

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет

**ДО 35-РІЧЧЯ  
КАФЕДРИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

# ***УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:***

***минуле, сучасне,  
шляхи розвитку***

**Збірник наукових праць**

*Наукові записки  
Рівненського державного гуманітарного університету*

**Випуск 10**

Рівне – 2005

ББК 63.3(4Укр) -7  
У45  
УДК 94(477)

**Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку:** Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 10. – Рівне: РДГУ, 2005. – 139 с.

*У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.*

*Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.*

#### **Редакційна колегія:**

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

<b>Арцишевський Р.А.</b>	– доктор філософських наук, професор (Луцьк)
<b>Афанасьєв Ю.Л.</b>	– доктор філософських наук, професор (Київ)
<b>Баканурський А.Г.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
<b>Бондарчук Я.В.</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
<b>Захарчук-Чугай Р.В.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Іваницький А.І.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Ільченко О.О.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Кияновська Л.О.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
<b>Овсійчук В.А.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Постоловський Р.М.</b>	– кандидат історичних наук, професор, Заслужений діяч науки і техніки України (Рівне),
<b>Граб О.В.</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
<b>Ричков П.А.</b>	– доктор архітектури, професор (Рівне)
<b>Станішевський Ю.О.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Троян С.С.</b>	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
<b>Федорук О.К.</b>	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
<b>Стоколос Н.Г.</b>	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
<b>Жилюк С.І.</b>	– доктор історичних наук, професор (Рівне)

Упорядник тому: проф. *Виткалов В.Г.*

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол № 3 від 28 жовтня 2005 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства  
(постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2005

про асимілятивний характер жанрово-стильового синтезу в його зрілій творчості. Стосовно психологічного типу особистості композитора визначено паралель із В.-А. Моцартом.

### Summary

The author has conclusion assimilation type of character by genres and styles synthesis in mature creativity by D. Bortnianskyj instrumental music. Concerning to psychological type of the composer person has determined parallel with W. A. Mozart.

УДК 7.035 (477. 83 / 86) “18” / ”19”

*О.В. Граб*

## ФУНКЦІОНУВАННЯ РОМАНТИЗМУ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ МИТЦІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Через призму суспільно-політичного і культурного життя Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть помітним стало зростання національної свідомості українців, у тому числі митців. Це сприяло інтенсифікації культуротворчих процесів, базованих на відродженні вітчизняної традиції, духовної спадщини, еволюції художньої творчості. Відтак Галичина у зазначений час стала духовним центром народу, об'єднала інтелектуальні кола як Західної, так і Східної України.

У сучасних умовах демократизації суспільства осмислення духовного минулого країни, аналіз мистецьких явищ через призму національного є потребою часу, адже окреслена проблематика на теренах України тривалий час не могла стати предметом дослідження, а ті розвідки, що й мали місце в науковому просторі радянської доби, в силу обставин не рокували її повноцінно. Більш об'єктивну інформацію щодо розгортання соціокультурного життя Галичини аналізованої доби надавали праці вітчизняних науковців діаспори.

Тому сучасне зацікавлення історико-культурними питаннями окремих регіонів України очевидне й необхідне, оскільки інтегроване дослідження минулого дозволить забезпечити цілісність вітчизняної історії. Джерельною базою розвідки стали відомі праці, в яких виявлено особливості розвитку музичного життя (М.Загайкевич, Л.Кияновська, Ю.Булка, М.Черепанин, М.Гордійчук, Н.Костюк, Л.Мазепа); образотворчого мистецтва (О.Семчишин-Гузнер, О.Голубець, А.Жаборюк); політична й соціокультурна ситуація (О.Баган, Я.Грицак, Т.Гунчак, Д.Донцов, І.Лисяк-Рудницький, А.Карась, Г.Касьянов, Б.Кравченко, М.Попович, О.Сухий, В.Чоповський, М.Швагуляк), стильова еволюція галицького мистецтва (Т.Гундорова, О.Забужко, М.Ільницький, Л.Кияновська, П.Легкий, О.Луцький, М.Наєнко, Я.Поліщук, О.Ріпка, Ю.Шерех), духовність українського народу (С.Безклубенко, О.Кульчицький, Г.Лозко, Є.Онацький, В.Шинкарук, В.Янів, С.Ярмусь).

Аналізуючи динаміку регіонального культуротворення, зауважимо, що кінець ХІХ століття становить собою логічне продовження еволюції романтизму в Галичині, проте вимагає більшої уваги до виявлення його прогресування, оскільки в період до “весни народів” романтизм у контексті загальноєвропейського художнього світогляду видавався природним явищем, а в подальші періоди дещо змінює свої позиції. До того ж у провідних західноєвропейських школах романтизм вступив в останню стадію, зокрема у Німеччині перевертавшись у досить своєрідний пізньоромантичний філософсько-етичний егоцентризм (естетика Р.Вагнера, пронизана філософськими ідеями А.Шопенгауера, естетика Ф.Ніцше), а в Італії та Франції поступово перейшов в інші стильові естетичні орієнтири (веризм, натуралізм, а згодом – імпресіонізм) тощо.

Щодо функціонування романтичних тенденцій, котрі жваво розвивалися в одному руслі з національною свідомістю українців, то в мистецтві вони не просто залишалися прогресуючими, а сприяли появі певних художніх феноменів, до яких зокрема можна віднести той, що неоромантичне (або постромантичне) світовідчуття митців породило надзвичайно вишукані

алюзії до символіки мистецтва, сформованого у попередню добу. Конкретизуючи вищезазначене, зупинимо наш погляд на галицькому малярстві, де романтизм (як і в літературі) поступово змінює теми й образи, поєднується з іншими художніми напрямками, котрі зароджуються на зламі століть, хоча ці художньо-естетичні зв'язки ще залишаються спорадичними і не набувають таких трансформацій, що простежуватимуться у першій третині ХХ століття.

Низка українських митців – представників різних художніх сфер у другій половині ХІХ століття активно долучалися до створення повноцінної національної мистецької школи, аналогічно до діяльності у першій половині цього ж століття представників “Руської трійці” в літературі та “перемиської школи” в музиці. Зокрема до відродження українського національного образотворчого мистецтва причетний один із найяскравіших романтиків Галичини – Корнило Устиянович, творчість якого є прикладом формування українського романтичного світогляду. Проте митець виявляв свій художній талант не лише в живописі, а й в інших творчих напрямках – писав поезії, п’єси, статті й фейлетони, пробував створити українську “королівську драму”, видавав та ілюстрував книги й журнали, а на початку 1890-х років замислюється над необхідністю створення спілки галицьких художників, вважаючи це “вимогою часу, інакше нас усіх розтопчуть поодинці, витолочать як на полі збіжжя” [27; 148]. Відтак митець своєю творчістю прагнув не лише зберегти й примножити духовну скарбницю рідного народу, але й намагався підійти до вирішення цього питання організовано, поширюючи й пояснюючи значення об’єднання творчих зусиль у прогресивних мистецьких колах Галичини. Проте ця ідея К.Устияновича була реалізована тільки через певний час Іваном Трушем.

У своїй розмаїтій малярській спадщині, що охоплює майже всі основні жанри, митець репрезентував риси романтичного світогляду, акцентуючи значну увагу на релігійній тематиці, зображенні галицьких сакральних споруд тощо. Найціннішими художніми зразками майстра у вказаному напрямі є роботи “Мойсей” та “Христос перед Пілатом”. Остання, у свою чергу, була неоднозначно сприйнята місцевими поціновувачами та критично засуджувалася у пресі. Цікавою залишається й ставлення до критики самого К.Устияновича, котрий сміливо обстоював свою мистецьку позицію і підкреслював відмінності власної художньої традиції від Рафаеля та інших європейських митців, наполягав на зображенні Христа “не як Божого ягнятка, що замолює гріхи світу, а як енергійного реформатора. Відображення Христа не є відображенням Платона, погруддя якого служило за прототип майже усім майстрам Заходу. Я використовую традицію Сходу, як пише Євангеліє” [27; 105]. Таке трактування образу Христа митцем схиляє до думки, що художник своєю творчістю звільнив релігійне малярство від залежності перед догматичними іконописними канонами, утверджуючи тим самим елементи земного життя. Зокрема свої релігійні персонажі К.Устиянович “одягав” у звичайний одяг – полотняні штани і вишиванки, зображував лики святих, надаючи їм більше рис людяності, а не суворості, притаманної стилістиці західноєвропейських митців. Таке бачення автора спроектовувалося на чітке проведення межі між добром і злом, правдою і кривдою та тими питаннями, що у досліджуваний період у середовищі багатокультурності Галичини постали надзвичайно гостро.

Відтак зрозумілими стають і причини несприйняття новаторства художника, який своєю працею прагнув досягнути “синтезу мистецтв”, що часто виявлявся у творчій діяльності романтиків. Вагомим для вітчизняного мистецтва стало бажання майстра радикально оновити канони художньої творчості, але це прагнення стосувалося не суто технічної сторони, а в першу чергу – духовної, світоглядної позиції, спрямованої на показ суб’єктивного авторського бачення “вічних тем”, сюжетів та, відповідно, їх власного трактування. Світовідчуття К.Устияновича неодноразово призводило до конфліктних перегуків із оточенням, особливо з представниками консервативної точки зору, але водночас засвідчило й переважання у спадщині майстра рис незламності характеру та спроможності внести зміни у художній процес, відповідно до естетичних вимог доби.

На романтичний світогляд і самооцінку творчості художника, зокрема на складність і неоднозначність утвердження національної ідеї в мистецтві – як індивідуального феномена,

що прагне подолати усталені канони, певною мірою вплинув засновник “перемиської школи” М.Вербицький, якого за мистецьке новаторство українське середовище Галичини також не одразу зустріло прихильно.

Доказом того, що романтичні тенденції наприкінці ХІХ століття набули незвичних втілень та зазнали суттєвих естетичних трансформацій, стала й художня спадщина Юліана Панькевича. Цікавою у контексті аналізу є думка одного з найавторитетніших дослідників галицького образотворчого мистецтва першої третини ХХ століття Миколи Голубця щодо стильової новації майстра: “...Ікони, на яких Христос і Богородиця з’явилися у гуцульських одягах, викликали бурю “святого обурення” в колах консервативного духовенства... Почин Панькевича надихнув цілу низку українських малярів до зірвання з класицистичним трафаретом, що, в свою чергу, мало вплив на розвиток оригінальності в українському релігійному мистецтві” [6; 562]. Власне Ю.Панькевич надав своїй іконі українсько-візантійських рис, що згодом виявили себе у “неовізантизмі” М.Бойчука, який перейняв ініціативу попередника.

Вихід галицького живопису на широку арену національного соціокультурного життя засвідчила і діяльність видатного художника та громадського діяча, який займав чільну позицію у мистецькому русі краю – Івана Труша. Вплив на формування ідейно-художніх поглядів митця мало спілкування з видатними діячами літератури та мистецтва І.Франком, В.Стефаником, Лесею Українкою, М.Лисенком та іншими представниками інтелігенції, а цей факт дав можливість І.Трушеві у своїх мистецьких творах підняти передові ідеали доби, наблизити їх до народу, щоб просвітити його у національному дусі. Щодо романтичних тенденцій у художній спадщині майстра, то певне місце вони знайшли у портретному жанрі (портрети І.Франка, Лесі Українки, М.Лисенка тощо) і використовувалися автором для передачі рис характерів кожного з обраних персонажів.

Цікавими на тлі піднятої проблеми є й пейзажні роботи майстра, в яких він зводить сюжетну основу картини до мінімуму, звертається до народних елементів, передає красу людей у національному вбранні та вражає драматизмом сприйняття природи рідного краю (“Трембітарі”, “Гуцулка з дитиною”, “Дніпро”, “Захід сонця в лісі” тощо). Роботи художника увібрали в себе патріотичний потенціал народу, характеризували риси вітчизняного живопису та спрямовувалися на підняття національної свідомості населення у полікультурному середовищі Галичини.

Актуальною виявилася й громадська діяльність І.Труша, який, як уже зазначалося, реалізував задуми К.Устияновича, пов’язані із консолідацією сил західноукраїнських митців, та у 1898 році у Львові (разом із Ю.Панькевичем та С.Людкевичем) створив “Товариство для розвою руської штуки”, реорганізоване в 1905 році у “Товариство прихильників української літератури, науки і штуки”. Воно відіграло важливу роль не тільки у розвитку образотворчого мистецтва, але й у консолідації усіх національно-культурних сил на теренах Галичини. З його появою пов’язаний початок виставкової діяльності художників Львова, свідченням чого стала організована 1905 року І Всеукраїнська художня виставка, в експонуванні творів на якій взяли участь І.Труш, Д.Сосенко, А.Монастирський і група київських художників: М.Бурачек, М.Жук та інші. Ця подія стала знаковою в історико-культурній спадщині України, адже вперше продемонструвала намагання об’єднати усіх митців, засвідчила факт усвідомлення ними необхідності відродження й підтримки духовної спадщини народу. Згодом, у 1912 році, відбулася ІІ Всеукраїнська художня виставка як факт посилення прагнень мистецьким середовищем зберегти і примножити національний спадок. Тобто те, що через різні обставини не змогли зробити політики, здійснили митці.

Завдяки діяльності вищезгаданих галицьких художників (у тісній взаємодії з митцями інших художніх сфер) на теренах Галичини сформувався новий тип митця, який відчував суспільні потреби і намагався як громадською, так і художньою діяльністю репрезентувати шляхи їх розв’язання. Суттєвою зміною в галицькому живописі стало те, що художники прагнули осмислити й показати нового героя часу, нові стосунки людей у суспільстві, їх ставлення до сьогодення, пошуки й утвердження нових духовних цінностей тощо. Однак

поруч із новаторством зростав інтерес і до минулого України, її історичної спадщини, народних джерел і особливо до національно-визвольної тематики, що й зумовило піднесення історичного жанру. Патріотизм, що переповнював галицьких майстрів пензля, любов до рідного краю, розуміння природи як базового чинника у понятті “батьківщина” стали основою формування пейзажного жанру, що набув самостійного ідейно-естетичного значення. Відтак завдяки широкому художньому баченню соціокультурних проблем наприкінці ХІХ – початку ХХ століть західноукраїнський живопис вийшов на шлях суспільно-політичного та культурного життя, а творчість майстрів поступово набувала демократичного характеру. Отже, становлення нового світовідчуття й усвідомлення цінності та значущості внутрішнього світу людини абсолютно не було результатом певних політичних баталій у багатонаціональному середовищі Галичини. Навпаки – політичні й художні концепції формувалися на тлі соціально-психологічних змін та утвердженні нового світогляду.

Процес демократизації мистецтва, що відбувався паралельно із усвідомленням національної належності й розвитком визвольних прагнень інтелігенції, спричинився до зрушень у музиці, стильова еволюція якої протягом декількох попередніх століть відповідала провідним європейським течіям, чим і підготувала підґрунтя для розквіту різних національних композиторських шкіл та сформувала специфічні ознаки художнього мислення кожної з них. У досліджувану добу усіх видів мистецтва торкнулися романтичні ідеали, що колоритно виявилися й у музиці і зокрема в композиторській творчості А.Вахнянина, В.Матюка, О.Нижанківського, Д.Січинського, Й.Кишакевича, а згодом С.Людкевича, В.Барвінського, Ф.Колесси – яскравих послідовників “перемиської школи”. Тобто ідея формування національної музичної школи, висловлена композиторами-романтиками М.Вербицьким, І.Лаврівським та іншими митцями у першій половині ХІХ століття, послідовно продовжувалася їх прихильниками, які працювали над хоровими та сольними піснями, а також долучалися до організації аматорських товариств, хорів, багатьох культурно-просвітницьких заходів, займалися педагогічною і критичною діяльністю, інакше кажучи – значну увагу надавали суспільній ролі митця, його відданості народові та реалізації націотворчих прагнень.

Суттєвим є те, що якщо в літературі та малярстві Галичини вже відбувалися пошуки митцями новаторських засобів відображення реалій, відчувалося постійне прагнення інтелігенції осягнути “найглибинніші сутності” буття, створювалися твори філософсько-символічного змісту й інтенсивніше трансформувалися на національному ґрунті новітні художні тенденції, то музика залишалася більш традиційною і розрахованою на широке коло слухачів. І хоча галицькі композитори спочатку з опором зустрічали найновіші стильові відкриття європейських шкіл, проте романтичні підвалини творчості поступово демонструють тяжіння музикантів до новацій (але дуже обережних). Романтичні тенденції, а відтак і прагнення до “обережного оновлення” мистецтва виразно простежуються у творчості вищезгаданих композиторів зламу ХІХ – ХХ століть і вже на цьому новому етапі репрезентують чітке розмежування тенденцій романтичного мислення з орієнтацією на продовження регіональної лінії, здобутків “перемиської школи”, перетворення старогалицької пісенної та церковної традиції, ускладнення системи виразових засобів, тяжіння до декламаційності вокально-хорової лінії тощо. Важливо, що зазначене співвідношення у цю добу характерне суто галицькій музичній культурі, адже в інших національних (чи регіональних) музичних школах романтичні рефлексії або фактично занепадають, або трансформуються під впливом нових тенденцій, що, зокрема у зазначений період, помітно в східноукраїнській композиторській школі.

Відтак інтенсивний і насичений певними естетичними відкриттями музичний розвиток краю “вписався” у ту прикладну сферу музикування, що частково успадкувалася від попереднього періоду, одночасно репрезентуючи вагомість етичного спрямування романтизму, котрий першочергово помітний у самоствердженні своїх національних ідеалів. Актуальним залишається й той факт, що художнє значення музичної творчості в аналізованій період не виходить за регіональні межі, поступово демонструє формування типу музиканта – культурного

діяча, репрезентанта суспільно-духовного життя.

Особливе місце у зазначеному напрямі належить внескові Анатолія Вахнянина, котрий активно долучався до громадсько-культурної діяльності інтелігенції. Цікавою є й мистецька спадщина композитора – вихідця, як і більшості галицьких творців художнього життя, з родини священика, а середовище духовенства, як відомо, на теренах Західної України відігравало роль рушійної культурної сили, яка заклала свій генетичний відбиток і в творчий темперамент цього митця. Після навчання в “перемиській школі” він всебічно переймається мистецькими (у дусі романтизму) традиціями, стає відомим не тільки як композитор, а й як літератор-початківець та видає рукописну газету “Клепайло” (1861р.).

Щодо музичних звершень, то відомо, що саме А.Вахнянину належить створення першої західноукраїнської опери (“Купало”), підґрунтям для створення якої став раніше популярний жанр співогри, поширений у спадщині попередників та старших сучасників композитора (М.Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка, І.Воробкевича). Характерно, що при створенні опери композитор використав багатий стилізований фольклорний матеріал (адже події відбуваються на тлі колоритного купальського свята), концентруючи увагу на розгорнутих обрядових сценах. Отже, один із стильових пластів опери – романтичний, хоча у роботі представлений і ще один напрям – класичний, проте таке поєднання не суперечило художньому духові часу, адже кінець ХІХ століття характеризується початком прагнень до синтезу згаданих стилів.

Мистецьким досягненням майстра, пов’язаним із культурно-просвітницькою діяльністю, стала хорова творчість, популярна в галицькому аматорському й професійному музичному середовищі. Перший хоровий твір А.Вахнянина (на слова Ю.Федьковича “Чи знаєш, де країна наша мила?”) з’явився ще в час його навчання у Перемишлі, а згодом (1870р.) було написано один із найвідоміших солоспівів композитора “Помарніла наша доля” (на слова О.Партицького), і вже тоді митець зарекомендував себе цілком сформованою композиторською особистістю. Згодом вагомим за художньою концепцією і масштабом постає хор “Наша жизнь” (написаний на текст І.Гушалевича), в основі якого зіставлення двох аспектів світосприйняття – лірично-тривожного, збентеженого реаліями дійсності та по-філософськи розважливого, базованого на вірі в невмирущість народу. Загалом, як прихильник романтичного мистецтва, А.Вахнянин намагався органічно поєднувати його принципи та засоби виразності з національною образністю, символікою, ладо-інтонаційними прикметами тощо, тому символом “невмирущого народу” у згаданому хорі автор подає образ могутнього Дністра.

Основний напрям хорової творчості музиканта і його стилістику зумовила орієнтація на певного виконавця, однак простежуються й впливи “перемиської школи”, близькість до народнопісенної основи тощо. Із невеликого хорового доробку митця окремо варто виділити обробки народних пісень “Жаль” (“Чи це тая криниченька”), “Калина” (“Чи я в лузі”), “Ой нависли чорні хмари”, “Туга”, а також роботу над упорядкуванням збірки, разом із П.Бажанським, чотириголосних хорів “Кобзар”. Завдяки простій мелодії, що легко запам’ятовувалася і була близькою до душі кожного українця, у жанрі солоспівів популярності набули хори “Молоді сни” (слова О.Левицького), “Хор норманів” (на текст К.Устияновича) тощо.

Як продовжувач художньо-естетичних традицій “перемиської школи”, виявив себе композитор Віктор Матюк, який тяжів до започаткованої старшою генерацією митців (М.Вербицького та інших) стильових ліній та водночас був сучасником таких “радикальних” творців художнього життя, як І.Франко, В.Стефаник, А.Вахнянин. Увібравши риси “патріархального композитора”, цей “самоук з великим нальотом церковщини, дяківщини в музиці” [10; 130] суттєво прислужився галицькій культурі, демонструючи собою типовий приклад композитора-аматора (хоча вже й на тлі професіоналізації мистецтва), романтика-еклектика, сформованого духом доби та естетико-стильовими тенденціями. Однак зазначимо, що “самоуцтво” західноукраїнських музикантів неодноразово доводило професійний зріст останніх та репрезентувало вагомий мистецький “плід” національного духу, адже їх автори чітко усвідомлювали свою приналежність до української нації і відповідно своєю творчою працею розвивали вітчизняну культуру.

Конкретизуючи внесок В.Матюка в розвиток музичного мистецтва Галичини у контексті національно-культурних змагань, зазначимо, що його творче обличчя та художні інтереси сформувалися доволі рано (приблизно у 17 років) і виявилися в одному із найкращих творів – популярному в західноукраїнському регіоні – “Веснівці” на слова О.М.Шашкевича, присвяченому П.Бажанському. Цей мистецький витвір містив у собі глибоке символічне підґрунтя, оскільки, за словами М.Возняка, “... доля “Веснівки” стала символом всієї праці над відродженням (...) українського народу” [3; 91]. Та й зображена митцем “Цвітка...” уособлювала національну ідею і згодом увібрала нові семантичні елементи, зокрема фраза “Цвітка дрібная молила неньку...” згодом розумілася В.Матюком як “Україна-донька молила Матір-Богородицю”, уособлюючи в собі національні прагнення українського народу. “Веснівка” також стала поштовхом для творчого зростання композитора в жанрі камерно-вокальної лірики, а це досягнення справді було визначним, адже завдяки йому згодом розквітла вокальна музика видатних композиторів наступних поколінь, зокрема В.Барвінського, С.Людкевича, Н.Нижанківського.

Не менш яскраву сторінку романтичного доробку В.Матюка становлять співогри, що стали своєрідним джерелом вираження художніх амбіцій митця як оперного композитора та відображали його прагнення до професіоналізму. Уваги потребує й театральна творчість майстра, що суттєво впливала на соціокультурне життя й інтереси українців Галичини, а особливу роль у виставах відіграла музика, що надавала п’есам яскравого національного колориту. До вагомих художніх здобутків В.Матюка належить створення кантати “Гамалія” (за твором Т.Шевченка), єдиної у галицькій культурі того часу ораторії “Вифлеємська ніч”, написаної у співавторстві з о.О.Нижанківським та “Кантати на честь 300-ліття заснування Ставропігії”. Щодо стильового звернення “Кантати...”, то свого часу С.Людкевич зазначав, що “цей твір повинен звернути на себе увагу... головню задля його музичної стійкості та вельми цікавих гармонічних і стилевих ознак...” [15; 11].

Традиції “перемиської школи” продовжила й хорова творчість В.Матюка, адже композитор вважав себе духовним спадкоємцем корифеїв галицької музики, відповідальним за збереження подарованих йому М.Вербицьким рукописів та за продовження розвитку національних творчих засад старшої генерації митців. Тому, відгукуючись у хорових композиціях на різноманітну художньо-образну тематику, найбільший інтерес митець виявляв до суспільно-політичних проблем доби, історико-героїчних колізій, визвольної боротьби народу (“На розвалинах Галича”, “З тривікових могил”, “Пісня русина”, “Гамалія” тощо), а це у свою чергу дає підстави наголосити на вагомості художньої творчості композитора у контексті націотворчого процесу та відзначити, що “... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицьким і Лаврівським – мусить знайтися також місце для таких “змарнованих талантів”... як... Віктор Матюк” [18; 206].

У призмі романтичного художнього світогляду, базованого на національній традиції, формував й репрезентував творчість Остап Нижанківський, який своєю мистецькою спадщиною фактично підсумовує музичну діяльність видатних галицьких композиторів-аматорів і логічно підводить композиторський процес до переходу на вищу стадію, а саме – початку професійного переосмислення фольклору, синтезу з провідними художніми європейськими течіями початку ХХ сторіччя, що згодом втілилися у творчості С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського та інших митців, які й замінили композиторів-аматорів.

В історії хорового мистецтва Галичини з ім’ям О.Нижанківського також пов’язаний як сплеск хорового виконавства, так і здобутки у демократизації та популяризації галицької музики. Проте твори композитора (“Гуляли”, “Ясна зоря засвітила”, “Вітай нам, достойний”, “З низьким поклоном”, “Піснь вечірня”, “Нова Січ”, “Не гармати грають нині” тощо) постають як провісники нових цікавих починань, яким, на жаль, не судилося дістати продовження. Особливо цікавим хоровим зразком автора є твір “З окрушків” на вірш Ю.Федьковича, в якому простежується романтичний погляд митця на світ очима мрійника, фантазера, який бачить у місяці вівчара, що пасе вівці-зорі тощо. Цей витвір розкриває ту грань таланту композитора, яка характеризує його



як глибокого лірика, тому масштаби твору доволі розгорнуті і наближені до поетичного типу. У ньому він розмірковує і над загадкою світу, якою вважав людське життя, а загалом зазначеною композицією О.Нижанківський сказав нове слово в українській хорівій музиці, піднявся на площину філософських зіставлень і узагальнень та створив концепцію вагомої поетичної сили й краси у мистецтві.

Проте найповніше митець реалізувався у традиційних для галицької музики жанрах – духовних і світських хорах, солоспівах, вокальних ансамблях, обробках народних пісень, які він формував в окремі, побудовані за принципом контрастного зіставлення, так звані “В’язанки”. Оригінальним моментом у цьому контексті є зібрання автором урочистих гімнів (“В’язанка слов’янських гімнів”), де вдало об’єднані мелодії національних гімнів різних слов’янських народів, а завершує цикл композиція “Ще не вмерла Україна”, що мала особливу цінність та популярність серед галицької публіки. За висловом Р.Сов’яка, “В’язанки слов’янських гімнів” виконувалися з успіхом під час “артистичних мандрівок” української студентської молоді перед слухачами-поляками, чехами, і зустрілись з ентузіастичним прийомом” [23; 7]. Отже, й ця сторона художньої діяльності О.Нижанківського сприяла піднесенню національної свідомості та усвідомлення своєї нації самодостатньою, позитивно впливаючи на настрої та формування моральних якостей у молодіжному середовищі, на яке, власне, й покладалися націотворчі надії.

Близькою (стилістично й ідейно) музичній творчості композитора стала й духовна спадщина Т.Шевченка, до якої він створив справжні вокальні шедеври (наприклад, солоспіви “Вітер в гаю нагинає”, Минули літа молодії”). У творчості О.Нижанківського піднімається й питання стражденної долі української жінки (“І молилася я” на слова О.Кониського), що, знову ж, природно перегукується з аналогічними образами Кобзаря. Проте у досліджуваний період прогресивне жіноче середовище Галичини кардинально змінює суспільні позиції, досить глибоко переймається націотворчими визвольними процесами, розвитком культурного життя краю та, об’єднуючись у відповідні організації (“Союз українок на чолі з Міленою Рудницькою”), сприяє розвитку громадсько-культурного життя краю. Тому й образ української жінки у художній спадщині композитора є абсолютно невинуватим і має символічні риси характеру, сформовані ритмом, проблемами доби. Загалом згаданий солоспів фактично проклав шлях вагомим досягненням у жанрі солоспіву В.Барвінського, С.Людкевича, Н.Нижанківського, які вже в перших десятиліттях ХХ століття радикально оновлять сольну пісню.

Привертала увагу композитора й творчість “буковинського солон’я” Ю.Федьковича (що надихнув його на створення вищезгаданого твору “Гуляли”), а особливістю вокальної та хорівій творчості майстра стала насичена драматичними почуттями, різкими й яскравими контрастами (у зв’язку із впливами творчості згаданих літераторів та соціокультурним становищем краю) інтенсивна гра барв і національний колорит. Відтак характерним явищем у творчості О.Нижанківського є тяжіння до лірики, символічного узагальнення та проникнення в український фольклор, замилювання пейзажною красою, в якій можна віднайти спокій і досконалість (“Вечірня пісня”), патріотично-піднесений настрій, відродження легендарних постатей і подій історичного минулого (“Нова Січ”), а ці аспекти дають підстави вважати, що в художньому світогляді митця превалюють ознаки романтичної орієнтації, сформовані в контексті демократичних перетворень суспільства з метою пробудження національної свідомості населення.

Таким чином, мистецькі явища (в основі яких лежали романтичні ідеали) підготували підґрунтя для розквіту різних національних композиторських шкіл та сформували специфічні ознаки художнього мислення кожної з них. На цьому тлі й сформувався талант низки композиторів, які своєю багатогранною творчістю заклали міцне підґрунтя для розвитку національного мистецтва, базовим фактором якого стала духовна спадщина народу. Ще одним позитивним моментом діяльності митців стало піднесення морального та інтелектуального рівнів свідомості місцевого населення (особливо молоді), прищеплення їм музичного смаку та захоплення цим видом мистецтва, виховання через музику патріотичних почуттів, а найголовніше – кардинальна

зміна ставлення українців до мистецтва, що в своїй основі містило глибокі національно-політичні засади.

Кінець XIX – початок XX століть в Галичині щедро представлені талантами, творча індивідуальність яких у зазначений період, як ніколи раніше, перебувала в центрі художнього процесу. Вищевикладений матеріал розкриває специфіку функціонування національної традиції, розвитку національного мистецтва, конкретизує внесок творців художнього життя в соціокультурний процес та дає підстави зробити такі висновки:

- національні традиції у мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століття відобразили глибокі соціальні катаклізми, а основою для розвитку романтичних тенденцій у художній творчості стало розгортання національно-визвольного руху, розвиток літератури, музичного й образотворчого мистецтва, що супроводжувався зацікавленням до власної історії, фольклору, етнографії тощо;

- галицька інтелігенція являла собою типовий осередок консервативності художніх смаків, який сформувався у попередній період та поставив нові акценти на естетичному спрямуванні романтизму, першочерговим завданням якого стало самоствердження національних ідеалів;

- прагнення митців полягали у залученні української культури до всесвітнього культурного контексту, при цьому використовуючи кращі європейські надбання та знайомлячи світову громадськість із вітчизняною духовною спадщиною;

- незважаючи на суспільно-політичні негаразди, галицьке мистецтво досягло високого рівня розвитку, засвідчило початок еволюції української культури та формування новочасної естетичної свідомості, спираючись на національні традиції та європейський історико-культурний прогрес;

- виразники романтичних тенденцій доби несли в маси ті кращі зразки мистецтва, що зберігали й репрезентували особливості вітчизняної духовної спадщини, демонстрували ознаки романтизації мистецтва, впливали на пробудження свідомості населення та спонукали українців до національного самоствердження.

#### Джерельні приписи

1. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики. – К., 1992. – Т. IV.
2. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини // Українська музика. – Львів, 1937. - № 1.
3. Возняк М. Як пробудилось українське народне життя в Галичині за Австрії. – Львів: Новий час, 1924.
4. Голубець М. Сучасне малярство Галицької України // Ілюстрований календар Товариства “Просвіта” на 1918 рік. – Львів. – 1917. – С. 41.
5. Голубець М. Сто літ галицького малярства // Галицьке малярство. – Львів: Логос, 1926. – 88 с.
6. Голубець М. Образотворче мистецтво // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994.
7. Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.4.
8. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX століття) // Слово і час, 1993. - №1. – С. 58.
9. Жаборюк А. Український живопис другої половини XIX – початку XX століття. – К., 1990.
10. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 339 с.
11. Корній Л. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1996. – Т. 1. – 314 с.
12. Кошиць О. Церковна музика // Про українську пісню й музику. – К.: Музична Україна,

1968.

13. Лизько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів. – Нью-Йорк, 1994. – 144 с.
14. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с.
15. Людкевич С. Нововіднайдений твір В.Матюка // Українська музика. – Львів, Ч. 4, 1939. – С. 11.
16. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні // С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. – Київ, 1973.
17. Людкевич С. Огляд нашої музичної публіцистики в Галичині // Українська музика, 1937. – Ч. 1.
18. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – Київ, 1973.
19. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. – К.: Музична Україна, 1973.
20. Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. – Львів: Сполом, 1997.
21. Насенко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – 2-е вид. – К., 2000.
22. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX ст. – Львів: Каменяр, 1996. – 286 с.
23. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. – Дрогобич, 1994. – С. 7.
24. Старух Т. Музичне мистецтво Львова. – Львів, 1997.
25. Українське мистецтво у полікультурному просторі / за ред. О.П.Рудницької. – К.: ЕксОб, 2000.
26. Український стиль в українському мистецтві Галичини к.XIX – п. XX ст. – Львів: Українські технології, 1999. – 160 с.
27. Цит. за Федорук О. Корнило Устиянович. – К.: Либідь, 1992. – С. 148.
28. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша третина XX століття). – К.: Вежа, 1997.

### Резюме

У статті акцентується на особливостях функціонування романтизму у мистецтві Галичини як духовного центру українців кінця XIX – початку XX століття. Аналізується взаємозв'язок вияву романтичних тенденцій із суспільно-політичними обставинами краю зазначеного періоду; вплив стильової еволюції на захист національних традицій і духовної спадщини українців.

### Summary

In this article the author's attention is concentrated on the culture-creative processes of Halychyna at the end of XIX – XX centuries, specifically influence of romantic West-European tendencies on creation of artists and musicians of Halychyna. Such researcher's attention is called by end of time to revive mental heritage in new social-cultural conditions, by necessity to comprehend native artistic things through prism of national.

**УДК 930.85**

**Т.О. Пономарьова**

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІСТОРІОГРАФІЧНИХ ПОГЛЯДІВ В.Г.КОРОЛЕНКА**

У колі численних інтересів В.Г. Короленка значне місце займає історія, зокрема історія

## ЗМІСТ

<i>Від упорядника</i> .....	3
-----------------------------	---

### *Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ*

<i>Н. Швець-Савицька</i> . Риси жанрово-стильового синтезу в інструментальній спадщині Д. Бортнянського .....	6
<i>О.В. Граб</i> . Функціонування романтизму у творчості галицьких митців кінця ХІХ – початку ХХ століть .....	11
<i>Т.О. Пономарьова</i> . Культурологічні аспекти історіографічних поглядів В.Г. Короленка .....	19
<i>І. Овчаренко</i> . Синтез національного та інтернаціонального в українському архітектурному модерні кінця ХІХ – початку ХХ століть .....	25
<i>С.В. Бєдакова</i> . Музична Прага як центр міжкультурних взаємин .....	32
<i>Т.А. Кумєда</i> . Особистість у композиторській творчості перших десятиліть ХХ століття .....	37
<i>Н. Никитюк</i> . Роль просвітницьких організацій у становленні кобзарства на Волині (20-30 рр. ХХ ст.) .....	41
<i>М.П. Мозговий</i> . Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття .....	45
<i>Т.В. Глуцук</i> . Особливості функціонування дитячих шкіл естетичного виховання в системі мистецької освіти України .....	49
<i>М.І. Пиріг</i> . Система професійної освіти педагогів-хореографів бального танцю в сучасній Україні .....	54

### *Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ*

<i>Я. Кравченко, І. Прокопчук</i> . Четвертий вимір оновленого простору /наукова лабораторія і художній метод/ .....	59
<i>А.Г. Єфименко</i> . Духовні тексти минулого у сучасній композиторській творчості .....	68
<i>Ю.Г. Тарчинська</i> . Вираження ідей духовних текстів у музиці .....	72
<i>Н. Савицька</i> . Духовний заповіт генія /альтова соната Д. Шостоковича в контексті пізнього періоду творчості композитора/ .....	75
<i>Н. Вакула</i> . «Камерна музика» Ольги Криволап: модернізація чи заперечення традиції? .....	80
<i>В.І. Буцjak</i> . Стильова компетентність як складова професійної майстерності музиканта .....	85
<i>Л. Кушлик</i> . Традиційні та модернізовані різновиди музичних народних інструментів у культурі українців .....	90
<i>Т. Баран</i> . Вплив народного цимбального професіоналізму на формування виконавської практики на концертних цимбалах системи «шунда» .....	95
<i>О.І. Трофімчук</i> . Класифікація репертуару та складів оркестрів народних інструментів .....	101
<i>Л. Сорочук</i> . Архетип роду в українській календарно-обрядовій поезії: образно-символічна матриця .....	110
<i>Т.А. Зінов'єва</i> . До питання інтерпретації оцінки національних героїв українського лялькового вертепу .....	116
<i>Ю. Рибак</i> . Жанри обрядових пісень у традиції верхньоприп'ятської низовини .....	122
<i>Ю.А. Шестопалова</i> . Особливості розвитку модельного бізнесу в Україні .....	129

### *Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ*

<i>М.М. Будз</i> . Забуте ім'я /До 130-річчя від дня народження Ольги Окуневської/ .....	133
--	-----