

**ВІДГУК**  
офіційного опонента  
кандидата культурології **Романенко Анастасії Романівни**  
на дисертаційну роботу **ЛЕВКУЛИЧА ЄВГЕНА ОЛЕКСАНДРОВИЧА**  
на тему:  
**«Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі**  
**виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття»,**  
подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Тема дисертаційного дослідження Євгена Левкулича пов'язана із розширенням дисциплінарних та предметних меж дослідження феномену культурної пам'яті. Розглядається її взаємодія із медіа-дослідженнями, культурною історією, соціологією. Формування колективної пам'яті про українського композитора польського походження, піаніста, педагога, диригента Сергія Борткевича (1877–1952) відбувалося уже протягом його життєтворчості, про що свідчать такі артефакти як дописи у газетах, статті у словниках та професійній літературі. Важливим чинником накопичення комунікативної пам'яті стало функціонування «Товариства Борткевича» (1947–1973), заснованого у Відні з метою збереження і пропаганди творчої спадщини композитора, листи та спогади сучасників.

У дисертаційній роботі Є. Левкулича здійснена спроба дати відповідь на питання: чому постати Сергія Борткевича та його творча спадщина стали майже забутими у другій половині ХХ століття?

Відповідь на це питання дисертант знаходить в аналізі тих соціокультурних процесів, які виступили каталізаторами незатребуваності творчого доробку композитора (знадобилося лише вісім років для відсунення творів С. Борткевича на далеку периферію виконавського простору).

Поява революційно-новаторської творчості молодих композиторів спричинила трансформацію інтересів виконавців та слухачів на користь представників авангардних напрямів. Натомість творчість митців, які дотримувалися музичної естетики романтизму, поступово зникала, відходила

у забуття.

Перша та Друга світові війни, міжвоєнне лихоліття також згубно позначилися на статусі митця та його спадщині у мистецькому просторі того часу. Часто С. Борткевич сприймався як неблагонадійний емігрант, чужоземець, як особа, вихована в одній культурі, але перебуваюча в іншій, як людина, балансуюча на кордоні різних культур.

Виникла неможливість публікації нових та перевидання вже опублікованих творів у видавництвах, з якими було налагоджено багаторічну співпрацю (через приналежність останніх до юрисдикції іншої країни в результаті воєнних дій). Відсутність нотного матеріалу не давала можливості молодим піаністам ознайомитися з творами композитора. Це призвело до майже повної відсутності виконань творів митця після Другої світової війни та задокументованих спогадів про нього.

Іншою причиною було неоднозначне відношення сучасників до музики С. Борткевича. З одного боку його твори знаходили відгук у публіки й цікавили музикантів, а з іншого – не завжди отримували схвальні оцінки критиків, передусім через якість виконання, адже коло відомих музикантів, які включали його твори до свого концертного репертуару, досить невелике (М. Розенталь, І. Фрідман, Л. Колесса, П. Вітгенштайн).

Дисертант розглядає такі атрибути promotion як вихід на масову аудиторію, продаж квитків на концерти, платівок тощо, які б гарантували отримання високих прибутків, збереження та популяризацію творчості композитора, зазначаючи, що їх могли собі дозволити лише «композитори-«бренди»». У той же час С. Борткевич скептично ставився до «механізації» мистецтва і обмежувався лише радіоетерами. Не залишилося жодного запису його власної гри, хоча кар'єру він розпочинав саме як концертуючий піаніст.

Цінним джерелом інформації про життетворчість композитора могли бстати спогади рідних, однак, констатує Є. Левкулич, «після Жовтневої революції 1917 року харківська гілка родини митця фактично припинила

своє існування», «власних дітей митець не мав», «єдиним близьким родичем після еміграції була його дружина», яка «не залишила жодних спогадів про свого чоловіка» (с. 39). Членами «Товариства С. Борткевича» були в основному сучасники митця, старі люди, тому після смерті С. Борткевича все менше знаходилося бажаючих активно популяризувати його спадщину.

Крім того, музична культура українського зарубіжжя довгий час залишалася *terra incognita* у зв'язку із неможливістю ознайомитися з архівами й рукописними фондами та зі складною процедурою отримання дозволу опрацювання цих матеріалів, щоб не порушити авторське право власника.

Все це посунуло творчий доробок С. Борткевича на далеку периферію концертного простору, стерло спадщину композитора з пам'яті соціуму: «...серйозне наукове дослідження життя і творчості митця розпочалось лише у 1990-х роках разом із поверненням його музики до європейського виконавського простору» (с. 3).

З огляду на це дисертант зазначає, що причину забуття, «невиправданої зневаги» слід шукати у «зовнішніх соціокультурних обставинах, що жодним чином не залежали від самого митця» (с. 135).

Дисертаційне дослідження дозволило оновити відомості щодо виконавської, композиторської діяльності С. Борткевича, вперше детально розглянути його педагогічну діяльність, прослідкувати сценічну долю творів різних жанрів із фортепіанного творчого спадку митця. Воно відзначається ґрунтовністю, спираючись на значну кількість німецьких, австрійських, нідерландських, французьких, американських, бразильських, австралійських, філіппінських періодичних видань і на музикознавчі й культурологічні праці про життя та творчість С. Борткевича. Дисертант представляє географію виконання творів композитора, яка охоплює країни Європи, Північної та Південної Америки, Австралію, острови Океанії та Карибського басейну.

У пошуках методології Є. Левкулич звертається до некласичної біографістики, а саме до теорії пам'яті М. Гальбвакса – Я. Ассмана,

обґрунтовуючи її сутність у І розділі роботи («Феномен культурної та історичної пам'яті на прикладі постаті С. Борткевича»). М. Гальбвакс першим розрізняє «автобіографічну пам'ять» (особисту пам'ять людини) та соціально-історичну пам'ять (колективну пам'ять). За Я. Ассманом пам'ять може бути «комунікативною» (актуальною) та «культурною». Аналіз цих понять дає можливість Є. Левкуличу розвинути концепцію *нейтралізації подій та явищ минулого*, які довгий час можуть осідати на периферії культурної та історичної пам'яті, незалежно від подальшої зміни референційних рамок комунікативної реальності. Саме ж поняття «референційні рамки» введене М. Гальбваксом, в перекладі з англійської означає певну точку зору, культурний фрейм, метакомунікативне визначення ситуації, події або явища. Крім того, як *bina contraria* дисертант пропонує нейтральний простір музичної культури / актуальний простір виконавського мистецтва.

У ІІ розділі дисертації («Сергій Борткевич – піаніст, диригент, педагог») дослідник реконструює Харківсько-петербурзький та Ляйпцизько-берлінський періоди життетворчості митця. Є. Левкулич виявляє творче оточення митця у період формування та становлення його особистості, подає творчі портрети викладачів С. Борткевича у консерваторіях Санкт-Петербурга та Ляйпцига – К. ван Арка й А. Райзенауера, характеристики музикантів, які стали для С. Борткевича певними «творчими імпульсами» – І. Слатіна, А. Бенша, Е. д'Альбера, К. Шарвенки та ін. При цьому автор дисертації спирається на особисті «Спогади» (1936) та дві «Автобіографії» композитора, які «не були опубліковані за його життя й до недавнього часу зберігались у вигляді рукописів у архіві Нідерландського інституту музики (NIM)» (с. 38).

У роботі обґрунтовано психологічні аспекти зміни модусу світосприйняття С. Борткевича, перехід від сольної виконавської до композиторської діяльності, камерного музикування та спроб на

диригентській ниві: «Концертна діяльність С. Борткевича охоплювала майже всю Європу, а його майстерність як виконавця отримала високу оцінку сучасників. Однак надкритичне відношення до себе, постійна невдоволеність власними піаністичними досягненнями і водночас успіхи у композиції привели до переорієнтації митця до композиторської творчості як основного напряму професійної діяльності» (с. 3).

Заключний III розділ роботи («Твори С. Борткевича як “фігури спогадів”: фортепіанна спадщина композитора у виконавській практиці минулого і сьогодення») присвячений вивченю концертних виконань творів С. Борткевича піаністами з різних країн світу. Є. Левкулич слушно наголошує, що музика для фортепіано займала одне з провідних місць у творчому надбанні С. Борткевича: «Протягом життя [композитор] звертався до різних жанрів – від невеличких п’ес до розгорнутих творів. Найчисленнішими у його фортепіанному доробку були мініатюри, які він часто об’єднував за жанром або програмою» (с. 136). Чи не найпопулярнішим твором С. Борткевича був Перший фортепіанний концерт оп. 16, який багато разів з великим успіхом виконували у Європі (Ляйпциг, Франкфурт, Кельн, Берлін, Віденська опера та ін.), Австралії, Північній та Південній Америці, який сам автор неодноразово грав на радіостанціях Німеччини, Віденському радіо та Радіо Праги. Дисертант розглядає причини меншої затребованості фортепіанних концертів 1920-х років, серед яких і «два унікальні твори для фортепіано з оркестром, сольна партія в яких має виконуватися лівою рукою» (с. 137). Вони створені на замовлення піаніста П. Вітгенштайна, який втратив праву руку внаслідок Першої світової війни.

Важливим здобутком дисертанта є ретроспектива дописів та статей, опублікованих у вітчизняній та зарубіжній періодиці початку ХХ століття (в основному Німеччини й Австрії, оскільки С. Борткевич був резидентом цих країн), в яких йдеться про композитора або його творчість: «Зазвичай це невеликі замітки, де композитору присвячено лише декілька фраз. Однак їх

кількість (на сьогодні віднайдено більше двох тисяч дописів у газетах різних країн світу) дає можливість скласти доволі цлісне уявлення про місце митця та його творчості у музичній культурі першої половини ХХ століття» (с. 46).

Віддаючи належне актуальності теми аналізованої роботи, її достатньому науковому рівню та беззаперечним надбанням наукової новизни, слід, однак, звернути на певні дискусійні моменти та висловити кілька зауважень. А саме:

1. На с. 48 зазначено: «В архівах Товариства Борткевича, а також Товариства австрійських композиторів збереглись кілька списків творів митця. Один із них був написаний С. Борткевичем особисто». Чи мали Ви можливість зробити порівняльний аналіз цих списків та існуючого сьогодні списку творчого доробку композитора, що складається із семидесяти чотирьох опусів музичних творів, серед яких сорок два опуси – фортепіанні твори?

2. У I розділі роботи представлено механізм забуття, витіснення певних епізодів окремих малозначущих подій, які для меморіальної культурології створюють цікавий дослідницький ракурс культури доби. А як Ви можете охарактеризувати взаємоперехідний по відношенню до нього механізм пригадування?

3. Як Ви вважаєте, чи іманентна суб'ективність, що є характерною для спогадів (ретроспективних згадок), дає можливість розглядати більш широкий спектр питань, ніж це відображене в інших документальних джерелах (наприклад, листах та дописах, написаних «по гарячих слідах»)?

4. У підпункті 2.1.1. йдеться про навчання С. Борткевича в Санкт-Петербурзькій консерваторії під керівництвом Карла ван Арка (1896–1899). Чи відомий Вам досвід приватних уроків К. ван Арка з піаністом, композитором, педагогом, засновником Київської фортепіанної школи В. Пухальським у 1869 році?

5. Чи допомогла Вам діяльність в рамках Міжнародного музичного проекту «Борткевич в Україні» поглибити знання про творчу спадщину митця?

Загалом дисертація Є. Левкулича «Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття» є завершеним самостійним науковим дослідженням, яке збагачує сучасні вітчизняні культурологію і мистецтвознавство, вводячи до наукового обігу значний масив нових джерел. Проведене дослідження допомагає зrozуміти, що постать С. Борткевича являється тим чинником, без якого неможливе повноцінне осягнення цілісної картини європейських культурних процесів першої половини ХХ століття. У додатах скрупульозно наведені хронологія концертної діяльності С. Борткевича та його репертуар, перелік митців і колективів, із якими він співпрацював як виконавець, систематизовано виконання фортепіанних творів у концертах піаністами з різних країн світу.

Автореферат та публікації повною мірою відбивають зміст та інноваційний характер роботи. Її автор, Євген Олександрович Левкулич, заслуговує на присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Офіційний опонент –  
кандидат культурології,  
доцент кафедри  
інструментально-виконавської майстерності  
Інституту мистецтв  
Київського університету імені Бориса Грінченка



А. Р. Романенко

*A. P. Romanenko*

КІЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ	
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА	
Ідентифікаційний код 02136554	
ВЛАСНОРУЧНИЙ ПІДПІС	
ЗАСВІДЧУЮ	
пр.в. драм. В.І. Кулібін	І.Хаджов
21.04.2027 (підпись)	