

ВЗАЄМИНИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ І ПОЛЬЩІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Висвітлюються сучасні погляди на культурологічну компаративістику в ракурсі соціокультурних порівнянь національних мистецьких традицій України і Польщі. Зазначається, що найбільш дієвий та плідний етап міжкультурних взаємин композиторських шкіл України і Польщі припадає на другу половину ХХ ст., коли Польща стає однією з провідних музичних країн світу; водночас у композиторській школі західноукраїнського регіону формується напрям “нової авангардної музики”.

Ключові слова: діалог культур, компаративістика, національні традиції, нова авангардна музика, постмодернізм.

Постановка проблеми та її актуальність. Актуальність даної теми зумовлена багатоаспектною історично-філософською проблемою, яка стосується діалогу західноукраїнської та польської культур другої половини ХХ ст. Результатом цієї взаємодії є взаємозбагачення національних традицій і духовних констант мислення. У світлі проблеми даного дослідження важливого значення набуває теорія міжкультурних контактів як основа культурної політики, що відзначається переходом від ізольованості до синтезу. Діалог культур – це насамперед осягнення системи цінностей іншої культури, долання стереотипів, синтез інонаціонального та самобутнього, що веде до взаємозбагачення та входження до загального світового культурного контексту.

Метою автора було розглянути складний та багаторівневий характер міжкультурних взаємин Західної України та Польщі у другій половині ХХ ст., зумовлених рисами спільної духовної парадигми сучасного мистецтва, спільним історичним минулим і винятково вираженою національною самосвідомістю.

Сидоренко Любава Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри морально-психологічного забезпечення військ, Академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

© Сидоренко Л.В., 2010

На межі ХХ–ХХІ століть на теренах європейського геополітичного простору інтенсифікується процес міжкультурних взаємодій, що поглиблює уявлення про спрямованість векторів розвитку слов'янських національних традицій, спільні та відмінні риси художнього мислення їх видатних представників. Глибинні історичні зв'язки, спорідненість соціального устрою, духовної свідомості, мови стали сприятливими передумовами інтегративних тенденцій, які у другій половині ХХ ст. набувають системного характеру. “Дружба мистецтв” (А. Міцкевич) виявляє нові перспективи взаємовпливу, не позбавляючи кожную культуру *етноментальної самототожності*. В умовах всеосяжності глобалізаційних процесів саме ця категорія стає етичною та соціокультурною парадигмою, за якою стоїть синтез індивідуально-авторських позицій з метакультурним мистецьким досвідом.

У ХХ ст. поживлення інтегративних процесів, поглиблене вивчення механізмів їх взаємодії привело до формування теорії діалогу як окремої наукової царини. Її засновниками у Західній Європі вважаються М. Бубер, Ж. Дерріда, Г. Марсель, К. Гарднер, Г. Коен, О. Розеншток-Хюссі; у Східній – М. Бахтін, Ю. Лотман, В. Біблер, Г. Померанц, Л. Баткін, С. Артановський, М. Каган, О. Лосев тощо. Окремо проблему діалогу культур як діалогу логік досліджували Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, Ю. Лотман, А. Аверинцев, В. Жирмунський, Д. Дюришин та ін.

“Діалог” як самостійний філософський термін почав широко використовуватися наприкінці ХХ століття. У філософському словнику діалог інтерпретується як “інформативний синтез між учасниками комунікації, у результаті чого виникає взаєморозуміння; у традиційному тлумаченні поняття “діалога” постає як мовний або логічний діалог (від гр. “logos” – слово), у новітній інтерпретації – розуміється як феноменологічний і виявляється через прямий смисловий обмін між індивідуальними цілісностями” [12, 10].

У культурологічному словнику З. Гіптерс пропонується таке визначення діалогу культур: “Діалог культур – обмін культурними ідеями та цінностями, що відбувається між

двома культурами; ... проблема діалогу культур виникає залежно від того, який зміст вкладається у сутнісне поняття "культура". Діалог культур є не просто порівнянням або взаємодією різних типів культур: він сприяє логічному породженню нових смислових значень культури. Багатовекторно діалог культур актуалізується у ХХ столітті, коли вперше поєднується багатозначність різних культур як рівноправних суб'єктів, коли культура опиняється в центрі людського буття, розкриваючи свій контрастний характер, коли гостро відчувається потреба ... у логіці обґрунтування культури як загальнолюдського феномену" [4, 102].

Теорія діалогу, сформульована у теоретичних працях М. Бубера, Ж. Дерріди, М. Бахтіна, В. Біблера, С. Артановського, дозволяє моделювати методологічні принципи осягнення численних культурних явищ. Так, з позицій М. Бубера, діалог культур є "взаєморозумінням та, водночас, збереженням власної думки та дистанції, де кожна окрема культура здатна повністю розкритися лише за наявності діалогу з іншими культурами, порушуючи замкненість у собі та взаємозбагачуючись" [14, 179]. Трансформуючи цю думку, Ж. Дерріда окреслив діалог культур як "спосіб самопізнання та саморозуміння культури, що усвідомлює свою власну індивідуальність і самобутність виключно в умовах іншої культури" [5, 427]. Натомість, за теорією М. Бахтіна, діалог культур уможливило взаєморозуміння саме на ґрунті індивідуального у кожній з культур: "Не існує єдиної світової культури, проте є єдність усіх людських культур, зближення їх національно-ментальних кодів, що кристалізує складну єдність цілого людства" [2, 229]. Полівалентні принципи діалогу культур як фундаменту людської екзистенції лягли в основу філософії послідовника Бахтіна – В. Біблера. На думку вченого, діалог культур постає як переусвідомлення "неподільних початків мислення; ... таке мислення є не просто гіперрефлексією, а, власне, діалогом" [3, 347].

У світлі проблематики даного дослідження важливого значення набуває теорія міжкультурних контактів як основа культурної політики, що відзначається переходом від ізольованості до синтезу. Саме цю позицію найбільш цілісно обстоює у своїх працях С. Артановський, акцентуючи на

тому, що “світова культура, з огляду на кожну окремо висвітлену ситуацію культурного контакту, утворює єдність, якій притаманна структура, розташована у двох вимірах: просторовому (етнографічному) та часовому (етноісторичному)” [1, 11]. С.Артановський виокремлює наступні універсальні константи у процесі сучасних міжкультурних взаємодій, що передбачають: фіксований характер полікультурних контактів; інтенсифікацію витоків метакультурної інформаційності; виникнення інтернаціональних ареалів культурної діяльності людства [1, 43].

Отже, діалог культур – це насамперед досягнення системи цінностей іншої культури, долання стереотипів, синтез інонаціонального та самобутнього, що веде до взаємозбагачення та входження до загального світового культурного контексту. Основою існування та розвитку культури на сучасному етапі є феномен діалогу між різними культурними традиціями, адже вплив однієї культури на іншу можливий лише за умов зближення їхніх культурних кодів, наявності або формування спільної ментальності.

Глобалізація сприяє росту міжнародного діалогу культур. Так, зокрема, у розвитку світового соціокультурного процесу важливу роль відіграє діалог культур Східної та Західної Європи, збудований на прагненні синтезування та взаємозбагачення власних культурних традицій, де кожна з них зберігає свою єдність та відкрити цілісність.

Складний та багаторівневий характер міжкультурних взаємодій Західної України та Польщі зумовлений рисами спільної духовної парадигми сучасного мистецтва, спільним історичним минулим і винятково виваженою національною самосвідомістю тощо. Важливу роль у пізнанні та вивченні цих процесів відіграє *порівняльний* або *компаративний* метод дослідження, в межах якого сприйняття “інонаціонального” відбувається шляхом співставлення елементів різних культур.

Мета культурологічної компаративістики пов’язана, з одного боку, з ідеями утвердження загальноєвропейських культурних традицій, пошуком методологічного підґрунтя інтегративних процесів. У цьому напрямку робляться спроби вияву спільних духовних констант мислення, підк-

реслюється паралелізм ідей західної та східної філософій культури. З іншого боку, компаративістські культурологічні дослідження пов'язані з проблемою самототожності національних культур, самотутністю мислення. Обидві тенденції, на перший погляд, мають взаємозаперечувальний характер, проте вони сумісні саме на основі компаративістики.

Сучасний етап розвитку компаративістики обстоє її розуміння як *інтерпретуючого діалогізму* (за М. Бахтіним). Тракткування компаративістики як метанауки означає, що питань про її контакти та проєкції з іншими науковими теоріями уникнути неможливо. Інакше кажучи, культурологічна компаративістика, що намагається дослідити, зокрема, польсько-українські культурні зв'язки в окресленому вище напрямку, є заохоченням до інтердисциплінарних досліджень.

У сучасній європейській культурі компаративістика стала частиною фундаменту політики толеранції та розуміння своєрідності національних культур. Її метою є: усвідомлення етнічної та ментальної самототожності через співвіднесення з історично паралельними дискурсами, а в їхніх рамках – течіями, напрямками, стилями, індивідуальними художніми рішеннями; встановлення і вивчення взаємостосунків, що відбуваються у контексті діалогу культур, беручи до уваги історичні та соціальні коди.

Друга половина ХХ ст. внесла суттєві корективи у розвиток українсько-польських взаємин. Саме у цей час Польща стає в авангарді провідних музичних країн світу. Цьому значною мірою сприяв заснований у 1956 р. фестиваль сучасної музики "Варшавська осінь", який став осердям популяризації музичної класики ХХ ст. Для польської музичної культури то був період появи експериментальних творів, що невдовзі стали провісниками нової музичної ери. Серед них: "Три поеми Анрі Мішо", Друга і Третя сифонії, Віолончельний концерт, цикл "Ланцюг" В. Лютославського, "Трен", "Анаклязіс", "Космогонія", "Флюоресценції" К. Пендерецького, електроакустичні композиції та гепеннінги Богуслава Шеффера, окремі композиції К. Сероцького, В. Котонського, Т. Берда, К. Мошуманської-Назар. Окрім

того, звучать твори представників Дармштадської (К. Штокхаузена, М. Кагеля), італійської (Л. Ноно, Л. Беріо), французької (П. Булеза, Н. Буланже), американської (Д. Крамба, Д. Кейджа) тощо шкіл. Саме вони стали інспіраторами подальшого розвитку європейського музичного мистецтва авангардного профілю.

Новітні тенденції, що проявилися у творчості поляків, кардинально змінили уявлення про їх культурний менталітет. Гаслами молодого композиторської плеяди стали: полеміка з традиціями минулого; сміливе оперування неординарними звуковими прийомами; експансія сонористичного фактору; гра стилями; тяжіння до змістовності; математична технізація композиторського процесу; жанрове експериментування; емоційність вислову; нові принципи організації звукового матеріалу; збагачення суто національної моделі вільної відкритої форми. Як слушно зауважує А. Івашкін, польська музика цього періоду вирізняється “особливо яскравою емоційністю, відкритістю, індивідуальністю, у чому полягає її відмінність від тогочасної езотеричної композиторської продукції Західної Європи” [6, 15]. У 60-ті рр. плеяда польських провідних митців-авангардистів поповнилася генерацією, народженою у передвоєнне десятиліття: З. Буярський, М. Стаховський, К. Мейер, Г. Гурецький, З. Краузе. У 70-ті та 80-ті рр. до польської авангардної композиторської школи із новітнім баченням принципів організації мистецького часопростору та баченням художньої цілісності долучилися такі яскраві та самобутні особистості, як А. Кжановський, Т. Велецький, П. Шиманський, А. Ласонь, Е. Кнапик.

Симптоматично, що ці композитори (особливо яскраво це проявляється у творчості З.Буярського, у ряді композицій К.Пендерецького, М.Стаховського, К.Мейера, а також Е.Кнапіка, А.Ласоня, як і, зрештою, для музики представників “Молодої Польщі”), не схильні зраджувати романтичну поетику. Вони майстерно використовують “романтичний” матеріал у вигляді квазіцитат, перебільшують значення емоційного начала, акцентують ліричну експресію, захоплюються тривалим стадіальним розвитком драматургії та, зрештою, на новому рівні продовжують тенденції романтичної оркестрової гігантманії.

Ще одним об'єднуючим фактором виступає техніка "сонористики"*¹, яка асимілювала і глибоко переосмислила колористичні знахідки інструментальної та вокальної музики попередніх епох. При цьому, на думку С. Павлишин, розташування звуків у часі і просторі "підпорядковується меті вияву підкресленої емоційності, краси звучань та естетичної реакції на них" [10, 167-168].

Велике зацікавлення виявили польські композитори і до традицій неокласицизму, що розвинулися знову-таки із залученням сонорних засобів виразності (М. Стаховський, К. Мейер, П. Шиманський, А. Ласонь). "Ми намагаємося підсумувати, синтезувати досягнення музики останніх років із традицією, від якої не збираємося відмовлятися", - коментує сучасний стан польської композиторської школи К. Бацулевський [13, 15].

Отже, можна дійти висновку, що в Польщі напрямок "нової авангардної музики" став визначальним у формуванні сучасної польської композиторської школи, а його представники - класиками сучасного музичного мистецтва ХХ століття, зробивши вагомий внесок у розвиток новітніх композиторських технік.

Що ж відбувається в Західній Україні протягом ХХ століття?

У Галичині у цей час не спостерігається істотних змін. Зберігається відданість романтичній традиції, дещо академізованій музичній мові крізь призму модернізації жанрів (В. Барвінський, М. Колесса, С. Людкевич). На відміну від європейського модернізму, в основі якого була трансформація естетичних цінностей попередніх епох, поступово посилюється тенденція до експерименту. Водночас розвиток галицької музики ніколи не поривав зв'язків із національними традиціями як головним чинником музичної творчості, що, за словами Н. Костюк, виявилось у "прагненні уникати будь-яких надмірностей" [9]. Це передусім пояснюється ідеологічним тиском, коли всі спроби інтеграції із Заходом безжально критикувалися, на відміну від яскраво-

*Термін, введений польським музикознавцем Ю. Хомінським. Як явище сонористика виникла у 60-х роках і стала своєрідною реакцією на пуантелізм, серіальність.

го та повноцінного розвою модернізму у Польщі. Звідси кардинальне *неспівпадіння* шляхів розвитку музичної культури обох країн у середині ХХ ст. По-друге, слід враховувати певну поміркованість галицького менталітету. Саме тому більш типовими для західноукраїнської композиторської школи до середини ХХ ст. є доволі академічне послугування фольклорними джерелами, ліризм, елеґійність, аскетичність у доборі засобів, які “розвивають специфічний комплекс “галицької характерності”, що склався упродовж 150 років від творчості М. Вербицького до М. Колесси” [8].

Проте, останні десятиріччя, і зокрема ситуація постмодернізму*, відкрила новий ступінь внутрішньої свободи західноукраїнським композиторам, привнесла свіжий подих художній інтенції. Як зауважує Б. Сюта, саме “музичний постмодернізм заклав нову художню традицію, яка є синтезом повернення до минулого та руху вперед, ...коли у музиці склалася ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, реалізмом та “неостілями” [11, 46]. Креативність постмодерну створила позитивний ґрунт для швидкого оволодіння композиторами Галичини “згаяного естетичного досвіду та заповнення прогалін музично-історичного процесу, ... для “виправдання” рудиментів запізненого романтизму як вкрай важливого для становлення кожної культури етапу та соцреалізму” [8]. Маємо на увазі творчу практику А. Солтиса, Р. Сімовича, С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського тощо.

З середини 70-х років у творах західноукраїнських композиторів спостерігається експансія авангардних технік, довільне поєднання модальної і тональної гармонії з сонористикою (“Сонорита”, “Composicione sonoristica”, “Скляна гора” А. Нікодемівича; “Віолончельний концерт” М. Скорика; “Концерт для скрипки” В. Камінського; “Спів для рівнодення” та “Скарга терну” Ю. Ланюка), співставлення серійної техніки з контрольованою алеаторикою (“П’єро мертвопетлює”, “Мікросхеми” О. Козаренка, “Му-

* Початок постмодернізму в музиці припадає на кінець 60-х – початок 70-х рр. (сам термін “постмодернізм” уперше використав у 1964 р. американський критик Ф. Джеймсон).

зика для Решершу" Ю. Ланюка); з кінця 90-х років – використання елементів електронної музики ("Алгоритми", "Implicatio", "Діалог з власним відображенням", "Десять скульптур часу" І. Небесного). Характерними ознаками творчого світобачення цих композиторів стають поглиблений інтерес до інтелектуальної реалізації особистості, загострене сприйняття дійсності, символістичний тип виразу, інтертекстуальність, цитатність, техніка колажу. Л. Кияновська зазначає, що "західноукраїнська творча практика останніх десятиріч підтверджує і яскраво ілюструє світову картину мистецьких протиріч і здобутків" [7, 293]. Зберігається також особливо уважне ставлення до мелодичного начала, краси звуку, певна відмова від переважань у музиці сонорними ефектами, технічними прийомами, застосування традиційної "романтичної" музичної лексики і принципів розвитку матеріалу.

Висновки. Отже, у межах даної статті ми порушили багатоаспектну проблему діалогу західноукраїнської та польської музичних культур другої половини ХХ ст., результатом якого є взаємозбагачення національних традицій та духовних констант мислення. Прослідкувавши розвиток музичного мистецтва Галичини і Польщі окресленого періоду, можна зробити наступні висновки.

З другої половини 50-х рр. ХХ ст. Польща стає однією з провідних музичних країн світу; польська "нова музика" з середини 70-х років стала самобутнім, яскравим явищем західноєвропейської музичної практики.

Формується нова система критеріїв соціокультурного порівняння національних традицій на основі сучасного універсального світобачення.

Модерністичні та авангардні тенденції у творчості композиторів Західної України були своєрідною реакцією на основні стильові та естетико-філософські новації, сформовані у провідних центрах Західної Європи, і зокрема Польщі. Вони засвідчили подальший етап розвитку галицької музичної культури, стали її характерною ознакою, збагативши у стилістичному та естетичному керунках.

1. *Артановский С.И.* На перекрестке идей и цивилизаций: мировые культурные контакты / С.И. Артановский. – СПб., 1994. – 123 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. *Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М.: Политгиздат, 1991. – 413 с.
4. *Гіттерс З.В.* Культурологічний словник-довідник / З.В. Гіттерс. – К.: Професіонал, 2006. – 328 с.
5. *Деррида Ж.* Диссеминация / Ж. Деррида [пер. с франц. Д. Кралечкина]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 608 с.
6. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий / А. Ивашкин. – М., 1983. – 268 с.
7. *Кияновська Л.* Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Чернівці: Книги-XXI, 2007. – 420 с.
8. *Козаренко О.* Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики XX ст.) / О.В. Козаренко // *Musica Galiciana*. – Львів, 2001. – Вип. 5. – Т. 6. – С. 247–252.
9. *Костюк Н.О.* Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтв: (17.00.01) / Н.О. Костюк; КДУКіМ, Київ. держ. пед. ун-т ім.М. Драгоманова. – К., 1998. – 23 с.
10. *Павлишин С.* Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С.С. Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1980. – 211 с.
11. *Сюта Б.* Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття: дослідження / Б. Сюта. – К., 2004. – 120 с.
12. *Философский словарь* / [сост. А.А. Грицанов]. – Минск: Изд. В.М. Скаун, 1999. – 896 с.
13. *Baculewski K.* Polska twórczość kompozytorska 1945–1984 / K. Baculewski. – Kraków: PWM, 1987. – 327 s.
14. *Buber M.* The Philosophy / M. Buber – New York: Open Court, 2001. – 693 p.