипка, Україна), Г. Котов (2-а скрипка, Польща), В. Микитка (альт, Україна), М. Сенявські (віолончель, Польща). Учасники квартету закінчили Вищу школу музики і театру в Ганновері (1999; клас камерної музики Г. Бейерле). У 2005 році колективу присвоюють Премію ім. К.Шимановського. Нині партію першої скрипки в Квартеті виконує Агата Шимчевська, Лауреатка Міжнародного конкурсу скрипалів імені Генріха Венявського (1 премія, Варшава, 2006).

Ансамблевий професійний рівень Квартет імені Кароля Шимановського удосконалював у майстер-класах В. Левіна (Велика Британія, Швейцарія), І. Стерна (США), музикантів квартетів «Amadeus», «Juilliard», «Emerson», «Guarneri». Квартет виступає у найпрестижніших залах світу, зокрема «Вігмор-Голл» (Лондон), «Карнері-Голл» (Нью-Йорк), «Концертгебау» (Амстердам), «Концертгаус» (Стокгольм), а також у Люцерні (Швейцарія), Парижі (Франція), Варшаві (Польща), Утрехті (Нідерланди), Бірмінгемі, Манчестері (обидва – Велика Британія). Від 2000 року Квартет імені Кароля Шимановського проводить клас камерної музики у Вищій школі музики і театру в Ганновері (Німеччина).

Гастрольні турне колективу пов'язані також з Китаєм, Японією, Тайванем та ін. Репертуар охоплює камерно-інструментальні ансамблеві полотна від класики до сучасності, зокрема квартети Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Р. Шумана, К. Шимановського, В. Лютославського, Д. Шостаковича, М. Скорика. У дискографії колективу 12-ть компакт-дисків (2009-2017). Квартет є першим виконавцем творів молодих композиторів Німеччини, Швейцарії, Великої Британії. Виконання колективу вирізняється тембральною збалансованістю звучання, глибиною концептуальних рішень, широкою амплітудою фразування, артистизмом, що є сильним імпульсом творчої діяльності колективу. Та все ж, успіх колективові, як творчій одиниці гарантовано завдяки обдарованості та високому рівневі інтелекту кожного з виконавців і, зокрема, особливо тонкому відчуттю сучасності. У Львові від 2008 року проходить Міжнародний фестиваль камерної музики «SZYMANOWSKI QUARTET та друзі», започаткований Квартетом імені Кароля Шимановського. *“Молоді музиканти україно-польського Квартету ім. Шимановського не лише заангажовують до Львова найкращих світових виконавців, але й виконують тут національну музику поряд з шедеврами світової класики”*(за: Л. Кияновською).

На прикладі взаємин музикантів україно-польського Квартету імені Шимановського природно прослідковуються тяглість до мистецьких взаємин, близькість тем, образів, загальнодемократичний контекст, оновлення мистецької форми через осягнення здобутків інших національних шкіл.

Дубровіна Ірина

молодший науковий співробітник відділу музичних фондів Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (Київ)

Музична педагогіка України та Польщі у відділі музичних фондів НБУВ

В умовах посилення міжнаціональних протиріч інтеркультурне виховання засобами музичної педагогіки стає необхідною складовою міжнародного освітнього діалогу. Інтеграція України до європейського співтовариства, як демократичної країни, ґрунтується на спільних знаннях і взаємоповазі, чому значно сприяє ознайомлення зі спільною спадщиною й різноманітністю педагогічних ідей європейської музичної культури. Важливість вивчення основ музичної педагогіки зумовлена потребою сучасного виховання молоді у напрямку поваги до інших культур, формування готовності до мистецького консенсусу [1].

На думку польських (А. Єремуса, М. Качмаркевича, Д. Кубіновського, Я. Хачінського та ін.) та вітчизняних (В. Борисова, Л. Пуховської, О. Фельдман, Г. Філіпчук та ін.) науковців, дослідження історичних джерел мистецької педагогіки визначається необхідною складовою розвитку європейського освітнього простору [2]. При вирішенні окресленої проблематики актуальним є опрацювання архівних матеріалів музичної педагогіки у Відділі музичних фондів Національній бібліотеці імені В. І. Вернадського, де зберігаються цінні рукописи та видання, деякі з них – єдині у світі. Так, про ґрунтовну фахову підготовку педагогів до вивчення вокально-хорового мистецтва учнів свідчать збірники польських пісень, які містять нотний матеріал та супроводжуються детальними методичними вказівками щодо практичного виконання, а саме: «Muzyka do piosenki polskiej i ruskiej» (ulożyła K. Lipińska, Lwów 1833); «Ukrainki z noty Tymka Padurzy» (Warszawa, 1844) («Śpiewy i zabawy dziecięce», ułożyła M. Weryho) (Warszawa. Nakładem księgarni M. Arcta, 1890); «Lirnik pierwszy zbior», ułożyła P. Maszyńskiego, Warszawa. 1901); «Nauka śpiewu: podręcznik» (Ks. Dr. T. Kowalski, Płock, 1901), «Śpiewniczek młodzieży polskiej» (ulożyła Ks. Świerczek, Kraków, 1919).

У фондах НБУВ зберігаються зразки вітчизняної педагогічної спадщини, серед них: «Малий катехізис музики» В. Матюка (Варшава, 1882), «Дитяча розвага» укл. С. Титаренко (Київ, 1917), «Початковий курс нотного співу» К. Стеценка (Київ, 1918), «Весняночка» В. Верховинця (Київ, 1923), «Співаник пісней для шкіл народних, низших, гімназійних и реальних» С. Воробкевича (Київ, 1870), «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» М. Леонтовича (Київ, 1989); «Пісні та ігри для дітей молодшого віку

О. Дзбанівського (Київ, 1929) , «Шкільний співаник» Ф. Колеси (Київ, 1991), «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» упорядника К. Квітки (Київ, 1918), «Музыкальный слух, его воспитание и усовершенствование» проф. Г. Любомирського (Київ, 1918) тощо. Аналіз фондів Відділу музичних фондів НБУВ доводить, що у XX столітті як у Польщі, так і в Україні склалася самобутна музично-педагогічна школа, яка відіграла вагомую роль у вихованні дітей [3].

Шкода, що педагогічні принципи, багатий методико-теоретичний матеріал представників української педагогічної науки виявився забутим, відкинутим через несприятливі соціальні процеси, ідеологічні та національні утиски. Тому зусилля науковців України мають бути спрямовані на опрацювання виховного потенціалу педагогічної спадщини вітчизняних видатних композиторів, громадських діячів у співпраці з польськими колегами.

Отже, сучасні наукові дослідження мистецької педагогіки полягають у прагненні відкрити і зрозуміти культурні та педагогічні традиції різних країн, зокрема України та Польщі. Адже становлення музично-педагогічної еліти неможливе без готовності до міжкультурного діалогу, звернення до історичних витоків музичного мистецтва. Вхідження України до Болонського процесу сприяє ґрунтовним дослідженням в галузі музичної педагогіки, реалізації спільних польсько-українських дослідницьких проектів. Як вказує Г. Ніколаї, одним із прикладів такої співпраці є міжнародний проект «Інтеркультурне виховання дітей та молоді засобами музичного мистецтва» (координатори проекту : Сумський державний університет імені А.С. Макаренка та Поморська педагогічна Академія). Проект заохочує до обміну науково-теоретичними поглядами й методичним досвідом педагогів-музикантів, зокрема польського вченого Я. Хачинського. Ідеї інтеркультурної освіти співзвучні постулатам сучасної теорії естетичного виховання, у працях видатних польських філософів Р. Інгардена та І. Войнар спрямовують увагу дослідників на вивчення першоджерел – архівних матеріалів, проведенні паралелі між мистецькими артефактами європейських країн [4].

Література:

1. Chaciński Jarosław. Wychowanie estetyczne w perspektywie założeń edukacji międzykulturowej / Jarosław Chaciński // Педагогічні науки : збірник наукових праць. – Суми : Сум ДПУ, 2006. – С. 86–95.
2. Ніколаї Г. Інтеркультурне виховання школярів засобами музичного мистецтва: польсько-український проект / Г. Ніколаї // Порівняльно-педагогічні студії. – № 3(13), 2012. – С. 51-56.
3. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник / В.Ф Черкасов — Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. — 472 с.
4. Wojnar I. Sztuka i wychowanie / I. Woinar // Encyklopedia pedagogiczna / pod red. W. Pomykało. – Warszawa, 1997. – S. 804–81.

Єфремов Євген

(Ph.D, Prof.) кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Виконавсько-реконструктивний фольклоризм 90-х років XX ст в Україні і Польщі

Вторинний фольклорний (реконструктивний) рух на території колишнього СРСР зародився у республіках Балтії, в першу чергу, у Литві (фольклорний ансамбль РАТІЛІО, 1968). В Україні перші фольклорні гурти цього напрямку з'явилися у 1979 р. («Древо» – Київ) та 1983 («Слобожани», пізніше «Муравський шлях» – Харків). В ін. слов'янських країнах на той час робота з фольклором продовжувалася у двох протилежних і незалежних напрямках: дослідницькому – у відповідних наукових установах – та виконавсько-сценічному на кшталт ансамблів народної пісні і танцю, репертуар і стилістика яких були дуже далекими від справжньої народної традиції. Саме такою була ситуація з фольклором і у Польщі кінця 1980 – поч. 1990 рр.

У 1991 р. до фольклорного гурту ДРЕВО звернувся Ян Бернад – директор щойно створеної за його ініціативою фундації «Muzyka Kresow». Ян Бернад виявився людиною творчою і надзвичайно активною. «Muzyka Kresow», на його думку, мала відкрити для сучасної польської культури новий, свіжий напрямок. Такий напрямок підказав йому український етномузиколог В. Гошовський, який порадив йому придивитися до діяльності вторинних фольклорних ансамблів України. У 1991 р. вперше відбулася подія, яку Ян Бернад назвав симпозіумом, запросивши на нього три українських фольклорних колективи («Древо» з Києва, «Муравський шлях» із Харкова та «Джерело» із Рівного). З того часу практично кожного року фундація влаштовувала подібні табори, які згодом отримали назву Літньої школи фольклорного виконавства (1998).

В основу діяльності Фундації було покладене поєднання наукового та виконавського напрямків. Фундація не раз організовувала наукові конференції з проблем музичної фольклористики та традиційного народного виконавства, серед учасників яких були відомі, а також молоді вчені: А. Чекановска, Я. Стеншевський (Польща), В. Гошовський, Б. Луканюк, О. Мурзина, В. Осадча, Є. Єфремов, І. Клименко, І. Мацієвський (Україна – Санкт-Петербург), Г. Тавлай, Г. Кутирьова (Білорусь), З. Кельміцкайте, Д. Вічинене, Р. Амбразявічус (Литва), Є. Йовановіч (Сербія) та багато інших. Організатори прагнули запрошувати на роль доповідачів і викладачів Школи тих вчених, котрі, окрім значних наукових досягнень, володіли певним досвідом і відповідною методикою і практикою навчання. За 10 років, завдяки, у першу чергу, українським етномузикологам і співакам «Древа», Школа, та й сама Фундація стала справжнім науково-методичним центром з фольклору та фольклорного виконавства.

Втім, перші роки учасники Літньої Школи – представники польської студентської молоді – прагнули співати лише українські та литовські традиційні пісні. Пізніше (коли були запрошені викладачі з Росії) вони з таким самим ентузіазмом поринули у стихію російської народної музики. Зацікавленість фольклором власної селянської традиції на той час дорівнювала майже нулю. У результаті обережних розпитувань з'ясувалося, що основним мотивом такої невідповідності було бажання молодих людей співати екзотичну для них багатоголосну музику (адже польська традиційна пісенність, як відомо, є монодичною у своїй основі).

Та метою фундації, зокрема самого Яна Бернада, було «підняти» польський фольклорний рух. Він сам почав співати народні пісні, спочатку українські, а потім – на основі перейнятої методики – польські. Поступово він і його колега Моніка Мамінська згуртували навколо себе зацікавлену молодь з Варшави, Любліна та ін. міст. Почалися регулярні репетиції. Результатом цієї діяльності стала серія концертів Фундації вже з польським фольклорним репертуаром та вихід у світ 3 дисків: «Велькопосні пісні», «Колиханки» та «Польські коленди».

На сьогоднішньому етапі польський фольклорний рух вийшов на новий рівень, завдяки деяким стихійно винайденим новаторським формам. Зокрема, тепер існують ініціативні молодіжні групи, які не просто відтворюють традиційну музику – пісні та танці, але й прагнуть за рахунок власних зусиль і часу повернути цей безцінний культурний скарб до середовища, звідки він колись був запозичений. Можемо вже говорити про певні досягнення на цьому шляху.

Жалейко Дарина

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, викладач Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків)

Творчість Г. Гурецького, В. Сильвестрова, В. Мартинова, А. Пярта: "кенотичне" перетворення стилю

Анализ особенностей творческого метода Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, В. Мартынова, А. Пярта позволил выявить сходство в духовном мироощущении композиторов. Кенозис как концепт христианской антропологии проявляется в преобразовании композиторского стиля и его пребывании в рамках эстетики «новой простоты», «метафорического» стиля, «сакрального минимализма».

Аксиологическая констатация наступления кульминации кризиса в последней четверти XX в. подтверждается осознанием исчерпанности музыкального языка западноевропейской традиции и активными попытками построения художниками Новейшего времени новой «музыкальной реальности». Если авангард произвел тотальную «ревизию онтологических основ искусства, прежде всего, самого произведения искусства» (С. Савенко)[4], то постмодернизм проявился в семиотической перегруженности и всепоглощающем плюрализме композиторских текстов, что привело к колоссальной отчужденности и «дистанцированию» их восприятия [1]. *Переход внутри авторского стиля в иное стилевое измерение* – полярное по отношению к авангардным доминантам, ознаменовал выход композиторов из сложившегося кризиса музыкальной культуры под эгидой поиска образов Божественной правды и Красоты. Внутренний духовный стержень произведения как свидетельство *сопричастности* Откровению, Истине становится смыслом творчества [1]. «Разоружение» (В. Сильвестров [5, с. 212]), отказ от высокой степени технической «оснащенности», «бегство в

добровольную нищету» (А. Пярт [цит. по 6, с. 208]), вхождение в «звуковой поток», при котором композитор – лишь «проводник, транслятор космической гармонии» (В. Мартынов [3, с. 130]) – все эти установки свидетельствуют о «композиторском кенозисе» (термин В. Сильвестрова [5, с. 230]). Это такой способ мироощущения, при котором *Я* композитора словно отрекается от своей свободы создавать и уходит на второй план, чтобы быть открытым Божественной воле. Создается иллюзия «нейтрализации» индивидуального стиля: вместо него – обращение к всеобщему «интонационному словарю» эпохи (В. Сильвестров, В. Мартынов), мелоформулам богослужебного пения (В. Мартынов, А. Пярт), фольклорным микропопевкам (Х. Гурецкий). Метод композиции характеризуется минимализацией (Х. Гурецкий, А. Пярт, В. Мартынов), аскетическим следованием заданному числовому программированию интонационных структур (А. Пярт), аллюзийностью, при которой снимается оппозиция «свое – чужое» (В. Мартынов, В. Сильвестров), вниманием к григорианике (В. Мартынов, А. Пярт) [1], напряженной экспрессией молитвенного состояния (Х. Гурецкий «Симфония скорбных песнопений»). Появление метафорического стиля В. Сильвестрова и *musica sacra minima* В. Мартынова, А. Пярта, Х. Гурецкого подтверждает фундаментальное стремление человека к Богопознанию – через *смирение, покаяние, примирение* с Небом.

Литература:

1. Жалейко Д. «Композиторский кенозис» как способ духовного мироощущения на рубеже XX – XXI вв.» [электронный ресурс] / Д. Жалейко. – Режим доступа: http://www.ortsci.ru/files/trudy/sbornik_serbiya_finalnaya_versiya_01.12.2017_1.pdf
2. Калитин П. Кенозис [электронный ресурс] / П. Калитин. – Режим доступа: <http://www.rusinst.ru/articletext.asp?rzd=1&id=557>
3. Мартынов В. «Конец времени композиторов» / В. Мартынов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
4. Савенко С. Авангард как традиция музыки XX века [электронный ресурс] / С. Савенко. – Режим доступа: [file:///D:/8398b13ae1defcb33700d851bb44aa20%20\(1\).pdf](file:///D:/8398b13ae1defcb33700d851bb44aa20%20(1).pdf)
5. Сильвестров В. *Συμποσιον*. Встречи с Валентином Сильвестровым [сост. А. Вайсбанд, К. Сигов] / В. Сильвестров. – К. : Дух і Літера, 2012. – 408 с.
6. Токун Е. *Tintinnabuli* – источник новизны. Техника и стиль А. Пярта / Е. Токун // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – К.: Дух і Літера, 2014. – С. 207-215.

Зінків Ірина

(Dr. hab., Prof.), доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів)

Українсько-польські середньовічні ліроподібні інструменти: спроба порівняльної характеристики

1. Польсько-українські музичні зв'язки доби Середньовіччя у галузі давньої музично-інструментальної культури є недостатньо дослідженою проблемою сучасного музикознавства, зокрема органології (археомузикології або музичної археології). Їх поглиблене всебічне вивчення повинно інтегрувати зусилля дослідників різних сфер гуманітарного знання.

2. Їх вивчення слід розпочинати із найдавніших матеріальних музичних об'єктів, передусім, археологічних артефактів, а також іконографічних зображень, що збереглися на землях сучасних слов'янських народів, а також тих територій, які були заселені у Європі слов'янами після епохи Великого переселення народів.

3. Історична згадка про функціонування музичних інструментів ліроподібного типу у слов'янському світі на теренах Східної Європи датується VI століттям, яку дослідники різних країн інтерпретують по-різному. Тому зупинимось на реальних «доказах» їх існування.

4. До музичних артефактів, знайдених археологами на території сучасної України й Польщі, належать найдавніші слов'янські ліроподібні інструменти (т.зв. слов'янські середньовічні ліри), що датуються XII– XIII століттями. Ці інструменти в добу Середньовіччя були поширені землями, де замешкували слов'янські етноси від Балкан до Карпат і Балтійського регіону (середньовічний Новгород, Померанія)

5. Предметом порівняльної характеристики обрано найдавніші слов'янські гусла, знайдені на території Польщі (К. Яжджевські) та України (І. Свешніков). Краще збережений польський ліроподібний інструмент датується XIII, український, що зберігся у фрагменті – XII століттям. Обидва інструменти під час гри тримали вертикально.

6. З'ясовуючи засади реконструкції «найдавніших польських гусел» польськими археологами та органологами, було встановлено певні конструктивні невідповідності. Збережений фрагмент українських середньовічних ліроподібних гусел, що були реконструйовані автором тез, свідчить про спорідненість, але нетотожність конструкції обох інструментів та сакральну семантику їх декорів, що може свідчити про відмінності (вже у ті часи!) традицій їх виготовлення та світоглядних уявлень у різних слов'янських етносів.

7. Обидва інструменти вихідним прототипом мають давньогерманську ліру (V–VIII ст.), яка інструментарії давніх германців з'явилась під впливом їх довготривалих зв'язків зі скіфським світом у Північному Причорномор'ї і в добу Великого переселення народів потрапила в музичний інструментарій Північної, Центральної і Західної, Європи, зберігшись як реліктовий язичницький інструмент у слов'ян.

Зосім Ольга

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ)

Науковий доробок польських дослідників релігійної пісні Б. Бартковського і А. Золи та його значення для інтердисциплінарних студій східнослов'янської духовно-пісенної традиції

Проф. Болеслав Бартковський (Bolesław Bartkowski) (1936–1998) – видатний польський дослідник польської релігійної пісні. Студії над

релігійними співами він розпочав з 1971 р., з 1984 р. до смерті керував кафедрою етномузикології та гімнології (Katedra Etnomuzykologii i Hymnologii) в Люблінському католицькому університеті (Katolicki Uniwersytet Lubelski). Свої дослідження вчений узагальнив у праці «Польські релігійні співи в живій традиції. Стили та форми» («Polskie spiewy religijne w zywej tradycji. Style i formy») (1987).

Важливим для інтердисциплінарних студій східнослов'янської духовно-пісенної традиції є його класифікація релігійних пісень. Б. Бартковський виділяє три типи духовних (релігійних) пісень – позацерковні, церковні нелітургічні та церковні літургічні. Церковні нелітургічні пісні є тим типом пісенних творів, які дослідники східнослов'янської духовно-пісенної традиції зазвичай називають паралітургічними. Оскільки поняття паралітургії сьогодні вченими тлумачиться по-різному, часто поза власне літургічним контекстом, чітка і ясна класифікація релігійних пісень, запропонована Б. Бартковським, є тим міцним фундаментом, на якому повинна базуватися теорія паралітургії як різновиду церковного співу.

Проф. Антоні Зола (Antoni Zola) (1948–2015) – відомий польський дослідник польської релігійної пісні, учень Б. Бартковського та видатний представник його школи. Підсумком наукового доробку А. Золи є монографія «Мелодика народних релігійних співів у Польщі» («Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce») (2003), в якій вчений узагальнив свої дослідження історії, живої традиції та виконавської практики польського релігійного співу. Результатом його праці стало зібрання більш ніж 22 000 пісень, видання кількох пісенників.

Дослідження А. Золи зосереджені на питаннях ладової організації польських католицьких церковних співів різних стилів – речитативного, літанійного, псалмоличного, пісенного. Вчений послідовно проводить думку про зв'язок польського релігійного співу з його першоджерелом – григоріанським хоралом, підтверджуючи свої тези багатьма прикладами. Для українського музикознавства праці польського музиколога відкривають перспективи дослідження релігійного фольклору у зв'язку з християнською традицією, у тому числі з народним церковним співом та духовними піснями церковного призначення.

Ігнатенко Євгенія

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Українсько-польські зв'язки в галузі старовинної музики

Відродження старовинної музики стало однією з провідних тенденцій культури ХХ ст. Робота музикознавців з манускриптами, історичні та культурологічні дослідження, пошук виконавцями автентичної манери виконання докласичної музики є різними ланками процесу освоєння спадщини старих майстрів, пошуку ключа до відкриття давніх звукових світів. Музиканти

Східної Європи і Радянського Союзу активно долучилися до цього процесу після другої світової війни. Одним із мистецьких заходів, який їх об'єднав, став міжнародний фестиваль і конгрес старовинної музики Центральної і Східної Європи *Musica Antiqua Europae Orientalis* (МАЕО). Починаючи з 1966 року, він відбувався кожні три роки в польському місті Бидгощ.

Особлива мета фестивалю і конгресу була заявлена вже в назві: *Musica Antiqua Europae Orientalis* – *Старовинна музика Східної Європи*. Його організатори (директор Поморської філармонії Анджей Швальбе і професор Інституту музикології Варшавського університету Зоф'я Лісса) ставили перед собою амбітне завдання – переглянути концепцію розвитку історії європейської музики, написану західноєвропейськими музикознавцями, доповнивши її розділами про східноєвропейську і, зокрема, слов'янську старовинну музику. Для реалізації такого завдання необхідно було створити умови для обміну інформацією і наукового діалогу між ученими Сходу і Заходу. Здійснити це у 60-х роках ХХ ст. було не просто: СРСР був закритим «залізною завісою». У той час, як Європа була захоплена старовинною музикою, у СРСР розвиток науки і мистецтва планувала і скеровувала комуністична партія. Старовинна музика не належала до пріоритетних напрямків, а церковний спів досліджувати було навіть небезпечно.

Для того, щоб українські музиканти потрапили на перший, а відтоді й наступні бидгоські фестивалі і конгреси, докладено значних зусиль. На першому конгресі 1966 року Україну представляла професор Київської державної консерваторії Онисія Шреєр-Ткаченко, а українська музика прозвучала на трьох фестивальних концертах. Успіх, який мали українські музиканти в Бидгощі, надихнув Онисію Яківну на діяльність, спрямовану на пошук життя в Україні наукового і виконавського життя в галузі старовинної музики. Вона організувала наукову конференцію і цикл концертів старовинної музики «Музична культура України XVI–XVIII ст.», які відбулися 5–9 квітня 1969 року в Київській консерваторії. Це була перша в Радянському Союзі конференція, присвячена старовинній музиці. З 1969 року постійним учасником МАЕО стала Н. Герасимова-Персидська.

Польський фестиваль і конгрес старовинної музики Центральної та Східної Європи МАЕО відіграв важливу роль у становленні київської школи старовинної музики, актуалізував дослідження української музичної спадщини і дав можливість ввести її до загальноєвропейського мистецького процесу.

Ізваріна О. М.

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та методики музичного мистецтва, Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ)

Українсько-польські зв'язки у музично-драматичному театрі першої половини ХІХ ст.

Історія існування в Україні музично-драматичного мистецтва налічує досить тривалий час. За цей період утворились різні форми його сценічного буття від вертепної драми, шкільного, кріпацького та аматорського театрів до приватної мандрівної антрепризи і професійного музично-драматичного й оперного театрів. У першій половині XIX ст. український музично-драматичний театр існував головним чином у формах кріпацького і аматорського, а також як приватна антреприза.

Трупи приватної антрепризи були надзвичайно мобільні: мандрували містами і містечками України, знайомили глядачів з драматичним і оперним мистецтвом, впливали на розвиток естетичних смаків публіки.

Перші театральні антрепризи з'явилися у Києві на початку XIX ст. Приміщення новозбудованого Першого міського театру орендували польські антрепренери А. Змійовський, О. Ленкавський, А. Шитлер.

Серед акторів трупи А. Змійовського, який сам виступав не тільки як антрепренер, а й як актор, режисер, а згодом і як драматург, – відомі в майбутньому антрепренери Л. Млотковський, А. Шитлер, О. Ленкавський. Репертуар складали драматичні твори та опери відомих польських композиторів В. Богуславського, Л. Дмушевського, Ю. Стефані. Значну увагу антрепренер приділяв творам західноєвропейських авторів, які ставив у перекладах російською або польською мовами. Він пропагував поліжанровість вистав.

Значний внесок у музично-театральне життя Києва означеного періоду зробила антреприза О. Ленкавського. У його трупі працювали талановиті майстри сцени Л. Млотковський, П. Рекановський, П. Мікульський та ін. О. Ленкавський одним з перших почав запрошувати на головні ролі провідних акторів з інших труп, а також грав сам. Антрепренер тяжів до музичного репертуару, тому переважали оперні вистави французьких, німецьких, польських, російських композиторів. О. Ленкавський на ґрунті романтичного репертуару своєї трупи формував нові принципи режисури, вдосконалював акторську майстерність та сценографію.

Новаторським у роботі антрепризи А. Шитлера було значне поширення української тематики в репертуарі трупи. Сам А. Шитлер з дружиною вважалися прекрасними виконавцями українських народних пісень.

Політика антрепризи І. Штейна у театральній сфері була спрямована на показ найновіших творів, прем'єри яких відбувалися у Києві відразу ж після показу п'єс у столичних театрах. Популяризував він і твори українських драматургів (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та п'єси на українську тематику А. Змійовського).

Отже, приватна мандрівна українсько-польська антреприза, що діяла на терені України у першій половині XIX ст. і, зокрема, у Києві, сприяла утворенню нових принципів організації театральної справи, нових підходів до укладання репертуару, розвитку режисури та сценографії, оновленню акторського складу, провідній ролі антрепренера.

Клименко Ірина

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Кант «Добрий вечір тобі...» у контексті української ранньотрадиційної мелогеографії

Пересічний українець на прохання заспівати чи хоча б назвати відому йому колядку з великою ймовірністю пригадуватиме текст

«Добрий вечір тобі, пане господарю,

Радуйся, ой радуйся, земле, син Божий народився...»

Цей сюжет разом з популярним двоголосним наспівом типової кантової фактури надзвичайно поширений в Україні. Та спроба знайти йому місце у величезному мистецькому доробку українських колядок і щедрівок потягла за собою глибоке історико-теоретичне «розслідування» з застосуванням методу картографування типових мелодичних форм.

Твір, який за музично-стильовими ознаками належить до кантової традиції 17–18 століть, має під собою давнє народнотрадиційне коріння, а саме – типову силаборитмічну модель V443:

кант: 111122,111122, P224; 111122,224,1124=

модель: (2222, 2222, 224)х2.

Загалом творів з такою моделлю зафіксовано бл. 400 зразків, з них бл. 100 мають рефрен «Радуйся..», бл. 90 співаються без рефрену, розспівуючи християнський сюжет з інципітом «На Ордані тиха вода стояла...» (теж з кантовою мелодикою), і понад 200 зразків демонструють більш давню стилістику мелосу та мають світські нехристиянські сюжети привітань господарів.

У канті «Радуйся..» використана оригінальна композиція «асиметричної строфи», де на дві віршові групи приходить 4 силабогрупи рефрену. Така композиція використовується також у старовинних (некантових) колядках з віршем V55,p3 (бл. 600 записів), описаних ще Філаретом Колессою у 1908 р.

Автор виготовила карту поширення мелокомпозицій з основою V443. Карта показала зовнішні географічні кордони цього ритмічного типу (чітку прив'язаність до україномовних територій) та складну компоновку всередині ареалу (значні лакуни). Давні народні зразки зосереджені в західній частині української етнічної території (кількома «островами» в Галичині, Волині, на Поліссі й точково – в інших регіонах, в тому числі й на Лівобережжі). Кантові зразки поширилися до східних окраїн розселення українців, де заступили їх давній питомий колядний репертуар, здебільшого пов'язаний з віршовою моделлю V55,p4 (рефрен «Ой дай Боже» та інші) і стали етнічним маркером на територіях, пограничних з росіянами, білорусами.

Кожушко Євгенія

молодший науковий співробітник відділу музичних фондів Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (Київ)

Твори Костянтина Регамея у відділі музичних фондів НБУВ

З широкого кола видатних імен мистецького Києва, початку XX століття привертає увагу постать Костянтина Рудольфовича Регаме (Constantin Regamey, 1879–1938). Історія музичної родини Регаме, швейцарсько-польського походження має коріння з українського Поділля. Завдяки сумісним зусиллям польських та українських дослідників були розкриті життєві та творчі відомості родини Регаме.

Костянтин-Казимир-Фердинанд Рудольфович Регаме народився 1879 р. у Жмеринці. Гімназію закінчив в Одесі, потім отримав освіту у Київському університеті, далі продовжив вже музичну освіту у Петербурзі. Одружився Костянтин-Казимир на піаністці, Лідії Славіч, яка мала сербсько-шведське походження. Отримавши разом музичну освіту в Петербурзі, подружжя переїхало до Києва і заснувало приватну школу Славіч-Регаме. Тут же, в Києві 1907-го року народився син, теж названий Костянтином, який згодом також став композитором (емігрував після 1917 р. у Польщу, а у 1944 році – до Швейцарії). Згодом Костянтин-Казимир став професором Музично-драматичного інституту М. В. Лисенка та Київської консерваторії, займався композиторською діяльністю. У 1920-х роках у Києві він користувався великим авторитетом, як педагог і виконавець, входив у коло мистецької Київської еліти. Регаме не лише викладав, а й був одним із найвідоміших київських піаністів-аккомпаніаторів, учасником просвітницьких радіопередач, які вели брати Левко та Дмитро Ревуцькі.

З композиторської спадщини Костянтина Регаме надзвичайно цікавими і цінними є примірники нотних видань, що зберігаються у відділі музичних фондів Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Це вокальні твори для голосу у супроводі фортепіано на слова таких відомих поетів як Надсон, Апухтін, Пушкін, Андрусов. Значну кількість творчої спадщини Регаме складають фортепіанні твори: «Собрание прогрессивно-распределенных этюдов» з вступним словом К. Регаме, твори для фортепіано (романс, прелюд, вальс, менует скерцо тощо – всі ці видання вийшли друком у київському видавництві Індрижиха Індрижишека. Про величезний внесок музиканта в українську фортепіанну педагогіку свідчить величезна серія нотних видань — «Le Progres Artistique Choix des compositions classiques et modernes pour piano, revues, doigtees et classees par ordre de difficulte par le professeur Constantin Regamey». Серед композиторів, твори яких потрапити до цього вагомego зібрання, — К. Ф. Е. Бах, Л. Бетховен, Ж. Бізе, Л. Боккеріні, Й. Брамс, Ф. Шопен, К. Дебюссі, А. Дворжак, Е. Гріг, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, В. Моцарт, Ж.-Ф. Рамо, Р. Шуман, Р. Вагнер та багато інших, вийшли друком у київському видавництві Л. Ідзіковського.

Нотні видання К. Регаме пройшли науковий опис, атрибуцію і каталогізацію відповідно сучасним нормам бібліографічного стандарту і внесені до електронного каталогу музичного відділу за допомогою програми ІРБІС. Ім'я композитора Костянтина Регаме поки що не знаходиться в жодній вітчизняній енциклопедії, хоча для українського мистецтва родина Регаме зробили чимало.

Копиця Маріанна

(Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Борис Лятошинський – класик української музики ХХ століття

У статті подано огляд життєвого та творчого шляху класика української музики ХХ століття Бориса Миколайовича Лятошинського.

Творчість Б. Лятошинського пройшла складну і яскраву еволюцію, сповнену пошуками, підйомами, досягненнями. Для українського мистецтва ХХ століття ім'я майстра пов'язано зі значними досягненнями музичної творчості і становить класичний фонд української та європейської культури. Його музика характеризується високою духовністю і героїзмом, силою трагічних емоцій, широтою епосу, романтизмом художнього висловлювання.

Початок самостійного творчого шляху композитора збігається з періодом народження і становлення мистецтва українського Відродження, що припадає на період перших десятиліть двадцятого століття. Адже цей період має особливий статус формування модерної української нації, з осмисленням і проектуванням найпрогресивніших європейських ідей на український ґрунт. У цей період зародження високої української культури, як стверджують вчені, малороси і русини XVIII і XIX століть перетворюються в українців ХХ століття. Але Україна стає полем, де фокусувались драматичні історичні соціальні події поряд з глибокими, різноспрямованими філософськими, культурологічними теоріями, новаційними відкриттями. Через історію України пройшли магістральні лінії поступу світової філософії і культури, з нею пов'язані імена М. Бердяєва, М. Булгакова, Л. Шестова, А. Ахматової, В. Вернадського, Д. Чижевського, авангардистів К. Малевича, Д. Бурлюка, геніїв С. Прокоф'єва, І. Стравинського, польського класика К. Шимановського та угорського Б. Бартока.

Перший опус композитора датований 1915 роком, на останньому (ор. 70) зазначений 1968 рік. Більш ніж півстоліття, яке увібрало безліч драматичних і суперечливих мистецьких та історичних подій, розділяє ці твори композитора. Майже всі симфонії Б. Лятошинського (а їх п'ять) мали непросту долю, іноді з муками «пробираючись» до слухача. Вперше для української музики зазвучав голос Прометея ХХ століття – такими життєстверджуючими, стражденими, але нескореними були ідеї творів Майстра. Але, як справедливо відмічав Є. Маланюк, «геній поневоленої нації завжди скалічений Прометей». Творчість композитора була на трагічному вістрі. За валом середньостатистичної, урапатріотичної продукції, вульгарного соціологізма, лжетеорій безконфліктності, величні концепції рівня художньої цінності «Гімалаїв» Реріха або «Звенигори» Довженка були за рамками псевдоконтексту епохи.

Масштабним є творчий доробок Б. Лятошинського: п'ять симфоній (1918 рік, ор. 2; 1936, ор. 26; 1951-1954 рік, ор. 50; 1964 рік, ор. 63; 1966, ор. 67), дві опери («Золотий обруч», 1929 рік, ор. 23; «Щорс», 1938 рік, ор. 29), симфонічні поеми (1950 «Поема возз'єднання», ор. 49; 1958 рік, «На берегах Вісли», ор. 59), симфонічні увертюри (серед яких «Урочиста», «Слов'янська», «Увертюра на чотири українські пісні», ор. 20, ор. 70, ор. 61), сюїти, камерні твори, серед яких фортепіанний цикл «Відображення» (ор. 16, 1925), Соната для скрипки і фортепіано (ор. 19, 1926), струнні квартети (ор. 1, 1915; ор. 4, 1922; ор. 21, 1928; ор. 43, 1943), «Український квінтет» (ор. 42, 1942). Значна

кількість романсів, яких налічується понад шістдесят, причому це тих, які відомі дослідникам творчості композитора, хоча величезна кількість вокальної лірики зберігається в архіві митця.

Заслуговує на увагу виконавців хоровий доробок Б. Лятошинського, який інтерпретує відомі поетичні шедеври світової поезії – О. Пушкіна, М. Метерлінка, Г. Гейне, Хеббеля, Шеллі, Т. Шевченка, О. Тютчева, М. Буніна, М. Рильського), а також обробки народних пісень для голосу і фортепіано (ор. 28, 1937 рік; ор. 33, 1941 рік; ор. 35, 1941 рік).

На жаль, життєвий і творчий шлях Б. Лятошинського склався драматично, його твори не мали можливості часто звучати на великих концертних площах Європи в силу історичної замкнутості української культури «залізною завісою» радянської політичної системи. Майстру довелося випробувати гіркоту розчарувань, нерозуміння своїх творів, «цькування» з боку партійних і державних інституцій, людську заздрість.

Кузьмінський Іван

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, докторант НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Історична музикологія: спільні теми та перспективні дослідження (14–18 століття)

Середньовічна та особливо ранньомодерна історія української музики тісно пов'язані з історією давньої польської музики. Даються в знаки століття співжиття в межах однієї держави. На підтвердження цього наведемо один з найдавніших прикладів. Відомо, що перша термінологічно окреслена придворна музична капела Польського королівства, яка діяла в кінці 14 та на початку 15 століть, складалася, якщо не повністю, то щонайменше переважно з руських, тобто українських та білоруських музикантів. Результатом діяльності придворних капелістів та співаків короля Владислава II Ягайла стала поява нотного запису відомої пісні «Bogurodzica», найстарший зразок якої датується 1407 роком. Після цих подій ще не раз у документах 15 століття з'являються згадки про руських музикантів на службі у краківських можновладців.

Разом з тим, українська історична музикологія лише зараз розпочинає роботу там де польські колеги вже мають суттєві результати. Мова йде про дослідження музичних капел та поодиноких музикантів, які діяли у 15–18 століттях у Руському, Белзькому, Волинському та меншою мірою у Подільському, Брацлавському та Київському воєводствах. Без цих знань українські музикологічні студії просто не мислимі. Щоправда, останнім часом, і польські дослідники почали проявляти зацікавленість до українських досліджень. В першу чергу це стосується праць щодо середньовічної

української музики та щодо церковної музичної культури (православної та уніатської).

Важливо, що у добу глобалізації та всебічної комп'ютеризації повсякденного життя, стало на порядки зручніше оперативно обмінюватися інформацією і було б вкрай не розумно не скористатися цією можливістю під час музикологічних досліджень, адже мусимо чесно визнати, що нині українські музикологи переважно мало знають про роботу польських колег, зрештою, як і польські дослідники про українські студії. Але якщо ми пишемо про один і той самий час та ту саму територію, то вкрай важливо періодично «звіряти годинники». Таким чином, вдасться максимально об'єктивно відобразити описуваний період.

В перспективі, діалог польських та українських музикологів може дати цілком несподівані, цікаві та плідні результати. Загалом така співпраця може стати гарним прикладом в публічному інформаційному просторі, аби продемонструвати можливість успішного історичного діалогу між поляками та українцями.

Назар Лілія

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (Львів)

Два музичних хрещеники Миколи Лисенка: стильовий діалог Василя Барвінського та Кароля Шимановського

В українсько-польських стосунках, які розвивалися в доволі складних умовах, часто саме культурні взаємини становили ту мобілізуючу та інтегруючу сферу, в якій консолідувалися високі загальноестетичні мистецькі та духовні ідеали, що чинили вплив на розвиток кожної національної культури зокрема, рівночасно здійснюючись та гравітуючи до великої єдності всесвітнього загальнолюдського порядку. В даному ракурсі виникла інспірація компаративного визначення співмірності, “точок дотичності” двох композиторів-сучасників першої половини ХХ ст., польського та українського митців: К. Шимановського (1882–1937) та В. Барвінського (1888–1963), об'єднаних і благословенням корифея української музики М. Лисенка, і спільними ідеями та паралелями у багатьох творчих аспектах.

Факти “музичного хрещення” М.Лисенком обидвох майбутніх світил відбулися з 11-літньою різницею. К. Шимановського М. Лисенко слухав у 1892 р. в с. Орлова Балка, де останній літував з родиною і отримав запрошення в сусідню Томашівку від паньства Шимановських з метою переслухати їх 10-літнього сина Кароля. Цю подію детально описав Остап Лисенко, син композитора, у спогадах про батька. Славетний та вельми авторитетний на той

час М. Лисенко був глибоко вражений обдаруванням малого “власника золотого жука і триногого коника”, пророкуючи йому велике майбутнє. В. Барвінського М. Лисенко слухав у Львові, де гостював у домі Барвінських у вікопомному 1903 р., коли галичани врочисто святкували ювілей маестро. М. Лисенко безкомпромісно підтримав юний талант і порекомендував здобувати вищу освіту за кордоном, зокрема, у Празі, про що В. Барвінський пише в листах і автобіографічному “Коментованому списку творів”.

Особисте знайомство Баравінського з Шимановським вочевидь відбулося у Львові, куди той вчашав неодноразово після 1906 р. – перший виступ – зрештою, тут мешкала його сестра Станіслава Корвін-Шимановська, а контакти з багатьма львівськими музикантами були дуже активними (А. Хибінські, М. Солтис, А. Нементовска). На жаль, В. Барвінський силою долі залишився не лише “композитором без нот”, але й “без переписки”, яка була вилучена каральними органами при обшуках після засудження митця на 10 довгих років заслання. Лише з уцілілих концтабірних листів дізнаємося про контакти з Шимановським, де український композитор описує різні події, в тім - написання некрологу у “Новому часі” (7.04.1937), похорон, на якому очолював делегацію українських музикантів. Зрештою, був професором у одному з найпрестижніших європейських вузів – Львівській музичній консерваторії, іменованій в честь К.Шимановського у 1931 р., яку той неодноразово відвідував, відзначаючи високий рівень закладу. Спільні ідеї та співпраця на ниві оновлення музичної освіти та шкільництва, декларовані митцями відповідно в польській та українській пресі, спричинилися до суттєвої реорганізації та професіоналізації. Відкриття філій Вищого музичного інституту імені М. Лисенка по всій Галичині в 30-х роках ХХ ст. при співдії Шимановського стало артефактом та не мало аналогів в тогочасній Європі (С. Людкевич). Власне за діяльність на ниві освіти митці були нагороджені золотим хрестом уряду Польщі.

Попри “схрещення доль”, спостерігаються численні паралелі у загальнокультурних, мистецько-естетичних, стильових принципах обидвох митців. Вони стосуються і засад входження (власне як піаністів) у складний світ модернізму з індивідуальними ознаками та під впливом “власних” шкіл (Варшавської та “Молодої Польщі” Шимановського – Празької та “Молодої Музи” Барвінського) на спільні позиції імпресіонізму, символізму, фольклоризму, ряду нео-векторів, адже обидвоє відзначаються інтенсивним стильовим синтезом різноманітних культур і епох. Ідеї координування попередніх форм та нових відкриттів в області музичних засобів, поліфонічність мислення, адаптація національних джерел з глибоким розумінням їх органічної природи, зрештою, виходячи на рівень “абсолютного масштабу індивідуальності” (за Сабанєєвим) композитори оперують синтезуючим методом, який з канви найрізноманітніших джерел і традицій творять глибокоіндивідуальні полотна, позначені вищою красою та естетикою. Та найголовніше – це прояв високого патріотизму, який окреслюється дефініцією “ні польське ні українське не суперечить європейському”, що уможливило здобуття і В. Барвінським, і К. Шимановським статусу речників власних національних культур у всесвітньому просторі музичного мистецтва.

Назаренко Валентина, Вілінський Юрій

архівісти-дослідники спадщини М. Вілінського, В. Малішевського та В. Лютославського (Нью-Йорк, США)

Постать Вітольда Малішевського у музичному житті України та Польщі

Польський маестро Вітольд Малішевський – видатний європейський митець, композитор, педагог, теоретик, диригент, енциклопедист, громадський музичний діяч, засновник музичних закладів в Україні та Польщі. Масштабна постать Вітольда Малішевського у контексті музичного життя першої половини ХХ століття насамперед репрезентує синергетичне поєднання багатьох талантів в одній особі. Цей феномен пов'язаний з епохою Малішевського в Україні, а потім з історичним періодом у Польщі, який у музичному аспекті можна охарактеризувати як епоху К. Шимановського, В. Малішевського, Е. Моравського, К. Сікорського та інших. Малішевський був учителем таких виняткових талантів, як Вітольд Лютославський та Анджей Пануфнік.

Вітольд Малішевський народився 20 липня 1873 року в Могильові-Подільському. Його батька, польського патріота, Йосифа Малішевського за участь у повстанні було заарештовано царською владою, родину позбавлено шляхетності і засуджено до заслання. Вчителями В. Малішевського були спочатку М. Іпполітов-Іванов, а потім М. Римський-Корсаков і О. Глазунов. Малішевський стає активним членом Беляєвського гуртка в Санкт-Петербурзі. Перша симфонія Малішевського отримала високу оцінку відомого критика В. Стасова. Твори В. Малішевського друкувалися у Лейпцигу видавництвом Беляєва, а також Юргенсоном.

Вітольд Малішевський зробив значний внесок у становлення музичного мистецтва в Україні. У 1913 році він заснував Одеську консерваторію (нині – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової), був її першим директором та професором композиції. Серед вихованців консерваторії такі знаменитості як Д. Ойстрах, Е. Гілельс, Я. Зак, М. Вілінський, К. Данькевич, С. Орфєєв, Б. Руденко, Г. Олійниченко та багато інших. Крім М. Вілінського і О. Павленка, учнями В. Малішевського в Одесі були відомі музиканти: О. Давиденко, К. Корчмарьов, Б. Шехтер, В. Дукельський (Вернон Дюк). Епоха Малішевського в Одесі пов'язана з якісними змінами у музичному житті Одеси як міста, так і України в цілому. Проте, у радянські часи його ім'я заборонялося, були спроби замовчування і навмисного перекручування фактів. Свою роль відіграли цензура і пропаганда, а також токсичний компонент радянського музикознавства, що розповсюджувалися на країни східного блоку, а також мали певний вплив і на західні країни.

У Варшаві В. Малішевського вважали одним з найповажніших діячів у польській музиці того часу. В. Малішевський обіймав посади керівника музичного департаменту у Міністерстві релігійних конфесій та народної освіти, директора Варшавського музичного товариства, працював професором Варшавської консерваторії. Він очолював журі Першого міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена у Варшаві (1927), був одним із засновників Інституту Шопена. В. Малішевського вшановано польською «Нагородою

Панською» (1931) та Офіцерським хрестом ордена Відродження Польщі. Польський період композитора ознаменувався визначними постановками його опери-балету «Сирена» та опери-балету «Борута». Учнями В. Малішевського були такі знані музиканти, як Ф. Лабунський, Б. Войтович, Ф. Рибицький та інші. Вітольд Малішевський пішов з життя 18 липня 1939 року у Заліссі біля Варшави. Видана за останні роки солідна дискографія творів Вітольда Малішевського є проєкцією його творчого доробку до ХХІ сторіччя. Постать Вітольда Малішевського, його творча та педагогічна спадщина у контексті музичного життя першої половини ХХ сторіччя ще очікують на свою повну оцінку.

Полячок Дмитро

(Ph.D) кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Фестиваль «Осінь з музикою Кароля Шимановського» на малій батьківщині композитора: двадцять п'ять років становлення й розвитку

Упродовж двадцяти п'яти років (від жовтня 1992 р.) на малій батьківщині Кароля Шимановського відбувається музичний фестиваль камерної музики, який нині має назву «Осінь з музикою Кароля Шимановського». Більшість заходів проходять у Кропивницькому (до 1924 р. – Єлисаветград), за висловом Ярослава Івашкевича «зимовій столиці» родини Шимановських. Окремі імпрези організовуються у селі Тимошівці (нині Кам'янського р-ну Черкаської обл.) – родинному маєтку композитора, а також у Кам'янці та Києві. Ініціаторами й засновниками фестивалю є Музей музичної культури ім. Кароля Шимановського в Кропивницькому і Об'єднання поляків Кіровоградщини «Полонія» ім. Кароля Шимановського, співорганізаторами – близько 15 інституцій, з-поміж яких помітну роль відіграє НМАУ ім. П. І. Чайковського. Опіку над фестивалем здійснює Консульський відділ Посольства Республіки Польща в Києві. Незмінним художнім керівником фестивалю є музикознавець Олександр Полячок.

За понад 25 років (1992–2017) були виконані практично всі твори К. Шимановського для скрипки і фортепіано, обидва струнні квартети, більшість фортепіанних композицій, декілька вокальних циклів та окремих пісень, хоровий твір «Курпівські пісні» (як цикл – вперше в Україні, Кропивницький муніципальний камерний хор під орудою Ю. Любовича). У рамках фестивалю відбулися світові прем'єри поеми для фортепіано «Гулістан» англійського композитора іранського походження К. Сораабджі (Дж. Павелл), окремих пісень й фортепіанних творів К. Регамея молодшого (Л. Войнаровська, Є. Громов). Прозвучали також традиційні пісні села Тимошівка (фольклористичний гурт «Млиночок»), твори різних авторів від епохи Ренесансу (квартет «Duo-Duo» зі Львова) до ХХ ст., при цьому переважали українські (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Губаренко, В. Сільвестров,

М. Скорик, М. Шух) та польські композитори (І. Я. Падеревський, Г. М. Гурецький, Б. Войтович, А. Малявський, Я. В. Гавел).

На «Осені з музикою К. Шимановського» виступили артисти з України, Польщі, Росії, Великобританії, камерно-інструментальні, фольклорні, хорові та інші колективи. Під час фестивалю відбулось кілька музикознавчих і краєзнавчих міжнародних наукових конференцій («Кароль Шимановський і Україна» та ін.), презентації виставок, фільмів, книжок, нотних збірок, було відкрито кілька меморіальних дошок (К. Шимановському, Я. Івашкевичу, М. Хороманському). Гостями фестивалю були провідні шимановськознавці та діячі культури з Польщі, Франції, України, Росії.

Фестиваль «Осін з музикою Кароля Шимановського» істотно збагатив культурно-мистецьке життя регіону і стає дедалі помітнішим явищем на музичній мапі України.

Полячок Олександр

директор музею К. Шимановського в Кропивницькому (Кропивницький)

Єлисаветградські роки і дні Кароля Шимановського у спогадах сучасників

Близько половини з відомих сьогодні спогадів на тему «Єлисаветградські роки й дні Кароля Шимановського» належать одному з кращих письменників і поетів Польщі ХХ ст. Я. Івашкевичу, решта – Генріху Нейгаузу, З. Шимановській, М. Хороманському, М. Новіцькій-Отвіновській, Б. Громадському, С. Пузенкіну, В. Гольдфельду. Більшості з них притаманна змістовність і майстерність викладу.

Зважаючи на те, що сам К. Шимановський мемуарів не написав (є лише короткі автобіографічні інформації до словників та фрагменти розповідей в бесідах з журналістами), тільки спогади його сучасників дають певне уявлення про дитячі й молоді роки композитора, охоплюючи період від 10 до 27 років життя (1892–1909). Вони розповідають про ранні музичні враження Кароля, домашнє музикування за його участі (Б. Громадський, Генр. Нейгауз, Я. Івашкевич), музично-театральні й інші розваги в колі рідних і близьких (М. Новіцька-Отвіновська, Я. Івашкевич, З. Шимановська). Натомість, спогади про останні два роки «українського» періоду життя композитора, проведені майже виключно в Єлисаветграді (1917–1919), яскраво доповнюють факти, знані з інших джерел, переважно листів і газет. Торкаючись цього періоду, оповідачі описують, насамперед, творчу (Я. Івашкевич, В. Гольдфельд) та концертну (В. Гольдфельд, Генр. Нейгауз, С. Пузенкін) діяльність композитора.

Використовуючи багату фактологічну і мемуарну базу про перебування родин Шимановських, Нейгаузів, Блюменфельдів у Єлисаветграді, український письменник і краєзнавець Г. Гусейнов відтворив єлисаветградські й інші українські епізоди з їхнього життя в документальній новелі «Друга соната» (2007 р.).

П'ятницька-Познякова Ірина
(Ph.D) кандидат мистецтвознавства

Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення

Віддзеркалення глибинного рівня мисленнєвих процесів у контексті художніх практик композиторів знаходить свій прояв на рівні структурних елементів музичного мовлення, де відбувається процес кристалізації різнорівневих зв'язків. Він актуалізує як глибинні інтонаційні структури, де відображено психосемантику певного історико-культурного часу (реляційний рівень семантики), так і особистісний вимір експресивно-афективної сигніфікації музично-мовної свідомості композитора, як прояв конкретної музичної культури (предикаційний рівень семантики). В такому контексті *музичне мовлення* мислиться як *складний семіотичний простір*, де у сконденсованому вигляді зберігаються соціокультурні коди, які «зчитуються» свідомістю митця і втілюються в художніх практиках, набуваючи знаково-символічних форм.

Репрезентоване інтонаційним мисленням музичне мовлення акумулює досвід композитора, при цьому відбувається процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (образ-знак), де співіснують домінантні та додаткові смислові виміри. Інкрустовані у різні контексти та жанрово-стильові умови у вигляді знаково-символічних структур, набуваючи найрізноманітніших форм (від фактурного малюнка, метроритмічної формули, мотивного звороту до регістрової барви й тональності тощо), вони формують семантичний вимір музичної культури певного часу. Осягнення таких знакових елементів музичного мовлення є складним завданням, що зумовлено їх семантичною змістовністю та багатоваріантністю втілення, де відбувається перехід від суб'єктивного як прояву конкретної художньої практики до об'єктивного значення, від онтологічної функції знака до символічної, що є процесом *смислоутворення*.

У такому розумінні знак стає сутнісною основою символу, а символ – знаком, представленим у всій сукупності його змістовних якостей. У цьому ми виходимо з онтологічної сутності знака по відношенню до символу та генетичної першості символу по відношенню до знака, що дозволяє розглядати ці категорії в їх діалектичній єдності як семіотичну дійсність, де співіснують сутнісна (знакова) та буттєва (символічна) її форми існування як дві сторони одного явища. Відтак семіозис являє собою процес символізації знаковості, у результаті чого відбувається репрезентація у символічній формі стильової позиції митця (композитора), що має прояв на рівні музичного мовлення як актуалізації індивідуального світовідчуття.

Савченко Ірина

науковий співробітник відділу музичних фондів Інституту книгознавства Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (Київ)

Українсько-польське музичне видавництво «Леон Ідзіковський»

Видавничий дім «Леон Ідзіковський» – найпотужніша приватна нотовидавнича фірма в Україні, одна із найстаріших у колишньої Російській імперії. Цього року виповнюється 160 років (28 грудня 1858 року) від дати її заснування. На початку 1920 рр. видавництво «Л. Ідзіковський» припинило своє існування. Після революційної експропріації київської фірми «Л. Ідзіковський», видавництво продовжило у 1911–1944 рр. роботу у Варшавському філіалі. Багатогранна діяльність видавництва відіграла значну роль як у справі створення, розповсюдження, популяризації та збереження української музики, так і у питаннях музичного виховання, зокрема формування музичних смаків широких верств населення, музичної освіти. Фірма „Л. Ідзіковський” була найпродуктивнішою серед нотних видавництв України впродовж декількох десятиріч. Завдяки музичному видавництву вперше були опубліковані й збереглися до нашого часу численні твори польських і українських композиторів.

Серед видань фірми – твори М. Завадського, В. Заремби, В. Зентарського, Т. Йотейко, І. Падеревського, братів Генріка та Юзефа Венявських та ін. В останні десятиріччя діяльності фірми було видано чимало творів композиторів України – К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, П. Ніщинського, Є. Рибка, П. Сениці, М. Тутковського та ін. Найчисленніші у видавничій палітрі фірми – твори М. В. Лисенка. Серед серій камерно-концертних творів українських композиторів найпопулярніша – “Українська ліра : Думки, пісні і співи” (51 видання). Визначення точної кількості видань фірми „Л. Ідзіковський” за увесь час його діяльності робота досить трудомістка, загальна кількість видань становитиме близько 7700.

Сучасні історики, музикознавці прагнуть відродити картину реальних подій минулого та усвідомити наслідки діяльності конкретних діячів і установ культури, досліджуючи старовинні джерела. Оглядаючи нотні розсипи видань фірми «Леон Ідзіковський», що зберігаються у Відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського та аналізуючи нотні документи, що назавжди залишилися відбитком культурних подій у країні, матеріальними носіями історичної пам'яті, слід визнати, що жодна інша комерційна видавнича фірма того часу не мала такого помітного впливу на культурне життя України.

Література:

1. Catalogue des Ouvrages de musique et des livres [Text]: Publiés par la Maison Leon Idzikowski. – Kieff; Warsovie: Leon Idzikowski, [1912-1913]. – 224 s.
2. Catalogue des Ouvrages de musique [Text]: Publiés par la Maison Leon Idzikowski. – Kieff; Warsovie: Leon Idzikowski, 1915. – 300 s.
3. Idzikowska A. Symbol Ocalony [Text] // Dziennik Kijowski. – 2000. – Maj. – N 9 (136). – С. 4.
4. Леон Идзиковский в Киеве [Текст]: 50-летие музыкальной фирмы // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 51–52. – С. 1183
5. Савченко І. В. Українські нотні видання 1917–1923 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [Текст] : Науковий каталог. – К., 2007. – С. 27

Польські виконавці та композитори у колекції раритетних грамплатівок з фондів НБУВ

Зібрання найстаріших грамплатівок відділу музичних фондів НБУВ відносяться до числа раритетних платівок. Записи, що вже атрибутовані, були здійснені між 1904 та 1914 роками у період перших акустичних звукозаписів. Серед них і платівки, що представляють польську та українсько-польську музичну культуру. Найвизначніші з них — це платівки з записами виконавців Адама Дідура, Марії Мокржицької, Ігнація Яна Падеревського; оркестра Кароля Намисловського; платівки з записами творів польських композиторів Фредеріка Шопена, Генріка Венявського і Станіслава Монюшки.

У колекції відділу музичних фондів зберігаються 6 двосторонніх платівок фірми «Società Italiana di Fonotipia» (тобто 12 записів) 1906-1907 рр. Адама Дідура (бас; 1873–1946). Серед записів А. Дідура – арії з опер А. Бойто, К.-М. Вебера, Дж. Мейєрбера, Л. Муньоне, романси С. Монюшки, П. Тості у супроводі фортепіано або оркестру. На платівках товариства «Граммофон» представлено 2 односторонні платівки 1912 р. з уривками опери «Паяци» Р. Леонкавалло і одна одностороння платівка з уривком опери «Лінда ді Шамуні» Г. Доніцетті з записами Марії Мокржицької (сопрано; 1882–1971) у дуєті з Маттіа Баттістіні (баритон; 1856–1928). Три односторонні платівки 1912-1913 рр. товариства «Граммофон», на яких записано Ігнація Яна Падеревського (піаніст; 1860–1941), де він виконує твори Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Мендельсона. На двосторонній платівці фірми «Зонофон» 1910 р., що записана у Варшаві, містяться польські танці у виконанні найстарішого польського симфонічного оркестру під керівництвом Кароля Намисловського (1856–1925). У числі раритетних платівок зберігається запис 1909 р. київської студії «International Extra Record» артистки київської опери Ольги Андріївни Шмідт (сопрано; 1880?–?) з виконанням романсу Ф. Шопена «Бажання». Грамплатівки з записами скрипалів, що виготовлені товариством «Граммофон», — Міша Ельман (1891–1967), що виконує «Ноктюрн Es-dur» Ф. Шопена ор.9 (запис 1910 р.), і Ян Кубелік (1880–1940), що виконує «Dudziarz mazurka» («Сільський музикант») Г. Венявського, записаний у 1911 р.

Платівки вироблені провідними на той час фірмами грамофонного звукозапису, збережені у доброму стані, відтворюються на швидкості 78 об/хв, виготовлені із шелаку.

Деякі із зазначених платівок не зареєстровані у ґрунтовному тритомному каталозі 2002 р. К. Янчевської-Соломко «Dyskopedia polonikow do roku 1918», а деякі, якщо і вказані, — без місця збереження як фізичної одиниці.

Сподіваємося, що ці платівки достойно доповнять польську культурну пам'ять.

Шамаєва Кіра

(Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

«Поляки» Київської консерваторії

Історичні процеси в Україні призвели до того, що в перші десятиріччя існування Київської консерваторії в її стінах сконцентрувалася масштабна група видатних музикантів – виконавців, знаних далеко за межами країни. Вагому частку їх складали як безпосередні представники польської нації, так і споріднені з нею. Одна з причин того в історичній долі цієї землі (Київщини, Волині, Поділля, Херсонщини), значну частину населення якої упродовж віків складали поляки. Друга – у політичній ситуації часів громадянської війни, коли до Києва (з різними намірами і надіями) з великих міст і провінції тяглися представники творчої інтелігенції. Талановиті, освічені, виховані в різних визначних естетичних школах, вони з творчою енергією (серед них було багато молоді) відкривали двері європейській культурі, закладали надійний професійний фундамент нашої alma mater.

Уродженці Житомира Мар'ян Домбровський і Юзеф Турчинський. Перший отримав музичну освіту у Т. Лешетицького у Відні та Петербурзькій консерваторії в А. Єсипової, концертував у Росії, Австрії і Польщі. У 1907–1922 роках жив у Києві, професор Київської консерваторії. Далі – Львів, Варшава. Ю. Турчинський вихованець Петербурзької консерваторії (клас А. Єсипової), удосконалювався у Феруччо Бузоні (Відень), концертував у Варшаві, Парижі, Берліні, Петербурзі. 1915–1919 – професор Київської консерваторії. Потім Варшава, згодом – Швейцарія.

Генріх Бобінський – композитор і піаніст, вихованець Варшавського музичного інституту, потім – Т. Лешетицького (Відень). Автор симфонічної увертюри, фортепіанних творів. З 1880х до 1914 жив у Києві, на відкритті консерваторії було виконано його фортепіанний концерт.

Генріх Нейгауз і Фелікс Блюменфельд, уродженці Єлисаветградщини, поріднені з польським народом представницею роду Шимановських. Вчителі Г. Нейгауза, його батько (отримав освіту в Кельнській консерваторії) та Л. Годовський (Берлін). Композитор, піаніст, диригент Фелікс Блюменфельд закінчив Петербурзьку консерваторію. Обидва музиканти приїхали до Києва маючи концертний досвід у країнах Європи. У консерваторії – в 1918–1922 роках.

Павло Коханський – скрипаль, знаний у країнах Європи. Навчався в Одесі, Варшаві, Брюсселі. Перший виконавець творів К. Шимановського. У 1918–19 – професор Київської консерваторії.

Болеслав Яворський – піаніст, композитор, теоретик, реформатор музичної освіти. За походженням киянин. Освіта – Московська консерваторія. 1915–21 – професор Київської консерваторії.

Віолончеліст Стефан Вільконський, поріднений з родом славетного піаніста і композитора Ігнація Падеревського. Навчався у Варшаві, Петербурзі. З 1920 до середини 1950х професор Київської консерваторії.

Композитор Ігор Белза, учень Б. Лятошинського. З 1923 по 1941 – викладав у Київській консерваторії.

А ще Володимир Пухальський, Григорій Ходоровський, Микола Тутковський, Левко Ревуцький (за розвідками В. Кузик), Борис Лятошинський, Вільгельм Яблонський, Михайло Скорульський, Михайло Вериківський. Наш сучасник Ігор Болеславович Пясковський, гітарист Ян Пухальський, альтист Броніслав Щуцький.

Шульгіна Валерія

(Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

Яковлєв Олександр

(Dr. hab., Prof.) доктор культурології, доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ)

Пам'ятки національної культури з польсько-українських видавництв кінця XIX – початку XX століть

У своєму дослідженні пам'яток культури ми спираємося на праці, присвячені вивченню феноменів: «рідкісна книга», «цінна книга», «книжкова пам'ятка» (П. Берков, Г. Геннаді, О. Жаворонкова, Г. Ковальчук, О. Малєйна, О. Маркушевич, І. Поздєєва, І. Розанова, Д. Ульянівська, Г. Шапкіна-Петренко, К. Яцунок).

Виявляючи критерії приналежності артефактів до категорії пам'ятки, ми посилаємося на визначення критеріїв пам'яток документального спадку міжнародною програмою ЮНЕСКО «Пам'ять світу», а саме: документальний спадок має естетичні та стилістичні характеристики, що високо оцінюються за межами регіону чи нації; якщо соціальна, культурна та духовна цінність спадку виходить за межі національної культури.

Відповідно до зазначених критеріїв вважаємо доцільним віднести до пам'яток світової музичної культури у контексті культурного діалогу Польщі та України каталоги та нотні видання фірми Леона Ідзиковського в Києві та Варшаві, що стала наприкінці XIX – початку XX ст. тим осередком, який вагомо впливав на розвиток музичного друку обох країн.

Каталоги видавництва Л. Ідзиковського 1912–1915 рр. містять наступні розділи: теоретичні твори і спеціальні каталоги, школи та твори для різних інструментів, оркестрові, хорові, вокальні твори, опери, оперети, твори для ансамблів. Українська музика різних функціональних напрямків та жанрів представлена в каталогах досить широко. Твори виходили з друку як окремими виданнями, так і збірниками, зокрема «Українська Ліра. Думки, пісні і співи», «Луна. Збірник пісень для сім'ї і школи» К. Г. Стеценка та випуски українських народних пісень М. В. Лисенка. Фірмою Л. Ідзиковського були видані фактично всі твори М. В. Лисенка та Ф. Шопена, що складають нотну енциклопедію музичного мистецтва України та Польщі.

Ноти, надруковані видавництвом Л. Ідзиковського, відзначалися високою якістю. Вони розповсюджувалися магазинами фірми у Варшаві, Києві, Одесі, Харкові, Москві, Санкт-Петербурзі, що давало змогу широким верствам населення знайомитися з музикою України. Діяльність польсько-українських нотних видавництв кінця XIX – початку XX ст. є прикладом плідного культурного діалогу двох країн.

Шуміліна Ольга

(Dr. hab., Prof.) доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів)

Про походження родини Максима Березовського

Місцем народження Максима Березовського вважається місто Глухів. Вперше про це повідомляється – без посилання на документальне джерело – у біографічному нарисі Петра Белікова, підготовленому для «Енциклопедичного лексикону» А. Плюшара (1836, т. 5, с. 359). За двадцять років до того у короткій статті першого біографа М.Березовського митрополита Євгенія (Болховітінова) вказано, що Березовський народився в Малоросії (1805, с. 35). Автори усіх наступних публікацій незмінно зазначали, що М. Березовський народився у Глухові. Пошуки записів про народження М. Березовського в архівах Сумської області, до якої зараз входить м. Глухів, виявилися безрезультатними.

П. Беликов у своєму матеріалі наголошує на тому, що місто Глухів є «отчизною и знаменитаго нашего Бортнянскаго». Метрики Д.Бортнянського не знайдено, однак свій вік і місце народження він неодноразово зазначав у т. зв. формулярних списках, де вказував і на своє походження («из польського шляхетства, переселившегося в Малороссию»). У кінці XX століття було виявлено документи, які доводили, що родина Бортнянського приїхала до Глухова з села Бортне (*Bartne*) на Лемківщини, а батько майбутнього композитора Стефан Шкурат після переїзду змінив прізвище на *Бортнянський* за назвою свого родинного села. Прізвище, утворене в такий спосіб, вказувало на вихідця з певної місцевості, що оселився за її межами, на іншій території.

Березовський не полишив жодного формулярного списку, у якому було б зазначене його походження. Однак можна припустити, що його родина, як і родина Бортнянських, приїхала у Глухів з Річ Посполитої, а основою для утворення родинного прізвища став топонім Береза. Село з такою назвою знаходилося неподалік від міста Глухова, столиці гетьманської України. Відомостей про заснування цього села немає (окрім легенди про козака, який побудував млин на березі бурхливої річки), проте його мешканців називали *козаками посполитими*. Ще одна Береза (*Bereza*) знаходилася на території Річ Посполитої, неподалік від міста Берестя, де свого часу підписувалася Берестейська церковна унія. Перша історична згадка про це місто відноситься до XV століття. У середині XVII століття в ньому було засновано монастир картезіанського ордену; зведений до кінця XVII століття, він невдовзі став одним з найбільших в усій Річ Посполитій, а місто стали називати Береза

Картузька (*Bereza Kartuska*). Поява монастиря посприяла розвитку торгівлі і ремесел, однак мешканці страждали від постійних військових подій, які точилися поблизу міста і в самому місті унаслідок його географічного положення. Переживши черговий штурм чи пограбування, населення Берези мігрувало на спокійніші території. Православні українські родини, ймовірно, селилися ближче до столиці гетьманської України, оскільки з власного досвіду знали, що військові дії точаться на покрайніх територіях держав. Заснувавши нове село, переселенці дали йому назву міста, з якого вони приїхали. Посеред них мала бути і родина майбутнього композитора, яка одержала прізвище від посполитого топоніму *Bereza*.

Отже, народження М. Березовського у Малоросії, у гетьманському Глухові не виключає посполитого походження його родини. Документальне доведення цього факту надасть підстави для інакшого розуміння і тлумачення подій біографії митця та оцінки творчості, а також для остаточного вилучення його з числа російських композиторів, як це дотепер практикується в РФ.

Круглий стіл молодих науковців: Українсько-польські зв'язки в дослідженнях молодих музикознавців і культурологів

Andrzej Godek

(mgr) Інститут музикознавства Ягеллонського Університету (Краков)

Музична полоніка у львівських колекціях – Історичний музей та Латинський катедральний собор (тези)

Зміна кордонів Речі Посполитої протягом століть істотно вплинула на зміст архівів, а також на тип джерел, що в них зберігаються. У цьому відношенні винятковою є область "Східні креси", особливо Львів.

Мета цього виступу – презентувати музику полоніки у колекціях двох важливих львівських установ. Перша з них – Історичний музей. На жаль, невідомі шляхи, якими потрапили до нього згадані пам'ятки. Крім збережених перших видань Шопена, в колекціях також зберігаються польські патріотичні пісні. Їх особлива вага для наукових досліджень пов'язана зі зробленими анотаціями щодо виконання.

Колекція музичних документів Латинського катедрального собору зовсім невідома дослідникам. У нинішній формі вона ймовірно виникла в 1945 році. В той час елементи оснащення і численні документи з костелів навколо міста були поміщені в соборі. Те ж саме трапилося і з музичними колекціями. В даний момент ця колекція складається з нот від XVIII до XX століття - як з рукописів, так і з друків. Численні труднощі викликані спробою визначити їх походження. Оскільки у випадку останніх джерел, як правило, можна вказати, що джерела походять з колекцій хорів Ехо, Барда, Сирена, Академічного хору, костела Св. Ельжбети або Асоціації хорів, то у випадку численних джерел з XIX століття, питання походження залишається невирішеним.

Серед рукописних джерел XIX століття є музичні документи, титульні аркуші яких чітко вказують на те, що вони належать до Львівського собору. Однак, це питання потребує поглиблених досліджень, оскільки факт існування капели при соборі не є більш широко задокументованим. Музичні традиції (особливо зв'язки з Краковом) датуються як мінімум XVII століттям. Про це свідчать книги, що збережені в колекціях Університетської бібліотеки. Інші джерела в даний час не можуть бути пов'язані з будь-якою іншою капелою, яких в місті було принаймні декілька (серед інших при костелі єзуїтів, домініканців та бернардинів).

Marta Turnau

(mgr) Польское Музыкальное издательство (PWM Edition Kraków)

Projekt Dziedzictwo Muzyki Polskiej

Jeśli przyjrzeć się historii muzyki polskiej, nazwiska wielu znaczących XIX-wiecznych kompozytorów są, praktycznie rzecz biorąc, nieobecne w świadomości wykonawców i publiczności.

Celem projektu „Dziedzictwo Muzyki Polskiej” prowadzonego przez dwie instytucje – Polskie Wydawnictwo Muzyczne i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – jest zmiana tego stanu rzeczy poprzez opracowanie, wydanie, wykonanie, rejestrację, udostępnienie i włączenie w proces edukacyjny wybitnych dzieł polskich kompozytorów, którzy żyli i tworzyli w czasie zaborów.

W ramach pierwszej fazy programu (lata 2017-2021) opracowane i udostępnione zostaną dzieła mające największe szanse trwałego zaistnienia w życiu artystycznym – m.in. dzieła wszystkie Ignacego Jana Paderewskiego, Stanisława Moniuszki, większość zachowanej spuścizny Józefa Elsnera, Henryka Wieniawskiego i Juliusza Zarębskiego, a także innych kluczowych kompozytorów.

Celem wystąpienia jest przedstawienie założeń programu, planów na jego realizację i możliwości współpracy ze specjalistami w dziedzinie muzyki XIX wieku.

Проект «Наследие польской музыки»

Если взглянуть на историю польской музыки, становится очевидно, что имена многих значительных композиторов XIX-го века, по сути, практически отсутствуют в сознании исполнителей и публики.

Целью проекта «Наследие польской музыки», реализуемого двумя организациями: Польским музыкальным издательством и Национальным институтом Фредерика Шопена, – является изменение сложившейся ситуации с помощью обработки, издания, исполнения, регистрации, распространения и включения в образовательный процесс выдающихся произведений польских композиторов, которые жили и творили в период разделов Польши.

В рамках первого этапа программы (2017–2021 гг.) будут обработаны и распространены имеющие наибольшие шансы на постоянное существование в художественной жизни произведения, среди которых все работы Игнация Яна Падеревского, Генрика Венявского и Юлиуша Зарембского, а также других ключевых композиторов.

Цель выступления – представить основные положения программы, планы ее реализации и возможности для сотрудничества со специалистами в области музыки XIX века.

Teoria reminiscencji Karola Kurpińskiego na przykładzie Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki

W 1818 roku Karol Kurpiński, dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie, był u szczytu swojej kompozytorskiej formy. Jego dzieła we wspomnianym mieście oraz innych byłej Rzeczypospolitej cieszyły się dużą popularnością. Przez swoją twórczość wielokrotnie dawał dowody, że nie są mu obojętne historia oraz losy kraju, który nie istniał na mapie. W związku z przeszłością Polski tworzył muzykę do librett o tematyce historycznej. Pokładał nadzieję na odzyskanie niepodległości kraju w Napoleonie Bonapartem, co wyrażał poprzez nawiązanie do tej postaci. W 1818 roku powstało wyjątkowe dzieło, napisane z powodu przykrych okoliczności – *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki*. Utwór nie był wiele razy zaprezentowany za życia kompozytora, lecz doczekał się dwukrotnego wydania. W formie wyciągu fortepianowego trafił pod strzechy.

W niniejszym referacie skonfrontujemy *Elegię* z poglądami Kurpińskiego na wykorzystywanie melodii już wcześniej skomponowanych, wykorzystanie na prawach cytatu lub luźnego nawiązania. Do tego celu posłużą cztery teksty autorstwa kompozytora, pochodzące z redagowanej przez niego pierwszej na terenach byłej Rzeczypospolitej gazety muzycznej – „Tygodnika Muzycznego” (1820), a później „Tygodnika Muzycznego i Dramatycznego” (1821).

Теория реминисценций Кароля Курпиньского на примере «Элегии на смерть Тадеуша Костюшко»

В 1818 году Кароль Курпиньский, директор Национального театра в Варшаве, находился на пике своей композиторской формы. Его произведения в различных городах бывшей Речи Посполитой пользовались огромной популярностью. Своим творчеством он неоднократно доказывал, что ему не безразличны история и судьба страны, которой не существовало на картах. В связи с прошлым Польши он создавал музыку для либретто исторической тематики. Он возлагал надежды по возвращению независимости стране на Наполеона Бонапарта, что выразилось в многократных обращениях к этой личности. В 1818 году появляется уникальная работа, написанная в весьма горьких обстоятельствах, – «Элегия на смерть Тадеуша Костюшко». Произведение при жизни композитора исполнялось не часто, но было дважды опубликовано. В виде клавираусцуга оно снискало большую популярность.

В данной статье мы сравним «Элегию» со взглядами Курпиньского на использование ранее написанных мелодий, использование на правах цитации либо свободной отсылки. Для этой цели будут рассмотрены четыре текста под авторством композитора, опубликованные в первой на территориях бывшей Речи Посполитой музыкальной газете «Тыгодник музычны» («Музыкальный еженедельник», 1820 г.), редактором которой он являлся, а позже – в газете «Тыгодник музычны и драматычны» («Музыкальный и драматический еженедельник», 1821 г.).

**Pieśni religijne o. Tymoteusza Szczurowskiego w śpiewniku Michała M.
Mioduszeewskiego**

**Пісні о. Тимофія Щуровського в пісеннику «Śpiewnik kościelny» о. Міхала
Мартина Мьодушевського**

У доповіді йдеться про римо-католицький польський пісенник «Śpiewnik kościelny» (Краків, 1838) упорядкований о. Міхалом Мартином Мьодушевським (1787–1868), місіонером згромадження Отців Лазаристів. Цей збірник духовних пісень із нотними текстами складається з двох частин. У першій його частині розташовано пісні на церковний рік – твори на Адвент, Різдво, Великий піст, Великдень, Зелені свята, до Божого Тіла, Богородиці, святих, пісні на різні випадки, пісні за померлих. У другій частині співаника вміщено частини ординарія меси та вечірні, а також різні паралітургічні і позалітургічні молебні.

У додатку до цього збірника «Dodatek do Śpiewnika kościelnego» (Краків, 1842) Мьодушевський опублікував нові пісні та упорядкував їх за тим самим принципом. Натомість окремим розділом у цьому додатку виділено музично-поетичні та поетичні тексти «Pieśni w cerkwiach dyecezyi chełmskiej obrządku grecko-katolickiego używane», тобто духовні пісні, які функціонували в тому часі в унійних церковних осередках Холмської єпархії. Як встановлено, у цьому розділі Мьодушевський надрукував польськомовні духовні пісні василіянського місіонера та проповідника о. Тимофія Щуровського (1740–1812). Пісенні тексти походять з підручника василіянських місій «Misja Bialska» (Супрасль, 1792), в якому Щуровський замінив поетичні тексти (польською та українською мовами) великої кількості своїх духовних пісень, а також польські твори з римо-католицького репертуару, які співали під час василіянських місій. У співанику Мьодушевського у розділі з опублікованими творами Щуровського можна відзначити чітке виокремлення груп пісень календарного циклу (господських, богородичних, до святих), а також творів, не пов'язаних з церковним календарем (пісні різного змісту).

Вивчаючи нотований пісенник «Śpiewnik kościelny» встановлено що, загалом в його додатках «Dodatek do Śpiewnika kościelnego» (Краків, 1842), «Dodatek II do Śpiewnika kościelnego» (Лейпциг, 1853), «Dodatek III do Śpiewnika kościelnego» (Лейпциг, 1853) надруковано 44 пісенних текстів о. Тимофія Щуровського, з яких більше ніж половина – 27 творів з нотними текстами. Оскільки духовнопісенний творчий доробок цього василіянського автора на сьогодні зберігся в його друкованих працях релігійного змісту *Wzór doskonałości panieńskiej* (Почаїв, 1772), *Głos wzbudzający serca chrześcijańskie* (Люблін, 1787), *Misja Bialska* (Супрасль, 1792) і *Pieśni pobożne* (Люблін, 1801), куди включено тільки поетичні тексти пісень, без вказівок на яку мелодію («тон») потрібно їх співати, то можна ствердити, що нотований пісенник «Śpiewnik kościelny» Мьодушевського становить нині цінне джерело для вивчення мелодії пісень Щуровського. Друкований збірник Мьодушевського спричинився до популяризації духовних пісень василіянського місіонера о.

Тимофія Щуровського в греко-католицьких та римо-католицьких осередках аж до початку XX століття.

Dominika Szymocha

(mgr) Институт Искусств Польской Академии Наук (Варшава)

Nieznane oblicze twórczości operowej Stanisława Moniuszki

Badacze twórczości operowej Moniuszki głównie skupiali uwagę na eksponowaniu zagadnień związanych z jej cechami narodowymi i ogólnym charakterem dzieł. Bardzo mało miejsca poświęcali natomiast osadzeniu dzieł w kontekście dorobku europejskiego. Bliższa analiza twórczości operowej Moniuszki oraz zestawienie jej wyników z europejskim dorobkiem literackim i operowym wskazuje na silne powiązanie dzieł polskiego kompozytora z europejską spuścizną kulturową.

W odniesieniu do librett można wskazać w nich na nawiązania, inspiracje europejskimi dziełami literackimi (np. w „Parii”, „Strasznym Dworze”), a także na zaczerpnięcie z nich całych fragmentów (np. aria Ewy w „Hrabinie”). Także analiza warstwy muzycznej wykazuje na przejęcie z dorobku europejskiego przez kompozytora pewnych rozwiązań estetycznych i technicznych. Pod tym względem na czoło wysuwa się predylekcja do stosowania uwertur w ramach wstępów do oper, co można uznać za przejaw wpływu niemieckiej koncepcji opery. Równie interesująco przedstawia się zagadnienie nawiązań do popularnych za czasów studiów Moniuszki w Berlinie charakterystyk tonacji. To tylko kilka zagadnień, które wskazują, że twórczość operowa Moniuszki, jakby się wydawało dobrze zbadana, ma nieznane, a warte do poznania i wzbogacające naszą wiedzę oblicze.

Невідоме обличчя оперного мистецтва Станіслава Монюшко

Дослідники оперної творчості Монюшко зосередились головним чином на висвітленні питань, пов'язаних з його національними особливостями та загальним характером творів. Вони надали дуже мало уваги вбудовуванню творів у контексті європейської спадщини. Більш пильний аналіз оперних творів Монюшка і резюме його результатів з Європейським склепінням літературними і оперні показує сильний зв'язок між творами польського композитора з європейським культурним спадком.

В справі лібрето, може вказати їх в посиланнях, натхнення європейських літературних творів (наприклад, в розділі «Парія», «Страшним Дворі»), а також одне ціле дихання фрагментів (наприклад Арія Єви в «Графині»). Також аналіз музичного рівня демонструє прийняття деяких естетичних та технічних рішень щодо виходу європейського композитора. У зв'язку з цим, йдеться про пристрасть для використання в преамбулі увертюри до опер, які можна розглядати як прояв впливу німецької концепції опери. Не менш цікавим є питання про посилання на популярні тональні характеристики популярних досліджень Монюшко в Берліні. Це всього лише кілька питань, які вказують на те, що робота опери Монюшка добре вивчена але варто знати більше і збагачувати наші знання про дану особу.

Бітаєва Ганна

молодший науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, аспірантка ІПСМ НАМ України

Творча інтерпретація мистецтва Street art у діяльності українських та польських художників

Стріт-арт, як особлива форма мистецтва, зародився в Нью-Йорку у 60-х роках ХХ століття, коли місцеві вуличні угруповання почали позначати належну їм територію різними написами. Що стосується нашої країни, стріт-арт, разом з іншими різноманітними закордонними тенденціями в мистецтві, поступово почали проникати в творчість українських майстрів з середини 90х. Проте, трансформація стріт-арту у мурал та можливість розписувати будівлі серед міста прийшли до нас задовго після перших проявів графіті на вулицях українських міст.

Якщо провести паралель між еволюцією європейського та українського стріт-арту, можна побачити, що період 90х – початку ХХІ ст. був досить насиченим у житті майстрів європейського вуличного мистецтва. Український стріт-арт тих часів існував більше у вигляді коротких висловів на стінах будівель та невеликих малюнків. Ситуація почала кардинально змінюватись ближче до 2010 року, коли українське графіті поступово трансформувалось у новий, більш серйозний і масштабний вид мистецтва – мурал.

Художники цього напрямку, у якості полотна для зображень, зазвичай використовували стіни будинків або інших великих споруд. Оригінальна і своєрідна, в той час, техніка настінного живопису виконувала не тільки естетичну функцію, але і несла велике смислове навантаження, зачіпаючи гострі соціальні питання, які хвилювали молодь і суспільство. Таким чином для того, щоб донести свій задум до глядача, замість хаотичних написів на стінах, митці почали створювати величезні яскраві картини прямо на вулицях міст. З появою кожного нового муралу інтерес до даного виду мистецтва з боку суспільства зростав. Це, в решті решт, привело до піка популяризації муралізму в Україні, що відбився у вигляді фестивалів стріт-арту та багатьох нових муралів, як наслідок даних арт подій.

Одним із перших міжнародних фестивалів стріт-арту України став Kiev Muralissimo, що пройшов у столиці в 2011 році. Стіни українських будівель розписувало багато європейських майстрів із Португалії, Австрії, Італії, інших країн та, зокрема, з Польщі. Один із муралів було створено польським художником Маріушем Вараса, відомим під псевдонімом М-City. Художник створив свій перший мурал в Києві, прикрасивши стіну столичної галереї Лавра. Пізніше, у 2015 році шанувальників польського стріт-арту, та творчості М-City, чекала нова робота майстра – мурал, що зображував каруселі із автомобілів на вулиці Стрілецькій. Ще одним представником польського стріт-арту, що створив мурал в рамках фестивалю Kiev Muralissimo став Славомір Чайковський (ZBK). Нова робота з'явилась на вулиці Гончара і зображує людські постаті, переплетені між собою.

Однією з наймасштабніших подій в житті українського стріт-арту можна вважати фестиваль Mural Social Club, що пройшов у 2016 році і став першим міжнародним фестивалем сучасного мистецтва в суспільному просторі. В рамках арт-заходу 30 художників з усього світу створили мурали у Києві, Одесі та Чернігові. Таким чином будівлі Українських міст було прикрашено муралами, що створили художники з Австрії, Франції, США, Мексики, Польщі та багато інших. Фестиваль мав на меті популяризацію міжнародного мистецтва в Україні. Підтримуючи децентралізацію культури міст, основна частина муралів була створена у спальних районах та околицях мегаполісів.

Ще однією, не менш масштабною, подією став фестиваль Art United Us, що стартував також у 2016 році і об'єднав художників з 200 країн світу, серед яких, уже традиційно, були й представники мистецтва муралу з Польщі. Головною метою заходу стало поширення творчості українських майстрів за кордоном та знайомство України з іноземними художниками стріт-арту.

Таким чином мистецтво муралу набуває все більшої популярності серед українських майстрів. Останні десятиліття кардинально трансформували вуличне мистецтво. І якщо раніше стіни міст оточували хаотичні написи, що, як правило, були створені «на швидку» та не мали особливого естетичного характеру. Зараз же ситуація змінилась в кращий бік, в містах України все частіше можна побачити величезні мурали, кожен з яких має смислове значення і підіймає ту чи іншу проблематику. Завдяки поширенню українського мурального мистецтва за кордон, та, навпаки, популяризації робіт іноземних майстрів, зокрема й польських художників, в нашій країні ми ділимося своїми навичками та вчимося новому, розкриваємо своє мистецтво для загального спостереження та робимо його максимально відкритим для соціуму.

Жарик Альона

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Творчість Петра Сокальського у дзеркалі питань україно-польської культурної парадигми

XIX століття в історії української культури по праву займає одне з провідних положень. Це була епоха «українського відродження», під час якої відбувалось становлення національної культури. Саме в цей час, практично усі сфери мистецтва та науки проходять значний розвиток, який підіймає національні досягнення на новий, самостійний щабель. XIX століття стає відліком часу розвитку класичної української культури, практично в усіх сферах мистецтва. Однак, не дивлячись на всі ці добре відомі факти українське музичне мистецтво XIX століття ще сповнено великих прогалин. Однією з таких мало відомих сторінок історії є постать Петра Петровича Сокальського – видатного діяча свого часу, людини передових поглядів, який не побоявся за часів Емських та Валуєвських циркулярів відстоювати право на національне українське мистецтво.

За своє не довге життя, всього 55 років, митець досяг масштабних успіхів як в сфері мистецтва, так і в сфері науки. П. Сокальський одночасно вів активну діяльність у багатьох найрізноманітніших галузях. Серед яких: вчитель, публіцист, редактор, письменник, науковець, дипломат, суспільний діяч, музикант-виконавець, фольклорист, музикознавець і нарешті композитор з величезним творчим спадком, в якому представлені практично всі музичні жанри.

Не останнє місце, в доробку митця, належить творчим зв'язкам із слов'янськими народами. Серед них, зустрічаємо звернення до російської, білоруської, балканської та польської культур.

Найбільш яскраве втілення творчої взаємодії двох народних пластів, українського та польського, зустрічаємо в опері «Осада Дубно». Даний твір займає особливе місце в українській музичній культурі ХІХ ст. Фактично, це є перша зафіксована українська музична версія повісті Гоголя «Тарас Бульба». Композитор в своєму творі переосмислює літературне першоджерело. В лібрето опери змінюються головні акценти твору, з'являються нові персонажі та сюжет другого плану.

Головним рушієм опери стають Андрій, Урсула та їх почуття. З однієї сторони вони фігурують в творі в якості яскравих представників своїх народів (українського та польського). Крім того, це головні носії ліричної лінії опери, яка по суті є домінантною в опері. Національно – історична складова повісті поступається місцем найважливішому почуттю в житті людини – коханню. Лірична лінія Андрія та Урсули – простого українського парубка, молодого козака та юної польської дівчини - від самого початку (ще з прологу опери – лейтмотив долі), приречена на трагічну розв'язку – смерть від руки батька - Тараса Бульби. Саме тому їх образи не отримують великої трансформації в опері. Вони лише набирають амплітуди для ствердження саме ліричної сторони, та відмови від народного походження. Історична лінія опери – конфліктна ситуація між запорожцями та поляками (як на сюжетному, так і на інтонаційному рівнях) фактично стають фоном для зародження, розвитку та трагічної розв'язки ліричної лінії Андрія та Урсули.

Крім того, змінює композитор і трактування інших діючих персонажів опери. З цього приводу слід зазначити, що П.Сокальський неодноразово звертається до прийому міфологізації. Найбільш яскраво, цю тезу можливо підтвердити на прикладі образів Урсули, Аглаї та патера Пія, які складають в опері сюжет другого плану. Якщо з панночки та її служниці П. Сокальський зняв роль масок, надавши їм через релігійне спрямування міфологізований характер, то для характеристики українського та єврейського народів, композитор використовує цей прийом у віддзеркалені. Персонажі українського народу фактично позбавляються індивідуальних рис. Вони є уособленням найбільш характерних та типових представників нашого народу. Так, Тарас Бульба – по суті є українським образом славетного запорізького Кошового, його син Остап – яскравий представник молодого козака, а запорозькі козаки – козацтва в цілому, його ж дружина Катерина – є символом українського материнства.

Музична мова твору, в цілому, витримана в руслі романтичних рис та тенденцій епохи. Для кожної групи персонажів (українських, польських та

єврейських) митець використовує відповідні інтонаційні народні мотиви для більш яскравого відображення «життя, як воно є». Опера «Осада Дубно» фактично є підтвердженням творчого кредо митця: «... в опере есть вещи поважнее: это творчество, изобретение, оживотворение характеров, правдивая характеристика эпохи, национальности (бытовой обстановки) и лиц...» [1].

Література:

1. РНБ ім.. Салтикова-Щедрина ф. 816, архів Фіндейзена Н., оп.3, од.зб.2329.

Кулиняк Назар

пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів)

Творчі та особисті контакти Антіна Рудницького з польськими музикантами на Галичині (до еміграції) та в США

Контакти галицьких українських музикантів з представниками польської культури в першій половині ХХ-го століття були надзвичайно тісними і плідними, хоч в деяких моментах – і контрверсійними. Проте, з історичної перспективи, а також з огляду на сучасні виклики, відновлення-реконструкція міжнаціональних творчих стосунків (втім, на рівні індивідуальної особистості) покликані висвітлити та продемонструвати їх прогресивне значення. Досліджуючи складну та непересічну творчу постать А. Рудницького, “доля якого була розчакнута навпіл” (за Б. Сютю), оскільки охоплює два рівновеликі періоди творчості: європейський (Львів, Берлін, Київ, Харків, Львів) та американський, у багатогранній діяльності митця виявилось немало “точок дотику” до польської музичної культури та її представників. Будучи одним з перших широкозакроєних українських авангардистів, А. Рудницький (учень В. Курца, Л. Сіроты, В. Барвінського у Львові; Е. Петрі, А. Шнабеля, Ф. Шрекера, Ф. Бузоні, К. Закса, Г. Аберта, Ю. Прівера в Берліні), виступив не лише як композитор, але й диригент, піаніст, ансамбліст-акомпаніатор, музичний критик.

“Вихідною точкою своєї творчості вважаю враження, яке я виніс у своїх молодих літах із прослухання авторського концерту К. Шимановського, який залишив на моїй творчості й музичному світогляді свій тривалий, яскравий відбиток”, – пише композитор у авторизованій характеристиці власної творчості у монографії “Українська музика” [1]. Так, модерні пошуки українського композитора перегукувалися і з тенденціями групи “Молода Польща”, і з додекафоністом Ю. Кофлером. Невипадковим є факт нагородження А. Рудницького Першою премією на Міжнародному композиторському конкурсі Польського музичного видавничого товариства у Варшаві за додекафонну Сонату для фортепіано op.10 (1937).

Як оперно-симфонічний диригент, який здобув вагомий досвід у Львівській, Київській, Харківській операх та філармоніях, А. Рудницький гастролює Європою з програмою творів сучасних українських композиторів (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Коляда, П. Козицький, В. Барвінський).

Так, він реалізує важливу для Львова імпрезу: перший український симфонічний концерт, а презентація цієї програми у Варшаві, Кракові та інших містах Польщі викликала захоплення преси. У репертуарі Рудницького-диригента були твори М. Карловіча, К. Шимановського. Фортепіанні композиції останнього поруч з творами Ф. Шопена чпсто фігурували в сольних виступах Рудницького-піаніста. У ділянці музичної критики А. Рудницький залишив немало цінних матеріалів стосовно діяльності польських диригентів А. Солтиса, З. Лятошевського, піаністів В. Ляндовської, Л. Мінцера, А. Рубінштайна, співака В. Галями-Чапліцького.

В еміграційний період у США в 1943 р. Польський інститут наук і мистецтв Америки обирає А. Рудницького своїм членом, очевидно, за співдією знаменитого польського співака Яна Кепури, з яким А. Рудницький зблизився вже на новому континенті. Разом з Я. Кепурою вони навіть купили птахоферму, на якій вирощували кур і продавали яйця задля прожитку в перші нелегкі роки еміграції, адже спільна концертна діяльність не могла забезпечити митців. Цікавими є і контакти зі славетним диригентом Метрополітан-опера Артуром Родзінським, з яким разом ще юнаками починали диригентську діяльність у Львівській опері.

Література:

1. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд./ Антін Рудницький – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – С.176.

Левицький Олександр

старший викладач кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування ЛНМА імені М. Лисенка; пошукувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. Лисенка (Львів)

Значення польських диригентів для становлення та розвитку оперно-симфонічного диригування Львова впродовж ХІХ-го століття

На видноколі оперно-симфонічного диригування в Галичині впродовж ХІХ ст. проявилось немало яскравих постатей музикантів різних національностей, серед яких – і представники польської культури, вагому лепту яких в даній царині важко переоцінити. При тім варто зазначити, що доля львівських диригентів польського походження складалася по-різному: дехто починав свою майбутню зіркову кар'єру саме зі Львова; інші потрапляли на концертні сцени міста, маючи багатий європейський досвід, рівно ж вагома роль належала і диригентам-гастролерам.

Так, вже біля витоків розбудови даного процесу найяскравішою фігурою стає капельмейстер Львівської опери, диригент, композитор, згодом довголітній директор і головний диригент Варшавської опери, ректор Варшавської консерваторії, учитель Ф. Шопена – Юзеф Ельснер, який більше ніж 20 років практично очолював мистецьке життя міста на межі 18-19 ст. Поряд з ним капельмейстерсько-диригентську практику провадили Станіслав Сервачинські (попередньо диригував театральними оркестрами Відня, Будапешту, Лодзі, учитель знаменитих скрипалів Й. Йоахіма та Г. Венявського); видатний діяч польської культури Кароль Курпінські

починав диригентську кар'єру в капелі князя Раставецького у Львові; батько і син – Фелікс Ліпінські (капельмейстер капели графів Стаженських) та іменитий скрипаль Кароль Ліпінські (диригував у Львівській опері, а згодом після блискучої світової сольної скрипкової кар'єри, яка принесла йому ім'я “другого Паганіні”, Ліпінські стає капельмейстером Дрезденського королівського оркестру, співпрацюючи з Л. Шпором, Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом, Ф. Лістом, Г. Берліозом, Р. Вагнером, готуючи чималу кількість світових симфонічних та оперних прем'єр). Саме він був диригентом вікопомного виконання “Реквієму” В.-А.Моцарта у Соборі св.Юра у Львові за участю сина композитора - львівського Франца Ксавера Моцарта у 1827 р., про що повідомляв зі Львова Л. ван Бетговена його товариш Ігнац Шуппаціг. Одним з кращих оперних диригентів першої половини 19 ст. був також Титус Ернесті.

В другій половині 19 ст. у Львові працює низка диригентів різних національностей (австрійці, німці, італійці, румуни, чехи), серед яких найбільш примітною постаттю стає відомий польський диригент, учень Станіслава Монюшки (який гастролював у Львові у 1856 р., диригуючи власними творами), названий “ветераном львівських диригентів” Генрик Ярецькі, діяльність якого виходила далеко за межі Галичини (він перший впровадив довготривалі оперно-театральні гастролі Польщею та іншими країнами Європи). Поруч нього розгортають диригентську діяльність композитор і педагог Мечислав Солтис, справу якого згодом продовжить його син - Адам Солтис. Композитор і провідний критик та диригент на теренах Великої Польщі Станіслав Невядомські, а також видатний піаніст та диригент Генрик Мельцер – є представниками львівської диригентської школи, яка вже в ХХ ст. сягнула висот світового визнання.

Левкулич Євген

аспірант кафедри теорії та історії культури НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Соціокультурний фон творчості Сергія Борткевича: питання формування композиторського стилю

Характерною рисою музичного мистецтва кінця ХІХ – першої половини ХХ століть є нашарування, а деколи і відкрите протиставлення багатьох одночасно існуюввших стильових напрямів. Вивчення творчої спадщини Сергія Борткевича у контексті культурного простору зазначеного періоду потребує визначення умов, які сприяли формуванню індивідуального стилю митця.

В такому аспекті виникає необхідність розглянути умови, які впливали на формування творчої особистості Сергія Борткевича. У своїх «Спогадах» митець пише про яскраве культурне життя Харкова 1880-90 років, гастролі видатних музикантів й театральних акторів. Протягом навчання у консерваторіях Санкт-Петербургу (1896–1899) та Лейпцигу (1900–1902) Сергій Борткевич постійно відвідує оперні спектаклі та філармонійні концерти. Крім того, у Лейпцизі він знайомиться з піаністом Еженом д'Альбером, диригентами Феліксом Вайнгартнером та Артуром Нікішем, близько спілкується зі своїм вчителем

Альфредом Рейзенауером. А у подальші роки коло знайомств митця також було окреслене прихильниками романтичного мистецтва.

Це свідчить про міцні про-романтичні погляди Сергія Борткевича, які були сформовані ще на початку його творчого шляху. Крім того, у творах Борткевича 1930-40-х років прослідковується поступова ретроспективна тенденція: музична мова та стиль письма композитора наче консервуються і повертаються до зразків творчості композиторів XIX століття. У період еміграції важливим стильовим елементом творчості митця стає художня рефлексія-флешбек, як засіб розвитку власного стилю (хоча подекуди й у зворотному до історичної послідовності напрямку) і водночас як спроба протистояти впливу новітніх течій модернізму та авангарду. Таку тенденцію можна пояснити феноменом Культури еміграції, яка виникла після Революції 1917 року. Її представники підсвідомо відчували потребу зберегти ту культуру, до якої вони належали. У деяких випадках це буквально призводило до консервативної та ретроспективної спрямованості творчості деяких митців-емігрантів.

Літвінова Світлана

молодший науковий співробітник відділу музичних фондів Інституту книгознавства НБУ імені В. І. Вернадського (Київ)

Інтерпретації псалмів Давидових у творчості Ромуальда Твардовського

Упродовж тисячоліть у християнському культі функціонує складний мета-жанр та поліфункціональний феномен – Літургія. Перед сучасним слухачем вона постає ланкою, що поєднує великий спектр часово-просторових континуумів Стародавнього Світу, Християнства та Сучасності (сакральні тексти, стилі, форми та ін.). У розширеному ареалі функціонування Літургія як мета-жанр та мета-форма, з одного боку, залишається незмінною (канонічною), а з іншого, завдяки вимогам соціуму та пасіонарним особистостям – набуває грандіозних трансформацій і виконує своє високе призначення вже не тільки у стінах храму, але й стає високою духовною сходинкою, прикрасою концертного, фестивально-конкурсного хорового життя України та зарубіжжя.

На сьогодні ми маємо велику кількість музичних інтерпретацій Літургії сучасними композиторами України (Л. Дичко, В. Камінський, М. Скорик, Є. Станкович, А. Шух, О. Яковчук, Т. Яшвілі та ін.). Активна концертна та гастрольна діяльність вітчизняних хорових колективів призводить до багаторівневого культурного полілогу. Так, результатом дружніх творчих стосунки з колективом хору «Київ» та його диригентом Миколою Гобдичем стала Літургія «Київська» (2006 р.) польського композитора Ромуальда Твардовського. Найяскравішою та особливо натхненною сторінкою творчості останнього є саме духовна музика. Серед його творів – «Антифони» (1961 р.), «Мала православна літургія» (1968 р.). Слід підкреслити, що композитор з 1983 р. очолює журі Хайнувського фестивалю церковної музики.

Прем'єру та презентацію диску із аудіозаписом Літургії «Київської» Р. Твардовського здійснено в день відкриття XII хор-фесту «Золотоверхий-Київ» у Національній філармонії України (12.06.2008 р.), у виконанні камерного хору «Київ» під керівництвом Миколи Гобдича. Літургія складається з 19 номерів. Вербальною основою твору обрано церковнослов'янські тексти московської редакції в українській транслітерації. Як відомо, окремі номери Літургії – це тексти з псалмів Давидових. В Літургії «Київській» це № 2 – «Благослови, душе моя Господа» (пс. № 102: 2); № 3 – «Хвали, душе моя, Господа» (пс. № 145: 1-10; «Слава»); № 16 – «Хваліте Господа с небес» (пс. № 148: 1; Алилуя); № 17 – «Буди Ім'я Господнє» (пс № 112: 2). Не дивлячись на те, що Богослужбовий цикл має концертне призначення, інтерпретація текстів у Літургії молитовна і натхненна. Орієнтиром у написанні Літургії, як наголошує сам композитор, стала музика М. Дилецького та Д. Бортнянського, і композитор дійсно вдало поєднав традиції українських класиків з новітніми засобами композиторського письма.

Стрілецька Ольга

аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів)

Малий фортепіанний цикл в доробку польських композиторів 1920-1950-х років (стильовий аспект)

Серед циклічних фортепіанних композицій малі цикли мініатюр для фортепіано займають особливе місце. Їм притаманна особлива афористичність, вираженість драматургічної логіки і побудови, оскільки художнє ціле передається у двох-п'яти частинах. Достатньо виразним є представництво подібних циклів у польській фортепіанній творчості 1920-1950-х років, яка віддзеркалює мистецьку діяльність наступної генерації після Кароля Шимановського і представників «Молодої Польщі».

У доробку Г. Бацевич малі цикли представлено чималим переліком опублікованих і рукописних композицій: «Чотири прелюдії» (1924), «Прелюдія і fuga» (1927), «Adagio e Fugue»), «Дві мініатюри», «Andante e Allegro», «Три характеристичні п'єси», «Три бурлески», «Етюди на подвійні звуки» (усі – в 1930-х роках), «Три гротески» (1935), «Три прелюдії» (1941), «Малий триптих» (1965) тощо. Крім очевидних образно-стильових орієнтирів, заданих програмністю заголовку, у «Трьох характеристичних п'єсах», написаних в роки навчання в Парижі, наявні конструктивістські жорсткі графічні мелодико-гармонічні побудови у поєднанні зі специфічною лірикою інструментального типу (суголосно до подібних тенденцій в доробку П. Гіндеміта, Б. Бартока, С. Прокоф'єва). «Малий триптих» орієнтований насамперед на сміливі кластерні комплекси, остинатні формули, сонористичні та колористичні засоби звукоутворення.

Артур Малявський звертається до малого циклу в «Гуральському триптиху», беручи за основу нефольклорні стильові засади. Достатньо чіткий і послідовний у своїх музичних уподобаннях Роман Мацеевський, поєднуючи

танцювальність та модерністично потрактоване етнічне начало («Чотири мініатюри» для фортепіано, «Мазурка. Тарантела. Колискова» для двох фортепіано). Виняток складає необароковий «Триптих» (1932), написаний в класі композиції Казімежа Сікорського, зі структурою: Preludium (Allegro), Intermezzo (Adagio) і Fuga (Allegro ma non troppo).

Пьотр Перковський також докладно дотримується етнхореографічної жанрової орієнтації («Чотири краков'яки» (1927), «Краков'яки» ор. 12.), неостилістики та алюзій до програмної творчості його викладачів К. Шимановського і А. Руссо («Les Masques», «Зимові казки. Шість прелюдій»).

Поворот до стильового плюралізму між модерном і авангардом зумовив цікаве багатство мистецьких вирішень в доробку Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського та низки інших польських музикантів.

Хмара Ганна

провідний концертмейстер кафедри скрипки НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Творчі та родинні зв'язки Д. С. Бортнянського із Польщею

Основною темою доповіді стане аналіз зв'язків Д.С. Бортнянського з Польщею. Дуже цікавим є факт походження батьків композитора із Лемківщини, із тієї частини, яка зараз відноситься до Польщі, із села Бартне. Подорож до цього села, саме для встановлення таких фактів, було здійснено групою українських музикознавців, її згадує у своїй статті «Ювілей великого українського композитора» С. Павлишин. В даній роботі автор згадує про досліджувача культури лемків Петра Трохановського, який зміг прослідкувати рід Бортнянських з початку XVI століття. За його версією, родове прізвище Бортнянських було «Шкуран», представники роду були солтисами (війтами), і їм було дозволено вживати титул «де Бортне» – з Бортного, що стало і прізвищем, і шляхетським титулом.

Проте основна частина доповіді – творчі зв'язки Д.С. Бортнянського із представниками польської культури. Насамперед, ми можемо говорити про Ю. Козловського – видатного польського музиканта, який жив і працював в Санкт-Петербурзі в кінці XVIII на початку XIX століть. Відомо, що у російській столиці протекцію Ю. Козловському робив Л.А. Нарішкін, в його музичних зібраннях польський музикант зустрічався із О. Трутовським, І. Хандошкіним, Дж. Сарті, Дж. Паїзіелло. Враховуючи відносно невелику кількість професійних музикантів у тогочасному Санкт-Петербурзі, можна припустити знайомство Д.С. Бортнянського та Ю. Козловського, або, у всякому разі, знайомство із творчістю один одного. Це можна прослідкувати, наприклад, порівнюючи французькі романи, написані у 1790-х роках як Д.С. Бортнянським, так і Ю. Козловським.

Безперечно, є й інші точки дотику між Д.С. Бортнянським та польською культурою: можна згадати і приїзд М. Огінського до Санкт-Петербурга, і видання у російській столиці збірника його романсів; і видання у 1823 році статей К. Курпинського. Всі ці факти привернули увагу як приклади творчих зв'язків українського композитора Д.С. Бортнянського з культурою польських митців кінця XVIII початку XIX століть.

Якубов Темур

аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики
НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ)

Постать композитора Сергія Борткевича у польському музикознавстві

Географія дослідників, які присвятили свою діяльність вивченню біографії та творчого спадку композитора Сергія Борткевича (1877–1952), на сьогодні доволі широка: крім України це Великобританія, Нідерланди, США, Італія, Австрія, Німеччина, Росія, Болгарія, Південно-Африканська Республіка та Японія. Враховуючи польське коріння митця, інтерес до якого відродився лише у XXI столітті, було б дивно, якби його життя та творчість оминули увагою польські музикознавці.

Форпостом польського борткевизнаства можна впевнено назвати Музичну Академію ім. Г. та К. Бацевичів у м. Лодзь. Стараннями дослідниці Агнешки Кошчеляк-Надольської вийшли у світ магістерська робота «Стилістика і контексти фортепіанної творчості Сергія Борткевича» (2008 р.), дипломна робота «Романтичні традиції П. Чайковського і С. Рахманінова в першому фортепіанному концерті ор. 16 В–dur Сергія Борткевича» (2009 р.), докторська дисертація «Ідіома танцю в творчості Сергія Борткевича» (2015 р.), а також об'ємна багаточастинна стаття «Життя та творчість Сергія Борткевича» у збірнику «Notes Muzyczny [1]» (чотири частини статті вийшли протягом 2016–2017 років). І якщо перша частина статті присвячена біографії композитора, включно із родоводом та характеристикою різнобічної його діяльності (піаністичної, диригентської, композиторської, педагогічної, літературної), то починаючи з другої мова йде про явище танцювальності в творчому спадку митця.

Показово, що дослідниця не ставить за мету доведення «польськості» композитора, а об'єктивно говорить саме про польське походження С. Борткевича. Крім того основна увага прикута до явища танцювального начала в музиці митця, а отже, знаменує перехід на якісно новий, вищий рівень дослідження – від збирання інформації та її аналізу до глибинного осмислення явищ і тенденцій творчого спадку Сергія Борткевича.

Література:

1. Музичний нотатник (блокнот).