

**Міністерство освіти і науки України  
Волинський національний університет  
імені Лесі Українки  
Факультет культури і мистецтв**

***АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ***

***ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ НАУКОВІ ЧИТАННЯ  
08 грудня 2020 року***

**Луцьк – 2020**

**УДК 7.036(08)+37.09(091)(08)**

**A 43**

*Рекомендовано до друку науково-методичною комісією факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки (Протокол № 4 від 08. 12.2020 р.)*

**Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти [Текст]:** матеріали наукових читань (Луцьк, 08 грудня 2020 р.) / наук.ред. канд. пед. наук, доцент С. Панасюк – Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2020. – с.

Збірник містить матеріали наукових читань «Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти», що окреслили широкий спектр актуальних питань теорії та історії мистецтва, філософсько-естетичних проблем мистецтва, провідних тенденцій розвитку психолого-педагогічної науки та динаміку соціокультурних процесів.

Матеріали друкуються мовою оригіналу в авторській редакції.

**Редакційна колегія:**

*Панасюк С. Л.* – кандидат педагогічних наук, доцент

*Шурдак М. І.* – кандидат мистецтвознавства

*Ігнатова Л. П.* – кандидат мистецтвознавства, доцент

*Охманюк В. Ф.* – кандидат мистецтвознавства, доцент

Автори опублікованих матеріалів та їх наукові керівники несуть відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, статистичних даних, власних імен та інших відомостей.

©ВНУ імені Лесі Українки, 2020

**Береза Ю. М.,**  
магістр спеціальності  
034 «Культурологія»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
**Сохацька О. А.,**  
доцент, кандидат  
педагогічних наук,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
Науковий керівник : **Сохацька О. А.,**  
доцент, кандидат педагогічних наук,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МОЛОДШОГО ШКОЛЯРА В ТЕОРЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

Педагогічна спадщина В. О. Сухомлинського щодо формування людини – творця – це постійний пошук, творення нових гуманістичних педагогічних технологій, закладання фундаменту школи майбутнього. Внесок В. О. Сухомлинського у розробку теорії і практики проблеми формування творчої особистості молодшого школяра надзвичайно вагомий, особливо слід відзначити футурологічну спрямованість, направленість у майбутнє його плodотворних ідей щодо процесу виховання людини-творця.

В. О. Сухомлинський створив авторську систему формування творчої особистості молодшого школяра, яка ґрунтується на гуманістичній ідеї про те, що кожна дитина може стати неповторним творцем матеріальних і духовних цінностей [3, 320].

Педагог-вчений дає власне тлумачення поняття «дитяча творчість», яке ґрунтується на критеріях створення школярем суб'єктивно нового у зовнішньому світі і виявлення нового у собі (суб'єктивних перебудов, росту особистості).

Теоретичний аналіз педагогічної спадщини В.О. Сухомлинського дозволив побудувати модель структурних компонентів (сфер) творчої

особистості молодшого школяра, на які педагог орієнтувався і формував у контексті цілісного неперервного навчально-виховного процесу, що мав мету – всебічний і гармонійний розвиток. Пізнавальний компонент полягає у діагностиці і розвитку інтелектуальної сфери молодших школярів – розумових операцій як основних механізмів творчого мислення. Тут в основному В.О. Сухомлинський приділяв увагу розвитку інтелекту, а саме: інтелектуально-логічних здібностей (спостерігати, аналізувати, порівнювати і т. п.), інтелектуально-евристичних (уявляти, фантазувати, висувати ідеї, творчо застосовувати на практиці отримані знання і т. п.), здібностей до самоорганізації (наполегливості у доведенні справи до кінця, волевим зусиллям). Мотиваційний компонент полягає у розвитку в молодших школярів пізнавального інтересу, інтересу до певного виду творчості, інтелектуальних потреб, джерелом яких є значний успіх учня, що породжує енергію до подолання труднощів; ціннісних орієнтацій (родина, друзі, вчителі). Емоційно-вольовий – у ставленні особистості до природи, людей, творчої праці (процесу, результату), до себе. Конституційний – у значенні і ролі властивостей нервової системи, темпераменту в системі творчої діяльності молодших школярів [1, 10].

В. О. Сухомлинський розкрив у педагогічній теорії поняття «ступінь творчості» як особливу спрямованість інтелекту, особливий взаємозв'язок між інтелектуальним життям особистості й її виявленням в активній діяльності.

Творчий процес учений розглядав як інтелектуальну працю, в результаті якої учні розвивають свої творчі розумові здібності, набувають знань, практичних умінь і навичок.

Вивчення творчого доробку В. О. Сухомлинського дозволило виявити і охарактеризувати чинники, які мали вагомий вплив на формування творчої особистості молодшого школяра: пізнавальний інтерес як активну участь творчих сил школярів у процесі осмислення, дослідження; врахування психологічних типів людей – «мрійників» і «теоретиків»; колективну творчу діяльність з провідною домінантою автономного «Я»; створення творчого клімату як у системі шкільної освіти, так і в сімейному вихованні; чітке

визначення в змісті знань того, що необхідно запам'ятати; зв'язок навчання з життям; синтез засобів мистецтв; врахування сензитивних творчих періодів; оволодіння учнями системою основних умінь; естетизацію всіх видів творчої діяльності учнів [2, 90].

### **Список використаних джерел**

1. Бондаренко Г. Л. Розвиток ідей В. О. Сухомлинського щодо формування творчої особистості молодшого школяра на сучасному етапі // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного інституту/ За ред. В. Г. Кузя. – К.: Міжнар. фін. Агенція. – Вип. IV. – 1998. – С. 8–13.
2. Бондаренко Г. Л. «Гармонія педагогічних впливів» – система формування якостей творчої особистості молодшого школяра в педагогічній спадщині В. О. Сухомлинського // Матеріали науково- практичного семінару «Виховання в сучасному освітньому просторі». – К. – Умань, 1997. – С. 87–93.
3. Сухомлинський В. О. Духовний світ школяра / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори у 5 т. – К.: Рад. шк., 1976. – Т. 1. – С. 305 – 386.
4. Сухомлинський В. О. Народження громадянина / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори: у 5 т. – К. : Рад. шк., 1997. – Т. 3. – С. 517.

**Василюк В.С.**

Магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

## **ДУХОВНА МУЗИКА М.ВЕРБИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ТЯГЛОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ І НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ**

М. Вербицький, за визначенням С. Людкевича, є для українців не лише музикантом, а й символом національного відродження. Композитор належить до тих культурних діячів, які заклали фундамент вітчизняного професійного музичного мистецтва. У своїх духовних творах він продовжує українську національну традицію, відповідно до художніх пошуків європейських композиторських шкіл.

З усього композиторського доробку М. Вербицького його літургійна творчість, як стверджують дослідники, є найбільш апокрифічною. Адже більшість хорів майстра дійшла до нашого часу у пізніших копіях, зроблених

рукою невідомих переписувачів. До того ж, вони часто пристосовувалися до виконавських можливостей церковних та аматорських хорів, довільно перекладалися на різні склади, піддавалися переробкам, скорочувалися тощо.

Проблема церковної музичної спадщини М. Вербицького неодноразово ставала об'єктом зацікавлення багатьох вітчизняних музикознавців. Доведено, що найбільш точні копії творів композитора зробив його учень В. Матюк, який коректно поводився з авторським текстом. Йдеться насамперед про Літургію для чоловічого хору, що збереглася у повному вигляді без редакторських «втручань» та «удосконалень».

Досить часто духовна музика композитора дослідниками аналізувалася у контексті впливу Д. Бортнянського, оскільки саме Вербицький виявився найближчим йому «за духом і формою».

Вплив Д. Бортнянського на літургійну творчість М. Вербицького проявляється досить різнопланово. Йдеться насамперед про деякі запозичення в інтонаційному плані, цитати з хорових концертів майстра тощо. Прикладом може бути «Отче наш» М. Вербицького, заключні два такти якого є точним повторення фрагменту з Херувимської №6 Д. Бортнянського.

На церковних творах М. Вербицького позначився вплив естетики класицизму, хоча сам композитор вважається одним із основоположників романтизму в українській музиці першої половини XIX ст. Йдеться про врівноваженість та симетрію його музичних побудов, перевагу парного метру (С) над непарним (3/4). Особливо це відчутно у каденційних розділах, де присутні певні ритмоформули, характерні для так званого галантного стилю.

Риси класичного стилю особливо відчутні у багатьох повільних фрагментах літургійних циклів М. Вербицького, у яких панує стан молитовного піднесення. У цих фрагментах перевага надається квадратним побудовам з чітко вираженими класичними періодами, їх поділом на речення, що завершуються дуже виразними кадансами.

У церковній музиці М. Вербицького відчутний вплив інструментального типу мислення, що, знову ж таки, вказує на традиції, що йдуть від

Д. Бортнянського і пов'язані з характерними ознаками симфонізму, на що звертав увагу музикознавець С. Скребков.

### **Список використаних джерел**

1. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: видавець Т.Тетюк, 2019. 368 с.

2. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів: Місіонер, 1998. 148 с.

3. Скребков С.С. Избранные статьи / ред. Д.А.Арутюнов. Москва: Музыка, 1980. С.188-215.

**ГОЛОЩУК О. О.**

старший викладач  
кафедри історії, теорії мистецтва  
та виконавства  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

### **РОЗВИТОК ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

Підготувати людину до активної і плідної життєдіяльності в інформаційному суспільстві одне з головних завдань сучасного етапу модернізації національної системи освіти, внаслідок чого виникають нові вимоги до спеціаліста з вищою освітою, зокрема: вільне орієнтування в світовому інформаційному просторі, наявність знань і навичок для пошуку, обробки та зберігання інформації, використання сучасних інформаційних технологій і професійних комп'ютерних комунікаційних систем [3].

Інформаційна технологія – це сукупність методів і засобів цілеспрямованої зміни якихось властивостей інформації. Інформація як об'єкт впливу являє собою дані, записані на тому чи іншому носіїві [7]. Форма подання (сприйняття) даних визначає основний спосіб їх кінцевого використання і припускає один з наступних варіантів: – текстова інформація; – аудіо інформація; – відеоінформація.

Носій інформації – це матеріальне втілення даних тієї чи іншої форми подання. Цілком очевидно, що в якості носія інформації може виступати будь-який матеріальний об'єкт, певні стани або властивості якого можуть

розглядатися як представлення даних. Найпоширеніші види інформаційних процесів – збір, передача, обробка, систематизація, зберігання, представлення інформації[11]. Обмін інформацією виник кілька мільйонів років тому разом з першими прийомами спілкування (нечленороздільними звуками, мімікою, жестами, дотиками). Головним якісним змістом інформаційних технологій стало народження систем науково-технічної термінології в основних галузях знань, а кількісним – випуск багатотиражних книжок, журналів, газет, географічних карт, технічних креслень, а також перших енциклопедій – свого роду стаціонарних інформаційно-пошукових систем на алфавітній основі [7].

Новий етап у розвитку інформаційних технологій пов'язаний з бурхливим розвитком науковотехнічної революції: виникненням фотографії (1839 р.), винаходом електричного телеграфу (1832 р.), телефону (1876 р.), радіо (1895 р.), кінематографу (1895 г.), бездротової передачі зображення на відстань (1907 р.) та промислового телебачення (з кінця 20-х рр.). Настав період створення загальносвітової системи зосередження, зберігання та швидкої передачі інформації в найбільш зручній для користувачів формі. Це перетворило інформацію в рушійну силу технічного, соціального і економічного прогресу. Перетворення інформаційних технологій в інтелектуальну індустрію супроводжувалося появою (в середині 60-х рр. ХХ в.), а потім і широким використанням електронних засобів обчислювальної техніки [7].

З 1986 року починається історія розвитку Інтернету, коли Національний науковий фонд США (NSF) почав створення мережі NSFNET, в якій використовувались високошвидкісні телефонні канали, що з'єднували 6 суперкомп'ютерів у різних куточках країни на основі протоколу TCP/IP та інших технологій, відпрацьованих у мережі ARPANET (перша у світі глобальна мережа створена у 1968 р., припинила функціонування в 1990 році). Мережа NSFNET стала основною магістральною (backbone) структурою для Інтернет, офіційною датою виникнення якого є 1990 рік. В даний час основу Інтернет складають високошвидкісні магістральні мережі [11]. Незалежні автономні мережі підключаються до магістральної мережі через крапки мережного



доступу NAR (Network Access Point). Мережа Інтернет побудована за регіональним принципом і як автономні системи зазвичай виступають великі національні мережі (наприклад UANET, RUNET та ін.), кожна з них має власне адміністративне керування і власні протоколи маршрутизації. Автономні мережі можуть утворювати компанії, що спеціалізуються на наданні послуг доступу в мережу Інтернет, – провайдери [5]. Національні мережі в свою чергу складаються не менш ніж з 32 менших по розміру мереж (мережі університетів, дослідницьких центрів і комерційних фірм, а також мережі більш дрібних регіональних провайдерів). У 1994 році фінансування основної магістралі мережі Інтернет було цілком передане від NSF різним державним і комерційним організаціям [5]. Починаючи з 1996 року консорціумом Internet2 (в який входять більш ніж 200 американських університетів, урядові структури, а також ІТ-компанії Microsoft, 3Com, IBM, Cisco і багато інш.) ведуться роботи над удосконаленням Інтернет. Головною метою Internet2 є розробка нових технологій передачі даних з метою прискорення і підвищення якості передачі та надання нових послуг. Існує також ряд інших проєктів, направлених на розвиток Інтернет (наприклад, федеральний проєкт США, NGI – Next Generation Internet) [5]. На сьогодні основним органом, що здійснює інформаційну підтримку і регулювання в Інтернет, є ISOC (Internet Society – Всесвітнє співтовариство Інтернет, [www.isoc.org](http://www.isoc.org)). ISOC є громадською міжнародною організацією, що базується на добровільному членстві та підтримується внесками і пожертвуваннями спонсорів. ISOC проводить щорічні конференції INET, випускає інформаційні матеріали, підтримує інформаційні сервери. Іншими координуючими добровільними організаціями є: IAB (Internet Architecture Board – Рада з архітектури Інтернет, [www.iab.org](http://www.iab.org)) займається координацією діяльності в області розвитку структури мережі Інтернет. IETF (Internet Engineering Task Force – Цільова група з інжинірингу в Інтернет, [www.ietf.org](http://www.ietf.org)) складається з декількох робочих груп, що розробляють і затверджують стандарти для мережі Інтернет [11].

Для інформаційних технологій є цілком природним те, що вони невпинно оновлюються. Значення інформаційної технології величезне – вона формує передній край науково-технічного прогресу, створює інформаційний фундамент розвитку науки і всіх інших технологій. Головними, визначальними стимулами розвитку інформаційної технології, є соціально-економічні потреби суспільства. Безсумнівною перевагою інформаційної технології є те, що вона сама створює засоби для своєї еволюції. Формування системи, що саморозвивається – найважливіший підсумок, досягнутий у сфері інформаційної технології.

### **Список використаних джерел**

1. Багриновський К.А., Хрусталеv Е.Ю. Нові інформаційні технології. М.: ЭКО, 1996 р. 220 с.
2. Барсуков В.С., Тарасов О.В. Обчислювальна техніка та її застосування // Нова інформаційна технологія.1989.№ 2. С. 41-42
3. Гуржій А.М., Биков В.Ю., Гапон В.В., Плєскач М.Я. Інформатизація і комп'ютеризація загальноосвітніх навчальних закладів України – 20 років // Комп'ютер у школі та сім'ї. 2005. № 5. С. 3-12.
4. Каратигін С.В. Бази даних: найпростіші засоби опрацювання інформації; системи управління базами даних.М.: АВФ, 1995.
5. Корнеев И.К., Машурцев В.А. Информационные технологии в управлении. М.: ИНФРА-М, 2001. 158 с.
6. Кондрашова С.С. Інформаційні технології в управлінні: навч.п. К.: МАУП, 1998. с. 315
7. Козак І. А. Інформаційні технології віртуальних організацій: Навч. посіб. К.: КНЕУ, 2005.336 с.
8. Крилов І. В. Інформаційні технології: теорія і практика. М.: Центр, 1996. 156 с.
9. Макарова Н. В., Матвєєва Л. А., Бройдо В. Л. Информатика : Підручник. М.: Фінанси та статистика, 1997.110 с.
10. Малиновський Б.М. Історія обчислювальної техніки.К.: Лотус, 1995. 511с.
11. [http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/7345/7/VChNPU\\_2012\\_100\\_401-404](http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/7345/7/VChNPU_2012_100_401-404)

**Грицина К.В.**

студентка 1 курсу ОС «Бакалавр»  
спеціальності 034  
«Культурологія»,

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,  
**Столярчук Н.М.**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **ПОГРЕБАЛЬНИЙ КУЛЬТ В ДУХОВНОМУ СТАНОВЛЕННІ ПЕРВІСНИХ ЛЮДЕЙ**

Погребальний культ – сукупність обрядів у первісній культурі, які пов’язані із тілом померлого та його похованням і вірою в те, що людина після смерті продовжує «жити» в іншому світі, її душа (дух) або залишається серед живих, або відправляється в загробний світ і при цьому зберігає здатність впливати на справи своїх живих одноплемінників; уявлення про відсутність межі між світом живих і світом мертвих, і кожен померлий може знову повернутися в світ живих, втілившись у кого-небудь з новонароджених членів роду (племени).

Корені цього культу вбачають у похованнях 40-тисячолітньої давнини найближчих предків сучасної людини — неандертальців. Появу цього культу науковці (зокрема З. Фрейд) пов’язують з двома напівінстинктивними (дата звернення 17.11.2020). прагненнями людини – і позбутися померлого, і зберегти його біля себе. Найпереконливіші знахідки археологів (1908 р.), які підтверджують наявність такого культу в палеолітичний час – це поховання у печері Ле- Муст’є у Франції, де в неглибокій ямці був похований неандертальський юнак 16—18 років, поруч з яким лежали кам’яні знаряддя праці і шматки смаженого м’яса (що засвідчується наявністю перепалених кісток), а також знахідка в гроті Тешик-Таш (Узбекистан) фрагментів черепа і нижньої щелепи 8—9-літньої дитини, оточені рогами гірського козла.

Первісним різновидом поховальних вірувань стала віра в «живого мерця», що полягала в наділенні мертвого надприродними властивостями, в тому числі й здатністю до фізичного відродження. Як правило, до числа

кандидатів у «живі мерці» зараховувалися недруги або вороги, люди, що вмерли передчасно внаслідок нещасних випадків, чаклуни і ворожбити. Вважалося, що після смерті вони здатні всіляко шкодити людям, викликати стихійні лиха. Через це здавна застосовувалися спеціальні поховальні обряди для потенційних «живих мерців», їх ховали окремо від інших. Запобіжним засобом при похованні майбутнього «живого мерця» було заподіяння каліцтва померлому і не через нецивілізованість, а з наївної віри в те, що каліцтво тіла призведе до аналогічного ушкодження його двійника—душі.

Усупереч конкретно-чуттєвому характеру мислення людей примітивного суспільства, їхні уявлення про «той світ» не відрізнялися конкретністю: душі могли залишатися на землі серед людей; знайти собі на землі яесь дуже віддалене місце на заході, на шляху до якого потрібно здолати безліч перешкод; влаштуватися на постійному місці проживання під землею, на небі і навіть вище (Місяць, Сонце, зірки).

При всьому цьому у віруваннях різних народностей про потойбічний світ незмінно повторювався загальний мотив: загробне життя вважалося простим продовженням звичайного земного життя. І в іншому світі людина займалася звичними для себе справами. Уцілому картина іншого життя відрізнялася від картини життя в поцейбічному світі хіба що невеликими ознаками ідеалізації: поранення, каліцтва, хвороби тіла могли зникнути, звірів, риби завжди було більш ніж досить, погода завжди була на подив хорошою, у розпорядженні душ мався чималий вибір розваг (танці, музика, спів).

Поява різноманітних поховальних ритуалів також пояснюється спочатку щирим проявом почуттів. Мовляв, спочатку люди, не керуючись ніякими виразними переконаннями, у пориві афекту кидали на труп померлого або на поховальне багаття різні речі й їжу; потім, коли ці дії були освячені традицією, вони стали повторюватися згідно з ритуалом, а з часом люди почали поступово осмислювати ці свої дії в дусі релігійних уявлень: мовляв, померлий вимагає свої речі, він, як і живий, має потребу в їжі й питті та небайдужий до зовнішніх проявів уболівань по ньому.

Первісні люди вірили, що померлі в якості духів предків втручаються в життя живих, стежать за їх поведінкою. Чіткого розмежування між життям і смертю, світом живих і світом померлих немає. Саме суспільство представляється у вигляді єдності живих і мертвих, між якими існують постійні взаємини. Живі шанують померлих, приносять їм жертви, предки ж контролюють живих, служать джерелом благ, а в разі необхідності карають, насилаючи хвороби і лиха.

Отож, відмітимо, що поховальні обряди загалом спрямовані на те, щоб символізувати відділення померлого від живих, нейтралізувати його несприятливий вплив, утвердити новий статус, допомогти йому дістатися до свого нового житла в іншому світі.

#### **Список використаних джерел**

1. Земледельческий культ, жречество и погребальный культ у народов Индонезии. URL: [http://www.gmir.ru/exposition/vera/vera\\_indonesia/?action=show&category=162&id=3127](http://www.gmir.ru/exposition/vera/vera_indonesia/?action=show&category=162&id=3127) (дата звернення 17.11.2020).
2. Погребальный культ - Funerary cult. URL: [https://ru.qaz.wiki/wiki/Funerary\\_cult](https://ru.qaz.wiki/wiki/Funerary_cult) (дата звернення 19.11.2020).
3. Погребальный культ и культ предков. URL: <https://history.wikireading.ru/409094> (дата звернення 20.11.2020).

#### **Гуменюк Ю. В.**

студентка 3 курсу ОС «Бакалавр» спеціальності 034 «Культурологія»,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,  
**Столярчук Н. М.**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **СУБКУЛЬТУРА ХІІІ ЯК СИМВОЛ СУЧАСНОЇ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ**

Хіпі – одна перших молодіжних субкультур, яка сформувалась у США у середині 60-х років ХХ століття і згодом стала одним із символів сучасної молодіжної культури.

Термін «хіпі» вперше пролунав на одному з нью-йоркських телеканалів у 1964 році – так назвали людей, що об'єднувалися та страйкували заради миру в світі (зокрема, проти війни у В'єтнамі). Проте самі учасники таких протестів та виступів ніколи себе так не називали. Їм було більше до вподоби називати себе "прекрасні люди" або "діти квітів". Однак, засоби масової інформації активно вживали саме термін «хіпі» і саме у ЗМІ формувались і поширювалися стереотипи про субкультуру хіпі, які збереглися і до сьогодні. Відтак, згадуючи хіпі, зазвичай описують молодих людей, які відрощують довге волосся, слухають рок-н-рол, вживають наркотики, практикують вільне кохання та відкидають масову культуру.

Проте, насправді, найважливішим світоглядним принципом для хіпі було дотримуватися правила «ахімса» – етичного принципу відсутності насильства, запозиченого з індійських релігійних учень. Хіпі пропагували відмову від війни та миролюбність, не визнавали суспільних загальноприйнятних норм і правил, натомість створювали свої альтернативні системи життя, заперечуючи будь-яку ієрархію. Вважали, що для проведення змін і революцій не потрібна війна, достатньо апелювати з цією метою до творчості. Хіпі тих часів жили в комунах, подорожували автостопом, захоплювалися медитацією і східною містикою, індуїзмом і даосизмом, багато з них були вегетаріанцями. Оскільки хіпі часто вплітали квіти у волосся, роздавали квіти перехожим і вставляли їх в збройові дула поліцейських і солдатів, використовуючи гасло «Flower Power», їх стали називати «дітьми квітів». Рух розгортався під гаслом, запозиченим з пісні Beatles «All You Need Is Love» (у перекладі з англ. – все, що тобі потрібно – це любов). Тема любові до всіх і до всього стала життєвим кредо для хіпі.

Прихильників культури хіпі легко впізнавали за зовнішнім виглядом. Більшість з них припиняли стригти волосся чи голитися, надавали перевагу одягу з натуральних тканин та hand-made прикрасам – різнокольоровим

браслетам ручної роботи з бісеру, шкіри, шнурків, ниток або стрічок («фенечки»). Такі атрибути мали для них велике значення. Залежно від кольору, товщини, візерунків, використаних при плетінні, можна було визначити життєву позицію, музичні уподобання і навіть вік власника браслета.

Ще одним важливим символом для субкультури стала веселка. 4 липня 1972 року тисячі молодих людей піднялися на Столову гору в штаті Колорадо. Вони взяли за руки і стояли мовчки цілу годину. Таким чином ця група вирішила домогтися миру на Землі. Замість страйків і демонстрацій використовуючи мовчання і медитацію. Після цієї акції їх почали пов'язувати із культурою стародавніх індіанців, з пророцтва яких виникла назва цього заходу "Зустріч племен веселки". В пророцтві йшлося про те, що в кінці часів, коли Земля буде розорена, з'явиться нове плем'я. Ці люди не будуть схожі на нас ні кольором шкіри, ні звичками, і розмовляти вони будуть власною мовою. Але те, що вони зроблять, допоможе Землі знову стати зеленою. Назвуть їх "Воїнами Веселки". Такі традиційні міжнародні "Збори веселки" відбуваються з того часу щороку у багатьох країнах світу.

Проте, деякі сторони життя хіпі породжували багато суперечок і неоднозначних оцінок. Хіпі і до тепер критикують за вживання легких наркотиків, які на їхню думку, розширюють свідомість, за безмежну сексуальну свободу, за популяризацію нетрадиційних сексуальних орієнтацій і одностатевих шлюбів. Через негативне ставлення до хіпі носіїв домінуючої масової культури, рух хіпі часто піддавався різного роду утискам, а найактивніших представників навіть арештовували. Особливих утисків зазнали прихильники субкультури хіпі в Радянському Союзі, де рух існував підпільно.

Попри всі складності, які спіткали цей рух впродовж його існування, хіпі встигли подарувати світу нову філософію, засновану на свободі, повазі до усього живого та самовираженні через творчість. А також поширили ідею любові у всьому світі, яку використав Джон Леннон для створення свого хіта «All you need is love», який згодом став своєрідним гімном для усіх «дітей квітів».

## Список використаних джерел

1. Клауорд Р. Дифференциация субкультуры. Социология преступности. Современные буржуазные теории. Москва: Прогресс, 1966. 368с. С.334-354.
2. Мартинюк О. М. Спадкоємність культур як механізм трансформації ціннісних орієнтацій молоді. Вісник НАКККіМ Київ: Міленіум, 2014. №2. С.29-33.
3. Манхейм К. Диагноз нашего времени. Москва: Юристь, 1994. 693с.
4. [Мінаєв А. В. Рух хіпі як прояв молодіжного неполітичного протесту в другій половині 60-х рр. ХХ ст. у країнах Західної Європи та СШАє Автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.02. Чернів. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича. Чернівці, 2006. С.3](#)
5. [Шатилов Д. О. Хипи: феномен неополитического протеста 60—х ХХ в. в США. Вестник МГОУ. Серия «История и политические науки». № 3. 2013. С.50—52.](#)

УДК 78.083

**Давидюк Г. Б.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

науковий керівник : **Охманюк В.Ф.**

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри музично-практичної  
підготовки

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

## ПОЧАТКОВІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

### ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ

Зародження жанру фортепіанної мініатюри відбувалось у середовищі західноєвропейської культури у тісному зв'язку з розвитком світського напрямку в мистецтві, а саме – з розвитком камерно-інструментальної музики XVI-XVII ст. Історична ретроспектива жанру в музичній культурі в цілому засвідчує, що мініатюра, починаючи з XVI ст. і закінчуючи XVIII ст., ґрунтується на системному принципі моделювання дійсності. За цей «дородовий період» (визначення К. Зенкіна) жанр мініатюри пройшов значний шлях, що підготував



виникнення романтичної моделі жанру, нового за змістом та способом організації музичного матеріалу [4, с. 60].

Як свідчать дані, перші приклади інструментальних мініатюр з'являються у XVI – XVII ст. у творчості англійських вірджиналістів В. Берда, Дж. Булля, Д. Блоуа, Г. Персела. Це були п'єси, здебільшого з пісенно-танцювальною основою, серед яких переважали інструментальні обробки побутових наспівів та танців з опорою на англійський фольклор. Вони призначалися для камерного музикування.

У XVII - XVIII ст. виникають стародавні рондо і п'єси у творчості французьких клавесиністів Ж. Рамо, Ф. Куперена, Ф. Дандріє, Л. Дакена, Ж. Шамбон'єра, у втіленні музичного образу яких велика роль належить зоровим уявленням, звукозображальності. Для фактури п'єс цих композиторів характерні національні риси, що суттєво відрізняє їх від п'єс англійських вірджиналістів: фігурації, широко вживані у англійців, зустрічаються тут досить рідко, поліфонія теж спрощена, порівняно з англійською музикою, а головна увага звернена на мелодію.

В мистецтві того часу з'являється витонченість та філігранність художніх засобів, тяжіння до мініатюрності, вишуканості форм тощо. У музиці це знайшло вияв, у першу чергу, в надмірному застосуванні різноманітної мелізматички й орнаментики, що прикрашали музичний текст, а також у витонченості та філігранності фактури, у заокругленні мелодійних фраз.

У XVIII ст., в епоху класицизму, жанр мініатюри поступається таким синтетичним жанрам, як опера, симфонія, концерт. Незважаючи на те, що в музичний побут починало входити фортепіано, яке поступово витіснило клавесин та клавикорд і давало нові можливості для експериментування, зацікавленість мініатюрою у творчості віденських класиків Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена втрачається і набуває другорядного значення.

Клавірна мініатюра у них існує як побутовий жанр, призначений для домашнього музикування, представлений цілковито прикладною, головним чином, танцювальною музикою. Але, незважаючи на це, саме епоху Й. Гайдна

та В. Моцарта, за висловом К. Зенкіна, прийнято вважати «дородовим етапом» в історичному розвитку мініатюри, а її засновником, який перший з композиторів певною мірою розкрив можливості мініатюри для своїх послідовників, став Л. Бетховен [4, с. 20].

Загалом ерою мініатюри можна вважати ХІХ ст., оскільки саме композитори-романтики створили нову естетику мініатюризму, засновану за принципом «одномиттєвості» відображення всієї повноти людського буття. У романтиків мініатюра виступає як системний принцип моделювання світу, як особливий художній рід творчості. Доречно пригадати хоча б фортепіанну творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста.

Фортепіанна мініатюра у творчості композиторів-романтиків долучається до сфери професійного, «високого» мистецтва, втрачаючи побутово-прикладний характер свого функціонування.

Композитори вперше змогли відчуті потенційні можливості фортепіано, які поєднують у собі властивості як камерного інструмента, так і концертного, здатного до втілення оркестрового звучання. Отже, «подвійна природа» фортепіано відкриває нові можливості жанру, пов'язані з двома напрямками: п'єси лірико-суб'єктивного, інтимного змісту та концертні п'єси віртуозного характеру.

Таким чином, творчість композиторів – романтиків стала визначним етапом історичного становлення мініатюри як жанру, специфічного феномену в музичній культурі. Мініатюра набула свого нового значення – концептуальне відображення в камерному часопросторі різних аспектів буття людини.

### **Список використаних джерел**

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Ч.1 и 2 : учебник для студ. муз. вузов 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 416с.
2. Антоненць О.А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П.Котляревського. Харків, 2006. 20с.
3. Друскин М. Клавирная музыка . Л.: ГМИ, 1960. 284 с.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена: монография М. : Изд-во. Москов. Гос. Консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. 152 с.

5. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект // Педагогічна освіта: теорія і практика. К.: Київський ун-т. імені Бориса Грінченка, 2012. Вип 12. С.392-396.

**Денисюк Н.**  
магістр спеціальності 025  
«Музичне мистецтво»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **КАТЕГОРІЯ «НАЦІОНАЛЬНОГО» ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ НА МЕЖІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ**

Кінець ХІХ – перші два десятиліття ХХ ст. мають надзвичайно велику вагу в історії української культури, оскільки це доба зламу століть, коли підсумовувались попередні здобутки у різноманітних сферах мистецького життя і намітились нові художні тенденції його подальшого розвитку. Незважаючи на несприятливі багатовікові історичні та політичні обставини (тривала відсутність державності й перебування під владою феодальної Польщі, Австро-Угорської та Російської імперій, тоталітарного Радянського Союзу), український народ створив надзвичайно багатий за художніми якостями та образним змістом фольклор, а також розвинену, багатожанрову, розмаїту за формами професійну музику. Однак через відсутність організованих форм музикування і відповідної виконавської інфраструктури багато зі створеного у попередні століття виходило з мистецького вжитку і переставало здійснювати естетичну функцію, яка для музичного мистецтва була визначальною.

Тому в культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. дослідники зауважують наявність декількох тенденцій. Одна з них простежується у прагненні творити музичне мистецтво на професійній основі. Не випадково С.Людкевич, як один із фундаторів музичної освіти зазначив, що українці повинні витворити такі музичні інституції, які би не лише сприяли розвитку музичного мистецтва, але й давали високопрофесійну і фахову підготовку майбутнім музикантам. Друга

тенденція полягає у входженні національної культури у світовий музичний контекст та її діалозі з іншими європейськими професійними музичними культурами.

Національна культура кінця XIX – початку XX ст. формувалася поступово, шляхом усвідомлення та сполучення того, що творилося в культурній ділянці як на східних територіях, так і на заході українських земель. Політичні реалії – розподіл між двома імперіями (Австро-Угорщиною та Росією) – спричинились до досить відокремленого розвитку національної культури і, взагалі, суспільного життя у двох нерівномірних за розмірами частинах України. Відмінність у психологічному підтексті, пов'язаному з регіональними особливостями, давалася взнаки. І, тим не менше, ця культура усвідомлювала себе як певна цілісність та єдиний «організм», об'єднаний феноменом «національної ідеї».

На рубежі XIX-XX століть українська культура вперше набула повної структури, оскільки мистецька, наукова, релігійна, політична «підсистеми» українського духовного життя почали розвиватись у цей період органічно, «зсередини», відповідно до потреб української суспільності.

Національна єдність як необхідний компонент творення єдиного тіла національної культури почала усвідомлюватися українськими митцями вже у 1880- 1890-х роках. Вагоме місце у цьому процесі посідала камерно-вокальна та хорова музика українських композиторів, оскільки вони пропагували не лише свої твори, але й українське слово, пробуджуючи творчістю «виразний дух нації».

### **Список використаних джерел**

- 1.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
- 2.Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т.Тетюк, 2019. 367 с.
- 3.Ржевська М. На зламі часів. Київ: Автограф, 2005. 351 с.

**Дубинка О.С.**

магістр спеціальності 023  
«Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
Науковий керівник:

**Авраменко Д. К.**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри образотворчого  
мистецтва та дизайну  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **ДОМІНУЮЧІ СЮЖЕТИ СУЧАСНОЇ ФОТОКНИГИ**

Сучасна фотокнига є результатом еволюції фотомистецтва, в поєднанні з видавничою справою. Вона є не тільки сукупністю світлин, але є видозміненим варіантом художньо-образного оформлення зображення завдяки новітнім технологіям та графічним редакторам.

На сьогодні у мистецтвознавстві відсутнє усталене визначення терміну «фотокнига», натомість активно застосовують термін фотоальбом як «книжкове або комплектне аркушеве образотворче видання, що має або не має пояснювальний текст» [1]. Згідно з видавничим словником-довідником, «фотоальбом – альбом, образотворчим матеріалом у якому є репродукції фотографій» [2]. Це певним чином організований, логічно-послідовий набір фотографій, а також місце для їх зберігання. Тобто фотокнига - це книга, фотографії якої пов'язана загальною темою та індивідуальним дизайном.

Метою нашої роботи є виявити найбільш популярних сюжетів сучасної фотокниги.

Зазначимо, що загалом для створення фотокниги застосовують усю різноманітність сюжетної тематики світлин. Проте за певних соціально-економічних факторів певні види фотографій є домінуючими. Загалом існують

наступні види сюжетних зйомок: портретна, пейзажна, репортажна, документальна, архітектурна і предметна.

Портретна зйомка, яка розкриває всю внутрішню та зовнішню красу суб'єкта, адже це вміння помітите здавалося б буденні повсякденні речі і зупинити в миті та передати фотокамерою особливості людини. Пейзажна зйомка, можливість зафіксувати природу, момент природного явища, що є подібним до художнього написання картин, але засобами сучасних інтерпретації головною особливістю яких є миттєва візуалізація. Репортажна зйомка - це форма фотосесії, в якій фотограф робить акценти на подію, при цьому передає атмосферу, що панує в даний момент. Документальна зйомка, спрямована на відображення реальних подій. Відображення політичної та соціальної проблем.

Архітектурна зйомка – жанр фотографії, фотозйомка архітектурних споруд та будівель. В даному виді фотозйомки основне завдання полягає у правдивому і точному показі форми будівлі та елементів декору. Одна із найпоширеніших видів фотозйомки в сучасності. Існує ще інтер'єра, як різновид архітектурної зйомки, що відображає певне середовище.

Зауважимо, що досить популярною є предметна зйомка, предметів для реклами або певного сюжету.

Серед усієї різноманітності тематичних зйомок, найчастіше для створення фотокниги є документальні та репортажні світлини які візуалізують певні події в житті, наприклад весілля, дні народження, ювілеї, відпустки або ж подорожі. Тому зазначена тематика фотокниги є домінуючими над усіма в сучасних соціально-економічних умовах і є найбільш популярною.

Отже, різновидів фотозйомки за сюжетом є досить багато, але найпопулярнішою є документальна і репортажна, яка містить в собі елементи портретної, архітектурної так і предметної зйомки. Саме такі сюжети можна побачити на сторінка сучасної фотокниги.

### **Список використаних джерел**

1. Видання. Основні види. Терміни та визначення : ДСТУ 3017–95. – [Чинний від 1996–01–01]. – Київ : Держстандарт України, 1995.– 47 с. – (Національний стандарт України).

2. Мильчин А. Э. Издательский словарь-справочник / А. Э. Мильчин. – 3-е изд., испр. И доп. – Москва : ОЛМА-Пресс, 2006. – 560 с.

УДК 793. 33 (091)

**Захарчук Н. В.**

старший викладач,

кафедри хореографії

Волинського національного

університету імені Лесі Українки

## **ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ПОХОДЖЕННЯ ВАЛЬСУ**

Встановити історичну послідовність виникнення вальсу – доволі важке завдання. Оскільки є прибічники теорії про те, що вальс походить від вольти, інші вважають, що його першоджерелом є алеманда, й останні – лендлер.

Теоретичним й практичним дослідженням історичних засад походження вальсу присвячено праці Л. Блок [1], М. Васильєвої-Рождественської [2], М. Івановського[3] та ін., у яких доведено, що поява вальсу має надзвичайне значення в історії танцювального мистецтва.

Мета публікації передбачає висвітлити та проаналізувати мистецтвознавчі підходи до вивчення історичних витоків вальсу.

Вальс (франц. *valse*, нім. *walzer*; від *walzen* – викручувати ногами в танці, кружляти; англ. *waltz*, італ. *walzero*) – парний танець, який побудований на плинному кружлянні у поєднанні з поступальним рухом. Музичний розмір вальсу тридольний (3/8, 6/8,  $\frac{3}{4}$ ), темп – повільний, помірний та швидкий [4, с. 54].

Про походження вальсу поміж танцмейстерами та теоретиками танцю постійно точилися суперечки, що надавало йому ще більшої популярності. Так, наприклад, Фріц Клінгенбек у книзі «Безсмертний вальс», яку було видано у

Відні в 1940 році («*Unsterblicher Walzer*», Wien, 1940), називає вальс «істинно німецьким» танцем і вважає його батьківщиною Відень [2, с. 177].

У своєму дослідженні Ф. Клінгенбек вказує на те, що ритми вальсу зустрічаються ще в дуже давніх народних піснях, звідки, ймовірно, вони з'явилися в репертуарі міннезінгерів (мандрівних музикантів). Серед них особливе місце займав Нейтхарт фон Роенталь, чиї так звані танцювальні пісеньки дуже полюбляла молодь. Куплети, які вони співали, вирізнялися жвавим ритмом, виконувалися невимушено, і саме вони, на думку Клінгенбека, визначили характерні особливості віденського вальсу. Надзвичайна роль в становленні вальсу, за словами дослідника, також належить музиканту Марксу Августину – автору простеньких пісеньок, які виконувалися в пивничках та шинках. Серед них особливу популярність отримала пісня «Мій милий Августин», під супровід якої танцювали повільний дреєр, який і був попередником вальсу.

Вольта (італ. *voltare* – обертатися) – танець, рухи якого частково нагадують вальс, та головне, що партнери стоять обличчям один до одного в парі (тобто у закритому положенні). Однак рухи вольти були грубуваті і дещо різкі, щоб нагадувати кантиленний характер вальсу.

Вольта була популярною у добу Відродження і характерними особливостями її були оберти в парі, під час яких кавалер, тримаючи даму за талію, різко піднімав її у повітря. Саме ці рухи вольти у подальшому послугували праобразом майбутніх підтримок в техніці сценічного танцю і особливо у розвитку професійного балетного мистецтва.

Теорія про те, що вальс походить від алеманди, має право на існування, оскільки алеманда (франц. *allemande*, досл. нім.) належить до масових «низьких», не стрибкових танців, які виконували в парі граціозно, злегка похитуючись, ковзними кроками по підлозі, що й нагадувало вальс. Однак цей танець лише підготував підґрунтя для появи вальсу.

Безпосереднім попередником вальсу був лендлер. Лендлер (нім. *Landler*, від *Land* – сільська місцевість, село) – німецький та австрійський сільський



народний парний танець, близький вальсу, але більш вільний. Походить з околиць Ландаль (Австрія). Цей танець був дуже популярним у другій половині XVIII-поч.XIX століття. Проте у бальних залах вальс з'явився не одразу, оскільки прості народні танці, у яких партнери стояли близько, повернувшись один до одного, були заборонені церквою і владою.

Успіху вальсу, його популярності посприяла музика. Ім'я Йоганна Штрауса увійшло в історію XIX століття як ім'я великого майстра танцювально-побутової музики. Найкращим творам Штрауса притаманні простота образів, невичерпне мелодійне багатство, природність музичної мови. Вальси Штрауса сучасники називали патріотичними піснями без слів. Завдячуючи його творчості, вальс став «королем танцю».

Висновок. На початку XX століття з'явилися такі нові танцювальні форми, як фокстрот, танго, чарльстон. Однак вальс не втратив своєї популярності, а навпаки – в багатьох країнах він отримав особливі характерні національні риси. Побутовий вальс мав значний вплив щодо розвитку сценічних танцювальних форм, оскільки танцювальний крок вальсу посприяв подальшому розвитку класичної хореографії, а вальсові мелодії посіли чільне місце в опері, балеті та опереті.

### **Список використаних джерел**

1. Блок Л. Классический танец: История и современность. М. : Искусство, 1987. 556 с.
2. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец: учебное пособие. М. : Искусство, 1987. 392 с.
3. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI – XIX веков. Калининград : Янтарный сказ, 2004. 208 с.: ил.
4. Молчанова Т. О. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів : СПОЛОМ, 2013. 288 с.

**Зубчик О.П.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **LEGO – ТЕХНОЛОГІЇ ЯК СКЛАДОВА КРЕАТИВНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНЯТ ЧЕРЕЗ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

Як свідчать теоретичні та практичні дослідження в сфері педагогіки та психології, найбільш сенситивним для становлення креативних якостей особистості та дитячої творчості є саме дошкільний вік.

Враховуючи, що музичне виховання дітей, яке застосовується на теперішній час в дошкільних закладах, на нашу думку, відстає від вимог сьогодення, то питання пошуку методів креативного виховання через музичне мистецтво, які забезпечують творчий розвиток цілісної особистості кожної дитини і якість її музичної освіти є досить актуальним на сьогоднішній день. Одним з таких засобів є LEGO-технології як складова креативного виховання дошкільнят.

Сучасна освіта вимагає від вчителя гнучкості і більш ґрунтовної підготовки. Коли знижується дитяча увага, учні відволікаються від процесу. Це може бути сигналом того, що їм не цікаво і пора змінювати діяльність. Тому, дуже важливо зробити процес навчання більш динамічним і цікавим. Одним з таких способів є навчання в ігровій формі.

Застосування LEGO – технологій позначилося й на стилі роботи музичних педагогів. У них з'явилися цілі для саморозвитку, замість прямого інструктування дітей домінуючим стало спонукання їх до дії та самостійного мислення.

Усвідомлюючи розвивальний потенціал конструктора LEGO, ми замислилися над впровадженням у свою діяльність ігри з цеглинками LEGO для поліпшення саме музичних здібностей. Крок за кроком ми наближалися до розв'язання цієї проблеми: пробували за допомогою різнокольорових деталей позначати різні частини музичних творів, із цеглинок різного розміру створювати схеми ритмічних малюнків. Спонукали дітей втілювати враження від почутого музичного твору, його настрою та образного змісту в конструкціях із деталей певних тематичних наборів. Будуючи різні «картини», діти водночас

вчилися характеризувати словами образність музичних композицій. Зрештою, вони усвідомили, що з малими та великими цеглинками можна асоціювати відповідно короткі та довгі звуки, з баштами – нашарування різного тембру у звучанні музики тощо.

На основі власних досліджень та спостережень доцільно навести деякі ігрові вправи з LEGO, які сприятимуть креативному розвитку музичних здібностей.

Так, з метою навчання дітей визначати настрій музичного твору, передавати його за допомогою різноколірних цеглинок LEGO було застосовано гру «веселка настрою». Гра «перешкоди» сприятиме навчанню дітей змінювати рух за орієнтирами, відтворювати в рухах характер музики, розвивати уяву, музичну пам'ять, спостережливість.

Під час гри «малюємо музику» діти навчаються передавати своє розуміння музики через композиції, втілені за допомогою конструктора, усвідомлено сприймати форму музичного твору, його жанрову належність, виховують у собі естетичні почуття і слухацьку культуру.

З метою виявлення вміння дітей визначити та називати темп музики було застосовано гру «на гостини до колобка». Гра «шумовий оркестр» сприяє виявленню вміння дітей визначити динаміку музики – голосна, тиха, помірно голосна, помірно тиха. Визначити вміння дітей розрізняти контрастні звучання допомагає ігрова вправа «башточка».

Виявити знання дітей про структуру музичного твору, вміння виділяти вступ та закінчення твору, визначити кількість частин твору допоможе ігрова вправа «Намісто збирай – пісню складай». Ще однією грою, яка сприятиме виявленню здібностей дітей до імпровізації під час співу, до звуконаслідування є «пісенний мішечок».

### **Список використаних джерел**

1. Алієва Е. Лего-конструювання на розвивальних заняттях // Психолог дошкілля: всеукр. газета для психологів, вихователів. 2014. С. 25-26.
2. Онішко І. Музичний LEGOграй. – Музичний керівник. №2. Лютий. 2016. С.14-19.

**Іщук Д.І.**  
магістр спеціальності 025  
«Музичне мистецтво»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **МУЗИЧНІ ГУРТКИ ЯК ФОРМА ПОЗАКЛАСНОЇ ЕСТЕТИЧНО- ВИХОВНОЇ РОБОТИ В ЗЗСО**

Успіх роботи з музичного виховання дітей та підлітків багато в чому визначається тим, наскільки школярі оволоділи різноманітними видами музичної діяльності і відчують у них потребу. На формування їх інтересів та смаків великий вплив має родинне оточення, засоби масової інформації, однолітки, і це слід враховувати в кожному конкретному випадку.

Однією з форм позакласної музично-виховної роботи є робота зі шкільним хором. Участь в процесі виконання музики сприяє розвитку музичного слуху і вокального голосу, сприяє глибокому проникненню в її зміст, розумінню значення основних засобів «музичної мови». Тому хоровий спів може служити не тільки для виховання виконавця (співака), але і культурного слухача музики. Разом з тим, заняття в хорі виховують прекрасне почуття колективізму, відповідальності кожного його учасника за спільну справу й інші найважливіші якості особистості.

Організація хору – це перший дуже важливий етап у створенні шкільного хорового колективу. Спочатку підбирається невелика група учнів, яка сформує стрижень, основу майбутнього колективу. В подальшій роботі основною вимогою до учасників хору стане наявність музичного слуху і хоча б невеликого голосу. Кількісний склад шкільного хору може коливатися від невеликого складу (16-20 учасників), до середнього колективу (24-30 учасників) і великого шкільного хору (60-100 учасників). З огляду на специфіку молодшого шкільного віку, на репетиціях корисно використовувати ігрові

прийоми, а так само музичні інструменти, рухові ритмічні вправи, що підтримують тонус і знімають напругу і втому.

Однією з яскравих та цікавих колективних форм роботи з дітьми є вокальний ансамбль. Він належить до вокально-хорового напрямку, однак відрізняється від хорового виконання камерністю звучання та можливістю індивідуальної роботи керівника з кожним учасником.

Основна мета більшості вокальних ансамблів – розвинути у учасників-вокалістів любов до колективного співу, музичне почуття й смак. Метою діяльності ВІА є не тільки залучення вихованців до виконання репертуару і прищеплення їм відповідних умінь та навичок гри на музичних інструментах, але й формування світогляду, виховання високих моральних почуттів юних виконавців. Гра в ансамблі повинна викликати у них не тільки задоволення, а й усвідомлення того, що це є актуальною духовною потребою людини, яка прагне висловити свої почуття в творчості, самоствердитись через неї.

Комплексність занять (взаємозв'язок гри, співу і творчого музикування) сприяє глибокому сприйманню музики як загалом, так і диференційовано. Урізноманітнення видів музичної діяльності розвиває у дітей уміння відчувати повторність фраз, зміну акордів, фактури, варіативність, контрастність в музичних творах, що сприяє естетичному розвитку вихованців, а колективна гра, спільність їх інтересів виховують почуття відповідальності, колективізму, дружби.

### **Список використаних джерел**

1. Ветлугіна Н. А. Музичний розвиток дитини. Київ : Музична Україна, 1978. 256 с.
2. Поплавська-Мельниченко Ю. Новітні тенденції використання музики у навчально-виховному процесі молодших школярів / *Педагогічний дискурс*, Випуск 11, 2012. С.255-259.
3. Сбітнева Л. Позакласне музично-естетичне виховання школярів у другій половині ХХ століття / *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Том 1 (76), 2017. С.195-202.

**Карпов В. В.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,

Науковий керівник : **Коменда О. І.**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії, теорії  
мистецтв та виконавства

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

### **ТВОРЧИСТЬ ГУРТУ «ХОРЕЯ КОЗАЦЬКА»**

Творчість гурту «Хорея Козацька» займає поважне місце у розвитку української культури, колектив багато трудиться над збиранням та виконанням автентичної музики.

Хорея Козацька (Chorea Kozacku) – феноменальний колектив який був створений вагомою у мистецтві людиною Тарасом Компаніченком. Гурт був створений у далекому 2005 році у місті Києві.

Свою назву колектив запозичив від пам'ятки, знайденої у середньовічному фортепіанному клавирі, який був знайдений в архіві Братислави. Ансамбль складається з різних виконавців, які займаються реконструкцією давньої музики, а також використовують автентичні інструменти залежно від твору, який вони грають. Виконання пісенних композицій відбувається у неопічному стилі. «Найбільш уваги надають давньоопічній традиції. Жанрова різноманітність творів: думи, історичні, героїчні та повстанські пісні, гімни, псалми, канти, духовні концерти». В інструментальному складі «Хореї Козацької» лунають такі інструменти як скрипка, світська бандура, бандура Остапа Вересая, середньовічна та ренесансна лютня, дуда, сопілки, блок-флейти, шалмей, корнет, фідель, віолончель, колісна ліра, ударні. Протягом останніх десяти років гурт записав на диски п'ять альбомів, серед них – «Рицер Смілостью Упоєнний (Концерт у

Луцькому замку)» (2009), «Тerra cosacorum» (2010), «Пісні Української революції» (2019) [1; 2].

Гурт складається з семи учасників зокрема:

- Тарас Компаніченко (кобза, бандура, уд, спів);
- Данило Перцов (пандора, шалмей, корнетто, лізард, спів);
- Северин Данилейко (басоля, спів), окрім участі у «Хореї» є членом гурту «Гуляйгород»;
- Михайло Качалов (фідель, спів), поза «Хоресою Козацькою» - остійний учасник музичних колективів «Бурдон» та «Буття»;
- Сергій Охрімчук (скрипка, спів);
- Ярослав Крисько (бандура, барабан, спів);
- Вадим Шевчук (українська ліра, німецька ліра, блок-флейта, бандура, дуда (гайда), цинк).

Тарас Компаніченко, засновник гурту є видатною постаттю в українській культурі та мистецтві, який пропагує українське мистецтво у всьому світі, виконує музику різних епох і постійно дивує своїх слухачів автентичним кобзарсько – лірницьким виконанням.

Тарас Компаніченко народився у місті Києві 14 листопада 1965 року. Бувши дитиною отримав в подарунок від батька бандуру, з якою був не розлучний. Тарасове коріння походить від козацького роду, який перебував у засланні. Матір Тараса виросла в Архангельській області Російської Федерації. Батьками було потрачено багато зусиль для того, щоб їх син ріс в українському оточенні.

Свої дитячі роки Тарас провів в Академмістечку що на Київщині, вчився в українській школі №200, яку закінчувало багато діячів української культури. Паралельно вчився у музичній школі (за класом бандури). Після закінчення школи Тарас вступив до Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва, пізніше вчився у Львівському інституті прикладного мистецтва, із якого перевівся в Українську академію мистецтв у місті Києві. Тарас Компаніченко був активним учасником українських революцій які відбувалися

у 1990 – 1991, 2004, 2013–2014 роках. Тарас Компаніченко – батько чотирьох дітей, які також володіють грою на різноманітних інструментах: віолончелі, скрипці, кобзі та інших [3].

### Список використаних джерел

1. Т. Компаніченко: «Хорея Козацька» – те, що вивищує наш дух». *Чорноморські новини*. 2020. URL : <http://chornomorka.com/archive/22138/a-13710.html> (дата звернення: 09.11.2020)
2. Ткачук Х. Лідер гурту «Хорея Козацька» – Тарас Компаніченко. *Ініціатива*. 2020. URL: <https://www.vezha.org/lider-gurtu-horeya-kozatska-taras-kompanichenko/> (дата звернення: 09.11.2020)
3. Музикант Тарас Компаніченко: «Ми не маємо права відкладати зміни, хлопці, які на Сході дають нам карт-бланш». *kolo.news*. 2020. URL: <https://kolo.news/category/interview/302> (дата звернення: 09.11.2020)

УДК 793.31 (477.82)

**Кіндер К. Р.,**

кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри хореографії  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ЩОДО КЛАСИФІКАЦІЇ ТАНЦІВ У СУЧАСНОМУ ХОРЕОЗНАВСТВІ

Важливим моментом в процесі дослідження хореографічного мистецтва є класифікація танців. Водночас слід зазначити, що питання повноти класифікації танцювальної творчості є досить проблематичними та дискусійними. До сьогодні залишається недостатньо розробленою система наукових понять, не вироблений спільний погляд на проблему класифікації танців. Певні труднощі зумовлені й тим, що в наш час хореографічне мистецтво охоплює і професійно-сценічне виконавство, і традиційну народну творчість, яка ґрунтується на фольклорній традиції.

Спроб класифікувати танцювальний матеріал було багато. Але не всі вони були науковими і зручними для користування, оскільки не мали єдиних логічних критеріїв поділу танців на відповідні групи. Досить розмаїта картина



способів класифікації в зарубіжній науці. До проблеми систематизації та класифікації танцювальної творчості звертаються американські дослідники Р.Краус, М.Лідстер, англійські фольклористи Р.Неттл, А.Хаскел, угорські етнохореологи Д.Мартін, Е.Пешовар та інші. Один з найбільш визнаних у науці варіантів комплексної класифікації належить німецькому вченому К.Заксу, який поділяє танці на основі їх приналежності до того чи іншого обряду, визначаючи при цьому наявність у них абстрактних та імітаційних рухів [7, 14-15].

Сучасні практики та теоретики танцювального мистецтва, залежно від поставленої мети, використовують найрізноманітніші методи та критерії класифікації танцювального матеріалу. В основі найбільш загальних класифікацій танцю лежить його розподіл залежно від : форми викладу змісту – сюжетні і безсюжетні; тематики – трудові, такі, що імітують поведінку тварин, розкривають характер людини; статевовікового складу учасників – чоловічі і жіночі, дитячі, дорослі; танцювальної форми, яка представлена у вигляді сольного, змішаного, масового танцю, з необмеженим або строго встановленим числом пар.

Одним із показників для виділення певних класифікаційних груп є територіально-географічна ознака. Цінність таких класифікацій полягає в тому, що метод ареальної диференціації дає змогу виявити місце побутування і локалізацію конкретного танцю, висвітлити регіональні особливості хореографічного мистецтва з його вузьколокальними відмінностями.

Проблема класифікації танцювальної творчості займає одне з чільних місць і в дослідженнях українських науковців [1; 2; 3; 4; 6]. Велика різноманітність українських народних танців зумовила різні підходи до їх характеристики і класифікації.

Своєрідний метод систематизації танців за жанрово-тематичним принципом запропонував А.Гуменюк [4, 77]. К.Василенко подав докладну класифікацію української хореографічної лексики, виходячи з морфології, технології виконання, видових ознак руху [1, 96-100]. А.Ногачевський,

видатний представник української діаспори в Канаді, поділяє танці на обрядові, необрядові, танці у циклі життя людини (весілля), сценічні. За складом учасників розрізняє парні танці і танці-тріо; за просторовим малюнком – колові і танці в ряд [6, 168-170].

Не заперечуючи правомірності розглянутих класифікацій хореографічного матеріалу в окремих випадках, ми вважаємо, що переважна більшість вищезазначених варіантів не в змозі повною мірою задовольнити сучасного дослідника. Як слушно зауважує народознавець Г.Лозко, запропоновані класифікації українських танців «не можуть вважатися досконалыми» [5, 247]. На нашу думку, винайти універсальну класифікацію чи якусь єдину систему неможливо, бо це неодмінно призведе до однобічності в оцінках або до суб'єктивної абсолютизації того чи іншого явища народної хореографії. Систематизувати танці правомірно, виходячи із специфіки матеріалу та обраного аспекту його дослідження. У цьому контексті важливим завданням є пошуки оптимальних варіантів класифікації ключових танцювальних елементів.

### **Список використаних джерел**

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. К. : Мистецтво, 1996. 494 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. К. : Музична Україна, 1990. 150 с.
3. Герасимчук Р. Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.01. Киев, 1956. 18 с.
4. Гуменюк А. Народное хореографическое искусство Украины : автореф. дис... д-ра искусствоведения : 821. Киев, 1969. 50 с.
5. Лозко Г. Українське народознавство. К. : Зодіак – ЕКО, 1995. 368 с.
6. Ногачевський А. Побутові танці канадських українців. К. : Родовід, 2001. 191 с.
7. Sachs C. World history of the dance. Norton. 2012. 469 p.

**Маркус А.О.**

студентка 1 курсу ОС «Бакалавр»  
спеціальності 034 «Культурологія»,

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,  
**Столярчук Н.М.**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **СУТНІСТЬ, ПРОЯВИ ТА ЕВОЛЮЦІЯ МАТРІАРХАЛЬНИХ КУЛЬТІВ ПЕРВІСНОЇ ДОБИ**

Матріархат - це соціальна система, в якій жінки займають ключові позиції в ієрархії влади, мають значний моральний авторитет, соціальні привілеї і контроль над власністю. У первісному суспільстві доби матріархату сформувалась низка культів, які відображали міфологічний світогляд давніх людей і правила (табу) співжиття у матрилінійному племені. Свідченням ранньої появи культів жінки-матері слугують знайдені археологами в різних частинах світу «палеолітичні Венери». «Венери палеоліту» - узагальнююча назва для безлічі доісторичних статуєток жінок, що мають спільні ознаки – огрядні форми (або вагітність), з великими, яскраво вираженими животами, зазвичай без рук, що датуються верхнім палеолітом. Дослідники припускають, що ці «Венери» були зображеннями «Матері-Землі», вагітної померлими, яким належить ще народитися знову до вічного життя. Вона - берегиня усього роду, і тому не важливі її індивідуальні «особисті» риси. Вона - вічно вагітне життям черево, вічно годуюча своїм молоком мати [1].

Хоча у багатьох випадках Велика богиня ототожнюється із Землею, є підстави вважати, що це була не первинна її іпостась, оскільки образ Матері-Землі стає значущим для міфологічної свідомості людини з початком землеробства або, як мінімум, з початком систематичного збирання їстівних злаків. Дослідниця М. Гімбутас, аналізуючи ранні матріархальні культи, зазначає: «Серцевиною давньоєвропейської жіночої символіки є циклічне повторення таїнства народження, смерті і нового повернення до життя не тільки людини, але всього живого. Такі символи і образи (жіночі статуєтки) концентруються навколо партеногенетичної (самозародженої) Богині, єдиного

джерела життя. Її могутність - у річках і колодязях, в світлі місяця і сонця, в землі, в усіх тваринах і рослинах. Вона дарує життя і смерть, вона - богиня відродження і земної родючості, яка народжується і вмирає разом з рослинністю» [5].

Поява культу Великої Матері, швидше всього, відбувається при переході до осілого способу життя і локалізації суспільства на певній території. Саме тоді землеробство починає відігравати помітну роль в життєдіяльності первісних людей і тоді ж виникає культ богині, що відповідає за регенерацію природи.

Ще одна доволі значима для первісних вірувань і культів іпостась Великої Матері – уособлення смерті і всього, що з нею пов'язане. Так, у Передній Азії однією з основних функцій Великої Матері є функція протекції війні. Розглядаючи питання регенерації світу в цілісності, необхідно мати на увазі, що богиня родючості, «початок світового Творіння, символ жіночності і невпинної материнства, першопричина і першоджерело переважно» [2], якою, по ідеї, є Велика Мати, в той же час символізує приховану потенцію всіх живих форм - смерть. Війна - найнадійніше знаряддя смерті, символізує один із сакральних аспектів Великої Матері. Велика Мати життя дає, вона ж його і забирає. Ймовірно, саме тому в римському пантеоні бог війни називається Март (від слова матір), він же Марс. Спочатку Март був прислужником Великої Матері.

Отож, з вищезазначеного випливає, що культ Великої Матері є одним з найдавніших. Він налічує тисячоліття і практикувався в усіх давніх культурах світу. Спочатку Велика Мати мислилася як божество всеєдності, образ, який об'єднує в собі протилежні начала світобудови. Згодом сакральний зміст цього образу значно розширився і доповнився іншими значеннями та функціями. При історико-культурній реконструкції культу Великої Матері необхідно враховувати той історичний контекст, в рамках якого проводиться така реконструкція. У той же час масштаб цього архаїчного культу не дозволяє аналізувати образ Великої Богині, обмежуючись лише рамками одного етносу.

Тільки сумування залишків цього вселенського культу, які збереглися в різних культурах, в різних традиціях, допоможуть більш-менш об'єктивно відтворити уявлення про образ Великої Матері.

### Список використаних джерел

1. Зубов А.Б. Історія релігій. Книга перша. URL: [http://library.nlu.edu.ua/POLN\\_TEXT/067.html](http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/067.html) (дата звернення: 17.11.2020).
2. Мірча Еліаде. Нариси порівняльного релігієзнавства, 1958 URL: [https://www.hse.ru/data/2011/05/30/1212618267/%D0%9C%D0%B8%D1%80%D1%87%D0%B0\\_%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D0%B4%D0%B5\\_%D0%9C%D0%B8%D1%80%D1%87%D0%B0\\_%D0%9E%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B8\\_%D1%81%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf](https://www.hse.ru/data/2011/05/30/1212618267/%D0%9C%D0%B8%D1%80%D1%87%D0%B0_%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D0%B4%D0%B5_%D0%9C%D0%B8%D1%80%D1%87%D0%B0_%D0%9E%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B8_%D1%81%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf) (дата звернення: 15.11.2020).
3. Палеолітичні Венери і стародавня релігія Богині-матері. URL: <https://historiosophy.ru/paleoliticheskie-venery-i-drevnyaya-religiya-bogini-materi/> (дата звернення: 17.11.2020).
4. Фрезер Джеймс Джордж. Золота гілка. Глава XLVI Мати хліба в різних країнах. URL: <https://religion.wikireading.ru/162846> (дата звернення: 18.11.2020).
5. Гімбутас Марія. Цивілізація Великої Богині. Світ Стародавньої Європи. URL: <https://fem-books.livejournal.com/1744018.html> (дата звернення: 20.11.2020).

**Москвич О.Д.,**  
кандидат філософських наук,  
старший викладач кафедри  
культурології,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## ДЕАУРАТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ

Сьогодні культура перебуває у процесі трансформацій, зумовлених викликами пандемії. Карантинні заборони внесли свої корективи у культурно-мистецьку сферу, обмеживши соціальні комунікації та зв'язок із аудиторією. Шляхом виходу з кризової для культурних індустрій ситуації стало інтенсивне застосування технічних і дигітальних засобів комунікації, яке має амбівалентне значення: з одного боку, відбувається розширення просторово-часових меж

культурної діяльності, що надзвичайно актуально в умовах карантинних обмежень, з іншого – спостерігається тотальна «деауратизація» культурно-мистецької сфери.

Звернімося до поняття аури В. Беньяміна, який висвітлює її на прикладі об'єктів природи: «Цю ауру ми визначаємо як неповторну появу певної далечини, що враз стає близькою як ніколи. Коли, відпочиваючи в пообідню літню пору, ми споглядаємо пасма гір на горизонті або гілку, що кидає на нас свою тінь, – це означає, що ми вдихаємо ауру цих гір, цієї галузки» [1, 59]. Аура – це унікальність, невідтворюваність і далекість об'єкта сприйняття. Проблема втрати аури пов'язана зі стилем художнього твору, способом його розповсюдження, репрезентації та сприйняття. Саме з усім тим, що сьогодні зазнає кардинальних і неминучих змін під впливом процесів глобалізації та медіатизації, які посилюються в реаліях пандемії.

Вростання твору мистецтва в його середовище, з яким він пов'язаний живим корінням, вважається ознакою ауратичності. В. Єрмоленко, інтерпретуючи філософію В. Беньяміна, пише про те, що модерність «руйнує ауру» місця, речі або ж часової миті» [3, 125 ]. А в сучасних умовах потреба наблизити об'єкти культури до аудиторії стає надпотужною атакою на ауру. Медіатехнології виривають мистецтво з автентичного довкілля, наближуючи до споживача і привласнюючи як товар, безперервно тиражуючи і транслуючи його. Культурно-мистецька сфера вимушена нехтувати сингулярним заради максимального поширення і відкритості для користування у медіапросторі, адже «живе» спілкування – під суворими обмеженнями.

Означені тенденції змінюють як способи репрезентації, так і критерії художнього сприйняття. Дедалі більше людина звикає до мистецтва у формі репродукцій, що розчиняються у повсякденності і не спроможні підтримувати дистанцію погляду. На рівні свідомості у людини зникає потреба безпосереднього сприйняття оригінальних творів мистецтва, а процес деауратизації вимагає компенсації – «псевдоаури». Ауратичність замінюють медіаігровими технологіями, мультимедійними видовищами, інтерактивністю

тощо. Згідно з Ж. Бодріаром нескінченна репродукція об'єктів призводить до гіпертрофованого розростання аудіовізуальних образів, які надають культурі характеру гіперреальності з тотальною симуляцією [2, 101].

Парадокс полягає в тому, що сучасні комунікаційні технології, які неминуче повстають проти аури, виявляються одночасно рятівними для культурно-мистецької сфери в кризові часи пандемії. Руйнуючи сингулярність, вони стають хранителями і трансляторами культурних цінностей у сучасній медіареальності. Деауратизуючи і примножуючи те, що раніше здавалося унікальним, мистецтво виходить за власні межі (онтологічні, естетичні, феноменологічні) і метаморфується.

### **Список використаних джерел**

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. *Вибране*. Л.: Літопис, 2002. С. 53–97.
2. Бодріар Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. К : Основи, 2004. 230 с.
3. Єрмоленко В. Оповідач і філософ Вальтер Беньямін та його час. К. : Критика, 2001. 280 с.

**Новакович Марк-Єфрем,**  
студент 3 курсу,  
спеціалізації «Музикознавство»  
факультету музикознавства,  
композиції, вокалу та диригування  
ЛНМА ім. М.В. Лисенка  
Науковий керівник :  
**Новакович М.О.,**  
доктор мистецтвознавства, професор  
ЛНМА ім. М.В. Лисенка

### **КЛАСИЧНЕ І РОМАНТИЧНЕ У РАННІХ СИМФОНІЯХ Ф. ШУБЕРТА**

Для пересічного музиканта один із першопрохідців європейського музичного романтизму Франц Шуберт відомий передусім, як композитор пісенного жанру, автор понад 600 вокальних творів, лєвова частка яких є широко відомою і до сьогодні входить в репертуар знаних європейських

вокалістів. Однак, не менш вартісним є інструментальна творча спадщина композитора, до якої увійшли 9 симфоній, понад 25 камерно-інструментальних циклів, 15 сонат і безліч фортепіанних п'єс для одного чи двох виконавців. Особливої уваги заслуговують симфонії композитора, які яскраво ілюструють еволюцію художнього стилю митця.

Як композитор-симфоніст Франц Шуберт формувався під впливом творчості класиків віденської школи, що особливо відчутно в ранніх симфонічних опусах композитора. Чітко виражений ліричний склад мислення зближує Ф. Шуберта з творчістю В. Моцарта, а спорідненість з Й. Гайдном простежується у використанні мелодики австрійсько-німецької народної музики. Традиції віденських класиків композитор втілює у побудові композиції циклу, його частин, застосуванні головних принципів організації матеріалу. Однак, як представник нового музичного напрямку, досвід своїх старших сучасників Шуберт підпорядковує новим завданням, що призводить до органічного синтезу класичних та романтичних традицій у його творчості. Драматургія Шуберта – це результат особливого задуму, в якому яскраво виражені лірична спрямованість та пісенність, як ключові принципи розвитку. Хоча віденські класики, зокрема Й. Гайдн також створювали теми на основі пісенної мелодики, вплив пісенності на інструментальну драматургію загалом був обмежений – розробковий розвиток забарвлений виключно інструментальним характером. Натомість Шуберт намагається підкреслити пісенну природу тем за допомогою варіаційності, що відрізняється від традиційного для віденських класиків симфонічного розвитку (мотивного виокремлення, секвенціювання, розчинення у загальних формах руху). Іншим є і співвідношення частин сонатно-симфонічного циклу – перші частини часто викладається помірних темпах, в результаті чого значно згладжується традиційний класичний контраст поміж швидкою та енергійною першою частиною і повільною ліричною другою. Поєднання того, що здавалося несумісним: мініатюрного з масштабним, пісенного з симфонічним дали абсолютно новий тип сонатно-симфонічного циклу – лірико-романтичний.



## Список використаних джерел

1. Shaver-Gleason Linda Franz Schubert. Symphony No.1 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3895/symphony-no-1>
2. The complete guide to Franz Schubert, part one: the symphonies. The Gramophone Newsletter. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-complete-guide-to-franz-schubert-part-one-the-symphonies>
3. Вульфус П. Франц Шуберт: Монографія. – М.: Музыка. 1983. 447 с.

### **Первих І. І.**

магістр спеціальності 023

«Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

Науковий керівник : **Назарчук М.В.**,

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри образотворчого  
мистецтва і дизайну

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ У ВІЗУАЛЬНІЙ НОВЕЛІ**

На сьогодні мультимедійні видання можуть мати найрізноманітніший вигляд: від pdf-файлу з доданням аудіо та анімації до елементів доповненої реальності. І серед цих різновидів можна виокремити такий напрям мультимедійних видань, як візуальні новели. Візуальні новели — це різновид комп'ютерних ігор, в яких основний сюжет передається через текст та зображення, скомпоновані відповідним для цього жанру чином. Гравцю пропонується прочитати конкретну історію, побудовану у вигляді діалогів персонажів, їх думок та відчуттів. Все це зазвичай супроводжується яскравими малюнками, звуком та анімацією. Під час проходження ви здійснюєте вибір залежно від конкретної ситуації, що у подальшому призведе до тієї чи іншої

логічної кінцівки. Тобто в якому напрямку буде рухатися гра залежить від вас [1].

Суперечливим моментом залишається думка: вважати візуальні новели іграми чи інтерактивними книгами? Якщо брати за приклад продукти компанії «Eushully», то чаша терезів однозначно схиляється до першого вибору, але якщо придивитися до списку новел на VNDB, то виявиться, що переважна більшість – текстові квести. Кінетичні новели мають несуттєві опції вибору відповіді або позбавлені їх зовсім, завжди приводять сюжет до одного єдиного фіналу [2]. Таким чином, кінетичні новели можна розглянути як варіант електронних книг з музичним супроводом і великою кількістю якісних зображень.

Перше, на що користувач звертає увагу – це візуальне оформлення новели. Як відомо, візуальні новели складаються з трьох частин: текст, звук, графіка. Останнє включає в себе безпосередньо персонажів, зазвичай двовимірних (спрайти), рухомі фони та статичні картинки, що моделюють ключові події або заміщають фон. Отже візуальні новели – комплексний вид інформації. Вони створені таким чином, що візуальний образ в них складається з кількох елементів (зображення, текст), більше того, між цими елементами існує стильова та конструктивна єдність, що сприяє цілісному сприйняттю інформації. Нерідко увагу можна привабити суто візуальними засобами, тоді як безпосередню інформацію (текстову і звукову) спробувати подати як доповнення [3].

Жанр комп'ютерних ігор виникає в Японії, де стилістика «Аніме» є повсюдною, що створює стереотип про обмеженість естетичного оформлення. Разом з тим, стилістика візуальних новел відрізняється. Серед них є мальовані новели, графічний стиль яких самотній, і має мало спільного з японською стилістикою, наприклад, Arthur: The Quest for Excalibur і Cinders. Стиль графіки гри прямо залежить від навичок малювання художника, що займається дизайном гри.

Так, було обрано такі чинники впливу на якість даного типу мультимедійного продукту: концепція, персонал, умови праці, метрологія, обладнання, програмне забезпечення, технологія виготовлення. Оформлення інтерфейсу, створення оригінальної концепції, розробка дизайну персонажів та фонів займають ключове місце при створенні якісного мультимедійного продукту [3]. Розробка дизайну залежить від технічного завдання, поставленого замовником й здібностей художників/дизайнерів напряду. Кожен процес нерозривно залежить від апаратного та програмного забезпечення, характеристик робочих станцій, що повинні відповідати вимогам програмного забезпечення, а останні, у свою чергу, — повною мірою повинні виконувати задачі, для яких їх використано.

Особливість ілюстрування візуальних новел полягає в тому, щоб малювати фон і персонажа окремо, якщо вони будуть використовуватися як спрайт і бекграунд, а сцени ключових подій - цілісною картиною [4]. В іншому стиль і кількість матеріалу залежить від концепції проекту, його сценарію і тексту.

Підсумовуючи, можна сказати, що жанр візуальної новели має необмежене поле для розвитку як твір інтерактивної літератури, в якому ключову роль займає не лише сюжет, але й художнє оформлення.

#### **Список використаних джерел**

1. Гребенюк А. Інтерактивна література як новий феномен української культури // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. 2014. № 18. С. 55-59.
2. Омельченко Т. Візуальні новели як один із засобів вивчення японської мови // Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 45. С. 159-164.
3. Ren'Py. [Електронний ресурс] : <http://www.renpy.org/>
4. Novelty. Visual novel maker. [Електронний ресурс] : <http://www.visualnovelty.com/>

магістр спеціальності 023  
«Образотворче мистецтво та  
реставрація»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
Науковий керівник – **Назарчук М.В.**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри образотворчого  
мистецтва і дизайну  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## ПЛАСТИЧНІСТЬ В МИСТЕЦТВІ

Проблема пластичності художнього образу була і залишається в мистецтві у різних проявах. Дослідження теми пластичності може сприяти розвитку естетичного та художнього бачення. Завдяки накопиченому естетичному досвіду, наша свідомість легше сприймає образне мислення, втілене в живописних творах .

Теоретики мистецтва, які розробляли проблему пластичної форми – Адольф фон Гільдебранд у роботі «Проблема форми в образотворчому мистецтві» та Рудольф Арнхейм в книзі «Мистецтво і візуальне сприйняття» [1]. Поняття пластичності кольору в живописі популяризував впливовий художник і педагог Ганс Гофман. Мистецтвознавець, теоретик мистецтва Генріх Вельфлін розглядав тему пластичності в роботі «Основні поняття історії мистецтв» [2]. Інший бік теми пластичності розглядав абстракціоніст Піт Модріан, застосовуючи неопластицизм, як засіб передачі пластичності через колір та лінію. Свої дослідження він виклав у серії статей «Мистецтво і життя. Нове мистецтво - нове життя» [4]. Тема пластичності, розглянута в дисертації сучасної митцині та мистецтвознавиці Емілі Верла Бовіно «Між пластичністю та пластицизмом», вивчає експерименти з поняттям «пластичність» в історії мистецтва, мистецькій практиці та творах художників [3].

«Пластичність» означає ілюзію скульптурної або тривимірної форми на рівній поверхні. Академічне визначення поняття «пластичність» (від грец.

Plastikys - придатний для ліплення, податливий) - якість, властива скульптурі, художня виразність об'ємної форми, гармонійне співвідношення виразності моделювання з вагомністю, внутрішньою наповненістю, динамічністю форми в усіх мистецтвах пластичних - архітектурі, живописі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві. Стосовно творів мистецтва термін вживається і в його фізичному значенні, позначаючи здатність матеріалу приймати іншу форму під тиском і зберігати її. В живописі це досягається приміром фактурою мазків олійної фарби. Якщо розглядати пластичність у найширшому розумінні, то можна ототожнити її з поняттям «виразність» - тобто відчутне явище прекрасного. Крім того пластичний образ може бути трактований як такий, що тяжіє до трансформації, тобто наділений якістю переходити з одної форми в іншу, поточністю, плавністю переходів.

Пластичність в мистецтві видозмінюється з плином часу. В останнє сторіччя пластичний образ в європейському мистецтві зазнав ряд істотних змін. Нова тілесність стала перехідним етапом від класичної статурності до пластичних інновацій модернізму. Так живописні полотна класиків акцентували естетичну цінність людського тіла. Картини старих майстрів, як правило, передають ілюзію форми за допомогою поєднання контуру/лінії та об'єму. Звертаючись до робіт Мікеланджело, ми відзначаємо, що він досягає ілюзії форми за допомогою лінії з використанням діагоналей, перекриття та акценту, візуальної ваги контурів, тіней. Тоді як Поль Сезан змінює спосіб досягнення пластичності і пропонує форму, ніби вирізану за допомогою плоских площин та різнокольорових мазків пензля. Тобто прослідковується трансформація предмету дослідження. Фовісти в свою чергу пішли ще далі – вони використовували плоскі кольорові площини, щоб виразити як форму, так і емоції. Приміром у своїй дивізіоністській композиції *Luxe, calme et volupte* (1904-1905) Матіс виявив протилежне між «лінійною, скульптурною пластичністю» малюнка і «пластичністю кольорів». З цього приводу у своєму дослідженні Рудольф Арнхейм зазначав, що «плоска кольорова пляма може бути людською головою в двомірному світі художніх творів Матіса, і та ж сама

пляма виглядає плоскою, а не кулястою в одній із строго тривимірних картин Караваджо» [1. с.161].

Отже пластичність - це створення достовірної ілюзії об'єму, глибини сцени і вагомості зображуваних форм, що існує в різних видах мистецтва. Об'єктом нашої уваги стає пластичний образ в живописному мистецтві в теоретичному та практичному втіленні.

### **Список використаних джерел**

1. Арнхейм Р. Мистецтво та візуальне сприйняття. Прогрес, Москва 1974. 386с.
2. Вельфлін Г. Основні поняття історії мистецтв. Bruckmann, Мюнхен 1915. 62с.  
URL: <https://www.litmir.me/br/?b=556010&p=1>
3. Верла Бовіно Е. Між пластичністю та пластицизмом. Сан-Дієго. Університет Каліфорнії, 2017. 55с.
4. Каплан Д. Пітер Корнеліс Мондріан. Самотність гострого кута. 2018.  
URL: <https://artukraine.com.ua/a/piter-kornelis-mondrian-odinochestvo-ostrogo-ugla/#.X7j1oWgzZPY>

**Пригода Т. М.,**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

### **БІЛ ЕВАНС: ДЖАЗ, УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА, ДЗЕН**

Його називали одним з найбільш значимих піаністів ХХ століття, найвидатнішим джазовим музикантом, його акордові побудови настільки витончені та індивідуальні, його інтерпретації відомих творів настільки унікальні і своєрідні, що навіть позичити чи повторити їх іншим виконавцям було малодоступно. Його ритмічна і життєва свобода, особливе музичне мислення стали джерелом натхнення для багатьох музикантів, віртуозна джазова і неджазова техніка, геніальне вміння поєднувати джаз і класику, мультикультурні та етнічні мотиви ввійшли до світової скарбниці музики. Він один з перших піаністів почав експериментувати зі студійним багатоканальним звукозаписом у дусі авангардного К. Штокгаузена – чи не найвідомішого

представника спочатку «формалізованої музики», а пізніше руйнівника будь-яких стандартних і визначених підходів до музики як явища, мистецького, культурного, естетичного, фізичного, звукового тощо. Це коротко про Біла Еванса. Українця по мамі. Його мама – Марія Сорока з Полтавщини, українка, що любила музику, грала на музичних інструментах, батьки якої емігрували у «першу хвилю» до Америки. У публічних відомостях про Еванса є лишень ця згадка мимохідь про його емігрантське походження, що зовсім не було дивиною для США й у сфері музики, і джазу особливо. Можна припустити, що ця українська гілка природи його музичного таланту мала неабияке - явне чи неусвідомлене – значення й у його музичному (і не тільки) житті. Звичайно, не слід вести мову про якийсь прямий український музичний вплив, але ментальна українськість не могла оминати його творчості. Інтроверт, що понад усе мріяв грати джаз, грати саме так, як відчувалося: віртуозно, вишукано і, що цінно, лірично, напевне, сам того не усвідомлюючи, утілював етнічну приналежність у своїй творчості. Глибинна романтичність і незвичайна чуттєвість технічного джазу, що часто був якраз а-емоційним та а-психологічним, робили його імпровізаційні композиції дивовижними, не схожими на інші, не співмірними з виконавцями його рівня.

Еванс захоплювався дзен-буддизмом, що зовсім не дивує. Малоговоркий, закритий у звичайному житті, часто усамітнений, він, очевидно, сприймав цей світ крізь музику, яка аж ніяк не ставала для нього символічним засобом вираження, а була саме сутнісним процесом його буття, трансперсональним досвідом. Він жив музикою, і це не метафора. Музика, як у А. Шопенгауера, займала найвище становище, незалежне ні від людини, ні від світу явищ. І модерний інтелігент Еванс у модному костюмі і сучасних окулярах зі своєю медитативною і сугестивною музикою якимось дивним чином легкістю, спонтанністю, прямою асоціюється як із дзеном, так і з українським козаком Мамаєм. Іконографічний образ Мамає, що сидить по-східному, медитує з бандурою, умиротворений і замріяний, зображували як своєрідний оберіг від нечистої сили і зла. Цей традиційний образотворчий фольклор відображав

глибинні риси українця, що і сьогодні проявляються в автономності, споглядальності, прихованій силі козака-характерника. Типовий Мамай, його архетип, зображувальна матриця, дуже близькі до образу буддистського мудреця. Мамай з тюркської мови перекладається як «ніхто», ніби з дзенівської притчі-коану: Бодхидхарму спитали: «хто ти?», і він відповів «я не знаю»... Так і Еванс, близький буддистській сутності «козака Мамаю» з далекої і неймовірно близької України, «річ у собі», що розчинявся у музиці (і мабуть, не вважав навіть власні композиції та інтерпретації своїми), втрачав свою самість, суб'єктність, губився, усамітнювався на тривалий час, зникав... А музика вічна...

**Рибицька О. В.**

магістр спеціальності 023

«Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Лесик-Бондарук О. О.,**

кандидат архітектури, доцент  
кафедри образотворчого мистецтва  
та дизайну

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **ТАТУЮВАННЯ ПІВДЕННО АМЕРЕКАНСЬКОГО ПЛЕМЕНИ – ІНКІВ**

Багато загадок залишили за собою мешканці Південної Америки. Те що прикрашання тіла татуюваннями було популярним ні для кого не загадка. Безліч знахідок археологів доводять це абсолютно точно. Тату використовувалися на американському континенті в різні історичні періоди. Робилося це з тими ж цілями, що і в Африці - уберегтися від злих сил і розповісти про себе і свої наміри або про своє походження і статус (відомо, наприклад, що жерці мали особливі татуювання на тілі, що показують їх



приналежність до обраної касті). А в поєднанні з бойовою розфарбуванням тату були покликані наводити жах на супротивника. [1]

Інки - загадковий індіанський народ, колись населяв землі Латинської Америки поряд з іншими племенами індіанців. Незважаючи на те, що після себе вони залишили багату культурну спадщину у вигляді пірамід і об'ємних манускриптів тексту, їх існування, як і раніше, оповите таємницями і загадками, адже більшу частину писемності не вдалося перевести і до цього дня. З огляду на всю важливість татуювань в життя інків, не дивно, що одним з найбільш шанованих божеств індіанського пантеону був бог Акат, бог живопису. Саме він відповідав за нанесення на шкіру малюнків - татуювань.

Якщо говорити про те, хто носив татуювання, то в першу чергу свої тіла прикрашали відважні воїни. Причому за кількістю певних татуювань можна було зрозуміти, скільки разів боєць вступав в бій і скільки людей убив. Кожна перемога і кожен убитий ворог ставали черговим символічним малюнком на тілі бійця.

Але було б помилкою вважати, що татуювання носили тільки воїни. Люди, далекі від військових битв носили на своїх тілах вказівки про свій соціальний статус і своїх предків, а також про свою роль в суспільстві. Примітно те, що тільки одружені чоловіки мали право робити татуювання. Що робить нанесення малюнків на тілі ще й своєрідною ініціацією, символом входження людини у доросле життя - перехід від юнака в чоловіка. Але якщо одружений чоловік не носив татуювань, то вважався боягузом. Роль такої людини серед одноплемінників була мізерно мала. І навпаки - якщо чоловік носив на своєму тілі безліч малюнків, то до його думки прислухалися і його поважали.

Жінки теж носили татуювання. Але у випадку з ними, татуювання носили декоративний характер. Натільні малюнки вважалися досить привабливими і, щоб знайти собі відповідну пару, молоді дівчата прагнули зробити якомога більше красивих малюнків. Були і свої обмеження - татуювання можна було наносити тільки вище пояса, але груди повинна була залишатися чистою. Тому

особливо популярними серед дівчат були татуювання на обличчі у вигляді візерунків з смуг і ромбів. Важливо відзначити, що жіночі татуювання відрізнялися витонченістю і плавністю ліній. [2]

Інки дуже шанували своїх богів, а так само їх земні втілення їх богів. Наприклад, у воїнів були популярні зображення ягуарів, а так само імітація плям ягуарів на шкірі. Крім цього важливим символом вважалося сонце - коло - саме тому багато зображення вписувалися в форму кола. Так само найважливішим елементом була система писемності інків. Можна було витатуювати заклинання або якісь молитви. Важливо відзначити, що незалежно від значення, татуювання виконувалися з використанням складних елементів, дрібних точок і ліній, тому малюнки наносилися тільки спеціально навченим людьми. [3]

Ми можемо бачити, що татуювання виконували дуже важливу роль у устрої давніх племен інків, за рахунок них не тільки додавали собі краси але і визначали місце людини у суспільстві та зображувало досягнення.

#### **Список використаних джерел**

1. <http://best-permanent.ru/nasledstvo-drevnix-inkov/>
2. <https://tatufoto.com/pictures-of-tattoos/fotografii-kartinki-tatuirovok-po-prinadlezhnosti/foto-tatu-inkov/>
3. Майя, ацтеки та інки. Серія «Дзеркало цивілізацій». К.: Ранок. 2004.

#### **Рябець Т.О.**

студентка 3 курсу ОС «Бакалавр» спеціальності 034 «Культурологія»,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
**Столярчук Н.М.,**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

### **ФЕНОМЕН БЛОГЕРСТВА В СУЧАСНІЙ МОЛОДІЖНІЙ КУЛЬТУРІ**

Сучасне суспільство – це суспільство високих технологій. Інтернет оповив своєю павутиною увесь світ і всі сфери життєдіяльності людей, розширив можливості, змінив характер і способи комунікації. На різних віртуальних платформах сьогодні виникають нові формати взаємодії між людьми, зароджуються нові види професійної діяльності. Блогер – одна з новітніх професій, яка стала надзвичайно популярною протягом останніх років.

«The New York Times» називає батьком-засновником блогів Джастіна Голла, який почав вести свій Justin's Links from the Underground ще студентом у січні 1994 року. Сам чоловік з іронією ставиться до свого статусу: «Коли я першим почав це робити, вони називали це персональною домашньою сторінкою. Потім називали мене одним з перших, хто мав веб-щоденник. Наразі я один з перших веб-блогерів» [2].

Терміну «блог» передував «веблог» (від web – «павутина», log – «журнал»). Навесні 1999 року один з перших американських блогерів Пітер Мерголц жартома розділив це слово на we blog, тобто «ми пишемо веб-журнали». Відтоді наша мова поповнилась назвою, без якої важко уявити 21 століття.

Разом із терміном змінювалися платформи, доступна кількість знаків, теми постів і способи розкручування блогів. З часом перешкод для ведення блогу ставало все менше і нині до блогерства може долучитися кожен, хто спроможний ввімкнути комп'ютер, вийти в Інтернет і набирати текст на клавіатурі (так видається на перший погляд).

Блог – це веб-сайт, головний зміст якого – регулярно додавані записи, події, зображення чи мультимедіа. Успішні блоги мають яскраву індивідуальність, оригінальний зміст і свою чисельну читацьку аудиторію. Сенс існування блогу полягає в регулярній публікації нових постів. Кожен пост – це подія. Читачі блога мають можливість обговорити записи блогу в коментарях, схвалити їх або ж розкритикувати. При цьому не так важливо, яку форму мають пости, головне - щоб матеріал в блозі був авторським, а його

подача – унікальною. Тоді блог може завоювати любов і повагу великої аудиторії читачів.

Блогер – це людина, яка веде онлайн-щоденник, “блог”, регулярно публікує в ньому нові записи. У світі кількість блогерів постійно збільшується, вони пишуть пости і створюють відеоролики про себе і свій стиль життя, про подорожі, про красу, про спорт і здоровий спосіб життя, про автомобілі, про бізнес, про політику, про тварин, про кулінарію, про медицину і т.д. Головною критерій успіху блогу – кількість підписників, тобто людей, які регулярно його читають або дивляться. Найголовніше у блогінгу - це щодня з любов'ю працювати над блогом і не думати про матеріальний бік справи, адже за словами відомих блогерів головний секрет успіху це – любити те, чим ти займаєшся, а з часом це може перерости у прибуткове заняття.

Доки у нас не вчать блогінгу, цей вид діяльності потрібно освоювати самостійно. Для того, щоб стати блогером доведеться чимало потрудитися. Мало хто знає, що блогер повинен володіти безліччю професійних навичок. Перші передбачають вміння знімати, фотографувати, монтувати, редагувати, просувати - тобто все, що стосується практичного фото- та відео- виробництва. Другі, так звані софт-скілс, дозволяють комунікувати з аудиторією, вибудовувати відносини з підписниками, планувати свій час і ін. Універсальні вміння, які повинен мати блогер - це креативність, впевненість у собі, вміння співпрацювати, вміння адаптуватися, навички планування часу.

Ведення блогу – це творчий і трудомісткий процес, який вимагає креативності та вміння працювати з великим об'ємом інформації. Та й загалом, аби бути цікавим аудиторії, необхідно постійно розвиватися і здобувати нові знання, вміння і навички.

На перший погляд така діяльність здається простою і захоплюючою, але насправді все виявляється складніше. Блогерство напряму пов'язане з публічністю і багатьох людей це в кінцевому рахунку дуже виснажує, варто бути готовим до пильної уваги громадськості, численної критики, нерозуміння чи навіть несприйняття зі сторони друзів і рідних. Також є ризик натрапити на

неадекватних шанувальників. Такі фанати не визнають ніяких кордонів і здатні порушувати спокій блогера. Є й інша сторона – людина може зіткнутися з повним несприйняттям, профіль може залишитися непоміченим. Варто пам'ятати, що витрачені зусилля і час не завжди приносять бажаний результат.

Феномен блогерства багато в чому можна пояснити стрімким розвитком технологій і переорієнтацією бізнесу у віртуальну реальність, на різні онлайн майданчики. Завдяки блогу автор може впливати на маси людей, спілкуватись з різними людьми, демонструвати свої таланти і при цьому мати непогані прибутки. Таким чином блогінг все більше і більше стає улюбленим хобі і навіть основним видом професійної діяльності, самореалізацією для великої кількості молодих людей.

### Список використаних джерел

1. Биккулова О. ЦТР “Гуманитарные технологии”. URL : <https://proforientator.ru/publications/articles/kak-stat-bloggerom-i-mozhno-li-eto-schitat-professiey.html> ( дата звернення 27.11.2020)
2. Попсуй І. Еволюція Блогінгу. URL: <https://studway.com.ua/bloging/> (дата звернення 27.11.2020)
3. Электронный сборник статей по материалам XVIII студенческой Международной заочной научно-практической конференции. URL: <http://sibac.info/archive/social/8.pdf>. ( дата звернення 28.11.2020)

УДК 784.3

**Сенів Б.О.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

Науковий керівник : **Шурдак М.І.**,

кандидат мистецтвознавства

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

### ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА

Дмитро Гнатюк – це відомий оперний співак, режисер, педагог. Творча особистість Дмитра Гнатюка відома не лише в Україні, а й далеко за її межами.

Він володів прекрасним голосом – баритоном. Його вокальні здібності розвивались ще з дитячих років, він співав у церковному хорі (на той час у нього був голос – альт). В житті йому пощастило зустріти свого вчителя і наставника оперного співу, видатного оперного співака Івана Паторжинського. Д.Гнатюк часто був присутнім (будучи студентом) на репетиціях оперних спектаклів. Після закінчення консерваторії, коли він сам став артистом театру та виконував оперні партії, «всі виступи Дмитра Гнатюка завжди супроводжувалися тривалими оваціями, глядачів захоплювала його органічна єдність вокального і акторського втілення образу, вміння різними засобами оперної і сценічної виразності розкрити глибокі людські характери, найпотаємніші відчуття серця і душі. Складні партії у багатьох операх потребували постійного вдосконалення, але Дмитро Гнатюк знаходив час і для концертної та гастрольної діяльності» [1].

В його репертуарі були твори і українських, і зарубіжних композиторів (звичайно, що українські – переважали), не лише оперні, він також чисельну увагу віддавав виконанню народних пісень. Безумовно, можна стверджувати, що талант співака розвивався на ґрунті народних українських пісень і музично-театральних традицій, які заклались у нього ще з дитинства.

У виконанні Д.Гнатюка вперше прозвучали (відомі і дуже популярні на той період) пісні «Два кольори» та «Мій Київ». Характеризуючи його як співака потрібно проакцентувати: «Широкий жанрово-стильовий діапазон. Сильний голос, рівний у всіх регістрах, гнучкий у відтінках. Бездоганна техніка вокалу, дикції, акторської гри» [2].

З піснями він гастролював навіть на таких далеких континентах як Америка, Індія, Африка та Нова Зеландія. Правда, на останньому його представляли як російського артиста, це співпало з періодом СРСР.

Також Д.Гнатюк у 1975 році (у віці 50 років) здобув другу вищу освіту і отримав спеціальність «режисер». З цього ж року він стає режисером оперного театру у Києві, а з 1980-1988р. – головним режисером.

На його життєвому шляху було все і життєві негаразди і піднесення. Наприклад, у 1977 році з шалених успіхом «співав на численних всесоюзних та республіканських музичних та пісенних фестивалях перед численними глядацькими аудиторіями, дарував мільйонам шанувальників української пісні своє життєрадісне щире мистецтво» [1]. Публіка дуже привітно і радісно сприймала його виступи. Д. Гнатюк – творча, багатогранна особистість, талановита постать в українському мистецтві. Його оперна та концертна сфера діяльності вагома складова вокальної спадщини українського мистецтвознавства.

### Список використаних джерел

1. Гнатюк Д. Золотий фонд української естради. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.uaestrada.org/spivaki/gnatjuk\\_dmitro/](http://www.uaestrada.org/spivaki/gnatjuk_dmitro/)
2. Гнатюк Д. [Електронний ресурс] – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Гнатюк\\_Дмитро\\_Михайлович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Гнатюк_Дмитро_Михайлович)

#### **Слищенко Я.В.**

студент 3 курсу ОС «бакалавр» спеціальності 034 «Культурологія», Волинський національний університет імені Лесі Українки  
**Столярчук Н.М.,**  
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології Волинський національний університет імені Лесі Українки

## **СВІТОГЛЯДНО-ЦІННІСНІ ЗАСАДИ СУБКУЛЬТУРИ СКІНХЕДІВ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ**

Скінхеде - субкультура, що виникла у середовищі робітничого класу та молоді Великобританії у 60-х роках ХХ століття. Згодом ця субкультура поширилась в Європі та інших країнах світу. *Політичний спектр у бритоголових коливався від крайніх правих до вкрай лівих, хоча багато скінхедів були аполітичними.* Вони проводили час у бійках, пили пиво, слухали музику "ска" і поміж усім цим придумали до свого гардеробу ще одну річ, яка

сьогодні є класичною ознакою приналежності до цієї групи - підтяжки. Хоча, тут варто зробити одну ремарку - важкі черевики, закочені джинси з підтяжками і куртки без комірів - вважаються "робочим одягом скінхедів". Серед скінхедів був дуже поширений чоловічий шовінізм, а в 70-х роках до нього домішався ще і побутовий расизм, хоча в основній своїй масі політичні погляди рух формували у душі інтернаціонального пролетаризму.

Наприкінці 60-х років ХХ століття скіни були найбільш помітними серед інших субкультур. У 70-х прихильників стало все більше, однак субкультура перебувала в стадії розвитку і становлення різних скін-спільнот. Їх стало складніше вирізнити в натовпі. Якщо для скінів 60-х характерні лише лисі голови, бійки безпосередньо на вулицях, то для скінів у 70-х ці маркери не були обов'язковими. Багато молодих людей, подорослішавши, змінили свій зовнішній вигляд, однак, не відмовились від цінностей скінхед-культури. Нове дихання субкультурі скінхедів дало поширення панк-року.

Кінець 70-х ознаменувався значними ідейними змінами в історії скін-культури. Група панків сформувала колектив *Skrewdriver* («викрутка») і записала хороший альбом в стилі стрітпанк. З часом гурт перетворився на повноцінну скінхед-групу. Вочевидь, лідер гурту Ян Стюарт мав відношення до організації британських націоналістів «Національний фронт». Варто нагадати, що на початках свого становлення скінхеди не відносились до «правих» чи расистів. З кінця 70-х ХХ століття рух скінхедів наповнювався ідеологічною складовою. Вона включала патріотизм, любов до своєї нації на противагу толерантності до іммігрантів. Значний вплив на формування світоглядних пріоритетів скін-культури мала музична творчість тогочасних молодіжних панк-гуртів. Хоча очевидно, що більшість самих скінів навіть цього періоду швидше можна було назвати хуліганами, аніж патріотами-захисниками своєї нації чи раси. До того ж, серед скінхедів було багато позерів, які були прихильниками руху виключно через його популярність. Третя хвиля скінхед-руху спричинила появу багатьох скінхед-гуртів а також стимулювала відродження вже існуючої старої рок-формації.



Складно визначити, які гурти варто віднести до скінів, виокремити їх з жанрів чи напрямків Панк, O!, RAC. Адже ідеали скінів характерні для багатьох субкультур і не тільки, і складно якийсь гурт іменувати виключно скінівським. Можна виділити декілька гуртів, які, мають скінхедське коріння і набули величезної популярності у сучасній молодіжній культурі.

*The Business* – британський гурт, який опублікував аж 10 студійних альбомів. У піснях гурту піднімалась гостра соціальна тематика – футбольні суперечки, масові бійки, алкоголь і наркотики та інші проблеми молоді. Гурт став популярним серед різних молодіжних субкультур.

*Sham 69*. Гурт, концерти якого часто супроводжувались бійками між лівими та правими скінхедами через заклики до боротьби і агресії, що лунали від музикантів.

*Dropkick Murphys*. Учасники гурту належали до скінхедів, однак гурт зумів по-своєму вийти з андеграунду і працювати в напрямі поп-року, панк-року. Особливістю гурту є поєднання року з кельтськими мотивами.

Найбільший вплив на сучасну музику, як на мене, здійснив легендарний *Skrewdriver*. Їхня музика вплинула на становлення таких відомих колективів як *Landser*, *Honor* та *Сокира Перуна*. Ян Стюарт Дональдсон, лідер гурту, мав значний авторитет у середовищі англійської патріотичної молоді. Вважається, що він був убитий британськими спецслужбами, хоча за офіційною версією загинув у автокатастрофі (можна провести сумні паралелі з українським музикантом-патріотом). Причиною цього стали його надто активна громадська діяльність та бажання брати участь в політиці рідної держави. Цей факт, на мій погляд, найкраще висвітлює значущість та впливовість культури скінхедів у Європі, зокрема у Великобританії.

Чи мала скінхед-культура вплив на нашу музику? *Сокира Перуна*, один з найвизначніших гуртів періоду незалежності, у своїх перших роботах виражав ідеї, подібні до ідей скінів третьої хвилі. Певною мірою гурт був послідовником *Skrewdriver*. В репертуарі *Сокири Перуна* є кілька каверів на *Skrewdriver*. Тематика пісень гурту: патріотизм, рідновірство, війна на Сході України.

Підсумовуючи, варто зауважити, що сама скінхед-культура не набула особливої популярності в молодіжному середовищі України. Погляди музичних гуртів, що діяли в епоху популярності скінхедів не можна назвати виключно скінівськими, адже в їх творчості піднімаються проблеми, які існують поза субкультурою та є актуальними для молодих людей завжди: любов до свободи, свого народу і Батьківщини. Саме з тієї причини музична творчість скінхедів має значний вплив та особливе значення для сучасної музики та музики наступних поколінь.

### Список використаних джерел

1. Діамант у пилу - біографія Іана Стюарта. Честь та кров. Лондон, 2002.
2. В. Шнирельман. Порог толерантності. Новое литературное обозрение. 2014.
3. [А.А.Грицанов](#), [В.Л.Абушенко](#), Г.М.Евелькин, Г.Н.Соколова, О.В.Терещенко. Энциклопедия социологии. Книжный Дом. Минск, 2003.

**Соломко Г. І.**

магістр спеціальності

034 «Культурологія»,

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

**Столярчук Н.М.,**

кандидат філософських наук,

доцент кафедри культурології

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

## ТАНЦЮВАЛЬНО-ТІЛЕСНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ

### ЕМБОДИМЕНТ-РУХУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Ставлення суспільства до тіла змінюється відповідно до реалій культури, з якою воно взаємодіє. В сучасній культурі прослідковується тенденція відчуження, «роз'єднаності» людей зі своїм тілом, зосередження на думках, знаннях, ідеях та уникання вираження емоцій. Представники ембодімент-руху впроваджують практики, націлені на відновлення контакту з тілесністю, розвиток «присутності» в тілі за допомогою тілесно-терапевтичних технік, що сьогодні набувають дедалі більшого поширення [3].

Під терміном *embodiment* мають на увазі «сприйняття перебування всередині власного тіла». Цей аспект самосприйняття надзвичайно важливий для соматичного підходу до тілесності. На противагу очевидній для культури сучасності тілесній дисоціації, що поширилася ще в традиції анатомічного погляду на тіло як «неживий» організм, який повинен лише правильно працювати та мати відповідний зовнішній вигляд, соматичний погляд на тіло підкреслює «живу» природу тілесності. «Сома»— це фізичне тіло, власник якого відчуває та проживає його зсередини. Саме це «відчуття тіла зсередини» надає нам враження живого, усвідомлення життя як такого. Соматичні практики виступають невід’ємною складовою *embodiment*-руху, який ще називають «втіленим пізнанням», та *bodymind*-підходом.

Трьома головними ідеями, що об’єднують підхід «втіленого пізнання» можна вважати:

- інтегральність, тобто уявлення про людську природу як принципову неподільність та єдність тілесного з духовним;
- усвідомленість, при якій фокус уваги завжди спрямований на тілесні відчуття та переживання;
- власне соматичне, або «відчуття живого тіла».

Сучасні європейські соматичні практики досить еклектичні й різноманітні. Вони активувались з середини ХХ століття під впливом зростаючого інтересу європейської громадськості до китайських, індійських та японських культурних традицій, що містять самобутні духовно-тілесні світоглядні засади [2; 3].

Традиції Сходу пропонували альтернативний погляд на тілесність: замість протиставлення розуму/душі і тіла та їхньої роздільності – єдність духовного і тілесного, замість традиційного для європейської культури аналізу – синтез та інтуїцію. Саме тоді, у 70-х роках ХХ століття в теорії та на практиці стали оформлюватися основні ідеї сучасних соматичних підходів до тіла. Досвід йоги, цигун, бойових мистецтв, китайської медицини та переосмислення

поняття медитації як усвідомленої присутності дали поштовх для розвитку підходу *bodymind*, тобто єдності духу та тіла [2].

У танцювальних театрах, що починають розвиватися в цей період, головним інструментом стає людське тіло, що за допомогою вираження внутрішньої вітальної енергії впливає як на виконавця, так і на глядачів. Перфомери та танцівники не грають задану роль, а стають людьми дії, що творять певний ритуал. В такому театрі танцю життя виконавців сповнюється ритмом пульсації, а життя глядачів стає більш наповненим [1, с. 78]. Ембодімент-підхід шляхом усвідомлення тіла розвиває взаємну емпатію, та в свою чергу спричиняє чуттєву співучасть у переживанні перфомансу чи спектаклю. Таким чином межа між творцем та сприймачем поступово розмивається, надаючи можливість співтворчості та гармонізації життя.

Ще одним важливим джерелом ідей та практик для підходу тілесного пізнання стали тілесно-орієнтована та танцювально-рухова терапії, які також зазнали значного впливу східних традицій у 70-х роках ХХ століття [2].

В сучасній культурі нерідко на перший план виходить терапевтична функція танцю. Поширеними стають танцювальні лабораторії, де головними інструментами стають колективна імпровізація та соматичні практики, а також масові заходи, під час яких відбуваються екстатичні дійства схожі на ритуали, що завершуються загальним катарсисом, в основі яких максимальна напруга змінюється розслабленням [1, с. 78]. Вираження внутрішніх почуттів замість естетизації образу та фіксації на технічності виконання рухів характерні для напрямків танцювально-рухової терапії та екстатичного танцю.

Таким чином, соматичні практики набувають поширення в сучасному суспільстві, оскільки люди часто втрачають зв'язок зі своїми тілами. Ембодімент-підхід, що розвинувся на базі активного зацікавлення східними тілесними традиціями у другій половині ХХ століття проникнув спочатку в перформативні практики, де змістив фокус уваги з зовнішнього тілесного образу на вираження внутрішніх переживань та усвідомлення тіла як живого об'єкта. Усвідомлена тілесність, збагативши виражальні засоби танцтеатрів,

поширилася у форматі танцювальних лабораторій, а згодом і в масовій тілесно-танцювальній культурі у формі терапевтичного танцю різних напрямів, метою яких стало зняття напруги та гармонізація внутрішнього та зовнішнього світів.

### **Список використаних джерел**

1. Буксикова О. Б. Исторические метаморфозы телесности в танцевальной культуре. Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия Философия. Социология. Право. 2016. № 3 (224). Выпуск 35. С. 74-79.
2. Вильвовская А. Embodiment/Эмбодимент: путеводитель по теме. URL: <http://www.body4biz.ru/embodiment-guide> (дата звернення: 17.11.2020).
3. Резникова К. Что такое эмбодимент и зачем учиться управлять телесными реакциями. URL: <https://style.rbc.ru/life/5d7677d09a79474c48d89352> (дата звернення: 17.11.2020).

**Сохацька О. А.,**  
доцент, кандидат  
педагогічних наук,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

### **КУЛЬТУРА І ОСВІТА: МЕХАНІЗМИ ЖИТТЄСТВОРЕННЯ**

Сьогодні освіта в Україні виходить на якісно новий рівень, що зумовлено змінами в суспільно-політичному житті, економічному розвитку суспільства. Проблема виховання молоді, формування її громадянської позиції, національної самосвідомості, активного і відповідального ставлення до життя є найголовнішою.

В концепції освіти ХХІ ст., що розроблена комісією ЮНЕСКО підкреслюється: система освіти повинна вирішувати численні проблеми, що ставить перед нею інформаційне суспільство в перспективі неперервного збагачення знань і виконання обов'язків громадянина, який відповідає вимогам нашого часу. «Освіта протягом усього життя стоїть на чотирьох стовпах: навчитися пізнавати, навчитися робити, навчитися жити разом, навчитися жити».

Навчитися пізнавати, поєднуючи достатньо широку загальну культуру з можливістю поглибленої роботи з обмеженою кількістю дисциплін. Це означає також уміння вчитися для того, щоб використати можливості, які надає неперервна освіта.

Навчитися робити для того, щоб набути не лише професійну кваліфікацію, а й, у широкому сенсі, компетентність, яка дає змогу справлятися з численними різноманітними ситуаціями і працювати в групі. Слід також вчитися працювати в рамках різних соціальних або виробничих умов, з якими зустрічаються молоді люди або спонтанно, через існуючий місцевий або національний контекст, або формально завдяки розвитку перемінних етапів освіти.

Навчитися жити разом передбачає вміння розуміти іншого і відчувати взаємозалежність, здійснювати загальні проекти і бути готовим до врегулювання конфліктів в умовах шанування цінностей плюралізму, взаєморозуміння і миру.

Навчитися жити для того, щоб сприяти розквіту власної особистості і бути здатним діяти, проявляючи незалежність, самостійність мислення і особисту відповідальність. Для цього в освіті не потрібно нехтувати жодною із потенціальних можливостей кожного індивіда і пам'яттю, здатністю до роздумів, естетичних почуттів, до комунікації.

Оволодіння мистецтвом життєтворчості виступає як жорсткий імператив XXI ст., насамперед із соціальних причин. Світ стає складнішим, динамічнішим. Інтенсивніше поширюється інформація світу на основі комп'ютеризації та розвитку інформаційних технологій, йде процес формування єдиного інформаційного всесвіту, фактично відбувається становлення нового типу культури, заснованій на загальній комп'ютерній грамотності. Здійснюються великі зрушення у змісті, структурі людської життєдіяльності в системі комунікативних зв'язків. Очевидно, що адаптуватись до нових умов може тільки людина з широким особистісним діапазоном

можливостей, розвиненим інтелектом, здатна до творчого способу свого індивідуального самоздійснення [8, с. 100–105].

Надзвичайно актуальним стає підвищення загальної психологічної та педагогічної культури людей, розвиток їх самосвідомості, творчого інтелекту, відповідального ставлення до життя, формування гуманістичного ставлення до світу, становлення кожної людини як суб'єкта своєї історичної та індивідуальної життєвої долі. Технологія життєтворчості сприяє вирішенню цього завдання.

Необхідність навчання мистецтва життя, життєтворчості зумовлюється також особистісними причинами. В міру розширення меж людської свободи, демократичних принципів суспільного та індивідуального життєстрою, становлення громадянського суспільства зростають домагання особистості на свободу самовизначення відповідно до своїх життєвих цілей і пріоритетів, на більше дистанціювання від суспільства і особистий вибір форм та міри включеності в життєдіяльність суспільства. Але обов'язковим при цьому є зростання відповідальності і компетентності особистості в організації свого життєвого процесу. Людина, що не має необхідних знань та вмінь життєстрою, захлинається життєвою стихією і не здатна здійснити життя відповідно до людських норм, моральних настанов. Життя такої людини може не відбутися, вона не зможе знайти свого місця в житті, самовизначитись і самоздійснитись. Щоб зберегти себе від цього, хто вступає в життя, має набути необхідних знань і навичок, які в систематизованому вигляді він отримує в процесі навчання, закріплюючи й реалізуючи набуті знання та навички у своїй практичній діяльності. Лише в цьому випадку можливий саморозвиток особистості, її «саморух» [5].

В умовах мінливого стану нашого суспільства, який супроводжується втратою традиційних орієнтирів і способів здійснення індивідуального життя, вибір життєвого шляху стає дуже складним, а для значної частини молоді, яка вступає в життя, закінчується зламом їх життєвої долі, вибором соціально ущербного шляху або відданням своєї долі на поталу життєвській стихії, що

нерідко завершується вельми сумно. Суспільство перебуває у такому стані, за якого більшість громадян не може вирватися з лабетів залежності від зовнішніх обставин життя і взяти життєву долю в свої руки [9].

Життя людини – досить суперечливий і динамічний процес. Він вимагає від неї вміння освоювати нові реалії її соціального та індивідуального існування, духовної гнучкості з тим, щоб вона могла регулювати свої зусилля відповідно до можливостей, котрі надає їй життя.

### **Список використаних джерел**

1. Альбуханова-Славская К. А. Стратегия жизни личности. – М., 1991.
2. Донченко Е. А., Титаренко Т.М. Личность: конфликт, гармония. – К., 1989.
3. Жизненный путь личности. – К., 1987.
4. Жизнь как творчество. – К., 1985.
5. Костюк Г. С. Навчально- виховний процес і психічний розвиток особистості. – К., 1988.
6. Мартинюк І. О., Соболева Н. І., Люди і ролі. – К., 1993.
7. Ортега-и-Гассет Хосе. Восстание масс // Вопросы философии. – 1989. – № 4.
8. Резник Т.И., Резник Ю.М. Жизненная стратегия личности: поиск альтернатив. – М., 1995; их же: Жизненные стратегии личности // Социс. – 1995. – № 12. – С. 100 – 105.
9. Сохань Л. В., Ануфриева Р. А., Балакирева О. Н., Головаха Е. И., Очеретяный В. В. Психология жизненного успеха. – К., 1995.

**Столярчук Н.М.**

кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **МОДЕЛЬ «МАТЕРИНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ» ОЛЬМЕКІВ У**

### **МЕЗОАМЕРИЦІ**

Мезоамерика – історико-культурний регіон американського континенту, який став колыскою зародження і розвитку самобутніх високих цивілізацій. На території регіону у давні доіспанські часи дивним чином перепліталися і співіснували різні етноси, міста-держави, політичні, економічні і ритуально-



церемоніальні центри. Світове захоплення і надзвичайний науковий та туристичний інтерес і до сьогодні викликають Теутіуакан, Паленке, Чичен-іца, Теночтітлан. В культурах народів цього регіону чітко прослідковується високий рівень розвитку землеробства і ремесел, торгівлі і військової справи, науки і релігійних вірувань та практик. Проте особливий інтерес викликає унікальна художня культура давніх мезоамериканців, пронизана самотньою стилістикою і своєрідним чуттєво-естетичним переживанням дійсності. Художня мова Мезоамерики органічно ввібрала в себе світоглядні уявлення, цінності та ідеї, досягнення яких наближує нас до розуміння складної картини світу давніх американців, де нерозривно пов'язані міф, людина і світ. У цьому культурному ареалі сформувався неповторний художній стиль, який за допомогою різноманітних засобів виражальності та образотворення утверджував всемогутність і велич священного божества, культ предків, прославляв перемоги над ворогами, возвеличував правителів і верховну знать.

Деякі дослідники-американісти стверджують, що естетичні і художні засади такого стилю були сформовані у мистецтві найстародавнішої цивілізації Мезоамерики – ольмецькій. Згодом ключові світоглядно-ціннісні і художньо-формальні компоненти ольмецького стилю були запозичені іншими мезоамериканськими етносами, творчо переосмислені, доповнені, осучаснені, «вписані» в дещо іншу соціокультурну реальність і продемонстровані вже як власний етнічний стиль.

Ольмекська цивілізація тривалий час лишалася для дослідників невідомою. Тільки в 30-ті роки ХХ століття мексиканський вчений Жорж Вайан заявив про унікальний ольмекський стиль мистецтва. Почалися активні польові роботи у великих центрах цієї культури – Ла-Вента і Трес-Сапотес, в результаті яких були зроблені чисельні відкриття. Дослідження показали, що варто говорити не тільки про оригінальний мистецький стиль, а й про нову невідому цивілізацію, що передувала майя і ацтекам. Саме тоді і з'явилася ідея «материнської культури», згідно з якою усі мезоамериканські цивілізації походять

відольмекської. Цю концепцію упродовж останніх десятиліть активно розробляє відомий археолог-американіст Майкл Ді [3]. Суть концепції зводиться до наступних положень.

- Ключові риси мезоамериканського мистецтва і його релігійна спрямованість сформувались у художній культурі ольмеків, які проживали на узбережжі Мексиканської затоки. Згодом ці риси були запозичені іншими етносами і розповсюдились по усьому регіону, стали моделлю для відтворення в усіх пізніших культурах.
- Спільними типовими рисами, які були запозичені від ольмеків усіма іншими мезоамериканськими культурами, є: міське планування з прямокутною головною площею, штучні платформи, піраміди з храмами, палацові будівлі, монументальна скульптура, що включає вівтарі, стели і статуї.
- Спільні для регіону і наукові знання, які вперше з'являються у ольмеків: ієрогліфічне письмо, лічба і графічно схожа символіка для запису чисел; розписна кераміка і предмети дрібної пластики із унікальними орнаментами або сюжетами.

Найбільш уразливим місцем теорії стала відсутність пояснень шляхів такого грандіозного впливу ольмекської культури на увесь регіон. Пізніше з'явилися припущення, згідно з якими культура ольмеків активно впливала на інші етнічні культури Мезоамерики, бо провадила завойовницьку імперську політику і насаджувала свої правила і норми насильницьким шляхом, або ж акцентувалась увага на потужному розвитку торгівлі, налагодженні постійних торгових зв'язків з ближніми та віддаленими районами, що сприяло активному культурному обміну [2]. Проти моделі «материнської культури» виступила школа «рівної участі» Поля Толстого. Її прихильники стоять на протилежній позиції: архаїчні суспільства Мезоамерики еволюціонували приблизно в один і той же час, і тому не можна віддавати перевагу тій або іншій окремій культурі або регіону.

Учені досі так і не прийшли до спільної думки. Таким чином, таємниця походження цивілізації ольмеків і способи її впливу на пізніші культури, зокрема майя, продовжує залишатися нерозгаданою.

### **Список використаних джерел**

1. Ершова Г.Г. Древняя Америка: полет во времени и пространстве. Мезоамерика. М.:Сокровенная история цивилизаций, 2007 г. 390 с.
2. Хохрякова С.А., Фахри А.И. Об элементах ольмекской иконографии в монументальных памятниках Мексики и Гватемалы. Проблемы истории, филологии, культуры. № 3 (2017). С.283–297.
3. Коу, Майкл Д., Рекс Кунц. Мексика: Від ольмеків до ацтеків. 6 - е видання. Нью - Йорк: Темза і Гудзон, 2008
4. [Diehl, Richard A.](#) The Olmecs: America's First Civilization London: [Thames and Hudson](#), 2004. С. 9—25.

**Тарасюк І. І.**

канд. архітектури,

ст. викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

ВНУ імені Лесі Українки

**Єфімова М. П.**

канд. мистецтвознавства,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

ВНУ імені Лесі Українки

### **Виконання завдання**

#### **« Рисунок поясного портрету з руками»: методичний аспект**

Рисунок складних форм людського тіла повинен опиратись на глибокі знання пластичної анатомії, знання перспективи, вміння вловлювати пропорційні співвідношення та конструктивно зображувати форми. Знайомство з людським тілом розпочинається у студентів ще на попередніх курсах, на основі гіпсових моделей торса та рисунку верхніх та нижніх кінцівок.

Для академічного вивчення людської постаті на III - IV курсах використовується натура, як одягнена, так і частково оголена. Робота над натурою потребує належних знань з анатомії та вмінь застосовувати ці знання

на практиці. Як правило, натуру, для кращого виявлення характерних анатомічних форм підсвічують освітленням.

Перед початком роботи слід уважно роздивитись натуру з усіх сторін, визначити її пропорції, поворот, нахил - це допоможе сформулювати основне враження, яке потрібно тримати продовж усього виконання завдання.

Незалежно від точки зору, для кращого освоєння та розуміння форми слід відчувати модель в цілому, врахувавши пропорції та масштаб зображувальної фігури, без всебічного відчуття форми, весь процес рисування може звестись до механічного копіювання натури, що в свою чергу призведе до негативних результатів в подальшій роботі.

При виконанні рисунку напівфігури людини потрібно передусім керуватись основним принципом: від загального до детального, від простого до складного. Головною умовою належного відображення натури та створення вправного рисунку напівфігури людини є дотримання певного порядку в процесі виконання: рисунок повинен мати початок, середину та завершення.

Для виконання рисунку напівфігури використовують м'які матеріали: графітний олівець, сангіна, вугілля, соус. Папір можна використовувати як білий, так і тонований.

Для досягнення правильної пластичної побудови слід спочатку виявити великі пропорційні співвідношення та форми, а потім деталі. Це допоможе належним чином з'ясувати, не тільки основні пропорції, але й взаємозв'язок голови та шиї з плечовим поясом, грудної клітки з плечовим поясом та верхніми кінцівками, враховуючи при цьому ракурсне положення.

Вдале композиційне розміщення зображення на форматі має велике значення та залежить від повороту та нахилу торсу, голови, положення верхніх кінцівок, від фону, оточення, одягу, тіней. Від початкових допоміжних ліній, поступово переходять до опрацювання основних поверхонь об'ємів голови, грудної клітки, торсу. Слід не допускати, щоб у рисунку були водночас уже закінчені й тільки намічені частини.

Зображаючи руки людини слід стежити за цілісністю, конструктивною ясністю їх форми, їхньою пластичною виразністю. Вдале зображення рук портретованого допомагають розкрити його душевний стан, характер та професію.

При детальному опрацюванні окремих складових частин торса, голови та рук натури потрібно уникати небажаної розробленості рисунка, не допустити порушень тональних співвідношень і просторових планів.

Підкреслити характерність образу натури та прагнути закріпити перші враження є важливим завданням при завершеному етапі роботи. Слід ставити складніші завдання, такі як передача характеру, які виражають внутрішній зміст людини.

Узагальнення рисунка є завершальним етапом виконання завдання. Важливою є передача цілності зображення напівфігури, узагальнюючи та підпорядковуючи усі деталі, пом'якшуючи другорядне і виділення головного, характерного для натури.

#### **Список використаних джерел**

1. *Барчаи Е.* Анатомия для художников. М.: ЭКСМО, 2002. 344 с.
2. *Ростовцев Н. Н.* Академический рисунок: курс лекций: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1973. 296 с.
3. *Соловійов О. М., Смирнов Г. Б., Алексеева С. С.* Навчальний рисунок, К.: Образотворче мистецтво і муз література, 1956. 225 с.
4. *Федик З.* Навчальні рекомендації щодо виконання завдання «Рисунок голови людини». К.: Збірник Української академії мистецтв, випуск 13, 2010. 72-78 с.

**Терещук М.М.**

студент 1 курсу ОС «Бакалавр»  
спеціальність 034 «Культурологія»,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

**Столярчук Н.М.,**

кандидат філософських науки,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **АГРАРНІ КУЛЬТИ ТА ЛЮДСЬКІ ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ В ПЕРВІСНІЙ КУЛЬТУРІ: ЗАРОДЖЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ**

Аграрні культури – це сукупність давніх релігійно-магічних вірувань і практик, що пов'язані із землеробством; звертання по допомогу до божеств і духів задля збереження і примноження врожаю, збільшення родючості землі. Зародження аграрних культів та обрядів пов'язують з повною залежністю первісного землероба від природніх умов. Люди садили рослини і дуже часто урожай не приносив бажаного результату. Природні умови були несприятливі для хліборобів, а тому людина пробувала магічними обрядами вплинути на посіви, збільшити врожайність.

У формуванні і розвитку аграрних культів особливу роль відіграє образ жінки. Після неолітичної революції переважно жінки займалися мотичним землеробством і саме мотичне землеробство стало головним видом виробничої діяльності. Тому важливо визнати, що землеробський культ – це культ жіночий, тому що він тісно пов'язаний із жінкою. Жінка була головною дійовою особою в землеробських обрядах і навіть коли обряд хотів виконати чоловік, то йому обов'язково потрібно було видавати себе за жінку. Головні духи зображувались у вигляді істот жіночого роду. Із цього випливає, що значимість жінки (продовжувачки роду, головної особи в землеробстві) поряд із залежністю землеробства від природніх умов – основні чинники, які впливали на формування релігійних вірувань і культів первісних людей.

Коли мова заходила про родючість землі і проведення у зв'язку з цим різних обрядів і культів, то при цьому часто згадувалось продовження людського роду, родючість самої людини. Тобто, в деяких аграрних обрядах розігрувались доволі відверті еротичні сцени і розмежувати землеробський і еротичний культ у ритуальних практиках первісних людей деколи практично не можливо.

В давні часи аграрні культури часто включали різного роду жертвопринесення. Люди не завжди розуміли природні закономірності землеробських процесів, а тому виникали уявлення про те, що аби отримати

гарний врожай, потрібно задобрити духа. Жертвопринесення в уявленні тогочасної людини - це цінний дар, за який духи мають віддячити хорошим врожаєм. Так формувалась ідея необхідності жертвопринесень духам, здатним впливати на родючість землі і врожайність посівів. Вважалося, що якщо небо посилало землеробам як блага так і прикрощі (світло, тепло, дощ, вітер, сніг, град), то духи мешкають на небі. За аналогією і душі мертвих переселялися із землі на небо.

У сучасних релігіях землеробський культ також знайшов своє відображення. Наприклад, в християнстві святий Георгій - покровитель землеробства, а пророк-Ілля - повелитель дощу і грому. З жіночого духу землі бере початок уявлення про Богородицю. Віруючі селяни вважали, що Богородиця є покровителькою хлібів. Землеробський культ привів у християнство такі свята як Різдво Христове (в минулому – свято народження духу сонця) і Пасхи (в минулому свято воскресіння духу зерна).

#### **Список використаних джерел**

1. Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие. Москва: Политиздат, 1990. 622 с.
2. [Предко О. І.](https://vuc.gov.ua/Аграрні_культи) Аграрні культу. *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vuc.gov.ua/Аграрні культу](https://vuc.gov.ua/Аграрні_культи) (дата звернення: 30.11.2020).
3. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX / Пер. с англ. М. Рыклина. М.: ТЕРРА. Книжный клуб, 2001. — 528 с.

УДК 785

**Тимошик Д.**  
магістр спеціальності 025  
«Музичне мистецтво»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

**ТЯГЛІСТЬ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Наприкінці ХХ ст. – початку ХХІ ст. в Україні намітилась тенденція до переосмислення багатьох явищ і традицій національної культури, серед яких особливо важливим є музичне мистецтво зі своїми різновидами й формами.

Символічним втіленням національного характеру українського народу є бандура, унікальність якої полягає у неповторності звучання та особливостях самої будови інструменту. Бандура була улюбленим інструментом українських гетьманів та козацької старшини. Так, Б.Хмельницький, усвідомлюючи вплив бандурного мистецтва на формування національної свідомості, видав указ про створення музичного цеху бандуристів у Києві, Кам'янці та на Лівобережній Україні.

В українській культурі дослідження кобзарсько-бандурного мистецтва веде свій відлік з другої половини ХІХ ст. У цьому контексті слід згадати діяльність ІІІ Археологічного з'їзду славістів (Київ, 1874), де у доповідях науковців порушувалося питання збереження та запису українських дум. Ґрунтовне дослідження кобзи й бандури вперше було започатковане Миколою Лисенком. До вивчення традиційних українських давніх народних інструментів видатний композитор звернувся у праці «Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1873). У своїй книзі М. Лисенко розглядав мистецтво народних кобзарів як унікальне явище не лише української, а й світової музичної культури в поєднанні його компонентів: музичного інструменту (кобзи-бандури), виконавця (кобзаря) та його репертуару.

Щодо сучасного виконавства на бандурі, то воно сформувалось на основі давньої традиційної культури. Поява у першій половині ХХ ст. нової виконавської школи, зокрема таких виконавців як Г.Хоткевич, В.Ємець, В.Шевченко, стала початком нового етапу в історії виконавства на цьому інструменті. Йдеться насамперед про зрячих бандуристів, чиє виконавство називали кобзарським мистецтвом.

Популярність бандури серед українців у першій половині ХХ ст. стимулювала появу численних як професійних, так і аматорських колективів,



різних за формою та складом. Перший в Україні ансамбль зрячих бандуристів був створений у Києві в 1906 році Михайлом Домонтовичем за участю студентів Київського університету. До складу колективу входило 6 учасників, які виступали на різноманітних українських громадських заходах міста.

Бандурне мистецтво у другій половині ХХ ст. репрезентує в українській музичній культурі нову академічну виконавську епоху. Йдеться про еволюцію інструменту, який перейшов до розряду професійно-академічних, сольних-віртуозних. Цьому сприяло вдосконалення конструкції бандури, подальший розвиток професійної музичної освіти, формування сольного та ансамблевого бандурного репертуару, популяризація бандурного мистецтва у всіх регіонах України.

Величезну роль у популяризації та академізації бандури у другій половині ХХ ст. відігравали окремі яскраві творчі постаті, які стали фундаторами власних шкіл академічного бандурного виконавства. Велика заслуга у цьому належить С.Баштану, професорові Національної музичної академії імені П.І.Чайковського, засновнику київської школи академічного бандурного виконавства.

Великий внесок у розвиток бандурного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. зробила львівська бандурна школа. Серед видатних бандуристів слід згадати Миколу Грисенка, який під час війни викладав бандуру на Волині та Тернопільщині, а з 1949 року - у львівському державному музичному училищі. Але безпосередня фундація львівської академічної бандурної школи починається з діяльності визначного бандуриста-педагога і конструктора Василя Герасименка, який у своїй педагогічній та виконавській діяльності акумулював кращі традиції різних регіонів України.

### **Список використаних джерел**

1. Жеплинський Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники: енциклопедичний довідник . Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. С. 152-153.
2. Зінків І. Бандура як історичний феномен. Київ: ІМФЕ ім. М.Рильського, 2013.

3. Кияновська Л. Кобзарська доля на перетині тисячоліть: Василеві Герасименку - 75 / Бандура. Нью-Йорк, 2002. № 77. С. 43-51.

**Фелістович К. С.**

магістр спеціальності 023

«Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація»

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

Науковий керівник :

**Лесик-Бондарук О.О.,**

кандидат архітектури, доцент кафедри

образотворчого мистецтва та дизайну

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

## **УКРАЇНСЬКА ДЕМОНОЛОГІЯ: ТРАДИЦІЯ, НОВАТОРСТВО, СУТНІСТЬ**

Демонологія — це сукупність міфічних народних уявлень і переконань, яка спирається на віру в існування злих духів, демонів, а також галузь езотеричної літератури. Демон (у грецькій міфології) — це узагальнене уявлення про певну невизначену і неоформлену божественну силу зла чи, рідше, добра. Ранні християнські уявлення про демонів, здебільшого, пов'язані з образом злої, демонічної сили. У більш вузькому і точному значенні демони – злі духи [1,3].

Українська демонологія – сукупність окультних уявлень українців, котрі спираються на віру в злих духів. На той час, коли Україна лише збиралась приймати християнство, на її теренах людство сповідувало язичництво, яке спиралось на віру в різні уособлення сили стихій, позитивних чи негативних. Але з часом, під впливом християнства, змінився і погляд на демонологію: надприродну силу воно остаточно обернуло в силу злу, нечисту. Етнографи вважають, що більшість українських образів з демонології мають дохристиянське походження, це багато в чому пояснює їх уявлення про навколишній світ [5].

Важливим явищем в історії української культури є характерні традиції та вірування нашого народу [4]. Деякі з них уже зникли з плином часу або ж трансформувались та в новому вигляді дійшли до нас у формі, яку вимагає наша релігія. Більшість образів перетворились в український фольклор або українські казки.

Постає питання: чи варто повертати цю культуру у звичаї нашого народу? Важливим для кожної держави є підтримка та піднесення власних традицій та цінностей. Не варто знецінювати надбання наших предків, все те, у що вони вірили має значення сьогодні для нас. Адже це в певній мірі формує нашу ментальність, наш світогляд, коли ми знаємо про свої витоки.

Таким чином прослідковується зв'язок між минулим та сучасним. Та важливим є не лише зв'язок, а підтримка і відношення до цього, знаходження сенсу та значення для цілої української культури.

Українська демонологія була описана в працях: Митрополит Іларіон “Дохристиянські вірування Українського народу” (Вплив християнства на демонологію), Гнатюк В. М. “Знадоби до української демонології”, Боряк О. О. Пономарьов А. П. “Українці: народні вірування, повір'я, демонологія”. Милорадович В. П. “Українська відьма. Нариси з української демонології”.

Чимало було митців, які в своїх творах зображували демонів. Відомий художник Михайло Врубель, котрий багато років прожив у Києві, чимало робіт присвятив саме темі демонам. Також відомий своїми зображеннями демонів Австрійський художник модерніст Густав Клімт. Популярними в свій час у світі об'єднання молодих українських художників прарафаелітів, де багато представників у своїх роботах часто зображували образи демонів, це такі художники як: Джон Еверетт Мілле, Джон Вільям Вотергауз та багато інших [6]. Були і зразки демонології в такому виді мистецтва як музика. Чимало подій було оспівано з сюжетом із демонології.

Отже, таким чином, пізнаючи свою історію, своє минуле, людина може дізнатись багато чого про саму себе, про ментальність свого народу, про свої традиції.

## Список використаних джерел

1. Митрополит Іларіон. Вплив Християнства на демонологію // Дохристиянські вірування українського народу. С. 122—123.
2. Гнатюк В. М. Знадоби до української демонології. Львів, 1903.
3. Боряк О. О. Пономарьов А. П. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. К.: Либідь, 1992. 322 с.
4. Милорадович В. П. Українська відьма. Нариси з української демонології. К.: Веселка, 1993. 72 с.
5. Українська демонологія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F).
6. Прапараеліти. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%B5%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B8>.

УДК 784.1(784.4)

**Харчик Л.М.,**  
магістр спеціальності 025  
«Музичне мистецтво»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## КОБЗАРСТВО – ЯСКРАВЕ ЯВИЩЕ У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Кобзарство – самобутній історично-культурний феномен, унікальне явище не лише української, а й світової культури. Його носії – кобзарі впродовж століть зберігали духовний генофонд народу, будили в ньому національну свідомість, передавали тисячолітню мудрість, розкривали правду життя, закликали до активності, згуртованості, боротьби зі злом. Протягом довгих років їх просвітницька діяльність заборонялася, їх сотнями нищили, прирікали на вимирання. Разом зі знищенням кобзарів знищувався і неоціненний духовний спадок України – народні думи, історичні пісні, звичаї, мова, знання древності та української історії. Сьогодні неможливо уявити творчості Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Миколи Лисенка без кобзарської тематики.

Термін «кобзарське мистецтво», який започаткував Гнат Хоткевич, сьогодні досить неоднозначно сприймається серед митців, причетних до різних спрямувань у бандурному виконанні. Тлумачення слова «кобзарське» пов'язано з побудовою інструмента, способом та прийомами гри, репертуаром. Слово «мистецтво» говорить про наповнення кобзарської традиції мистецькою естетикою, тобто культурою гри та співу, мистецькими художніми формами творів (аранжування, обробки, композиції, мелодикламації, авторські епічні твори тощо).

У XVI ст. з утворенням Запорізької Січі та наступним перетворенням її у військово-політичний центр української держави кобзарство стає органічною і невід'ємною частиною життя і побуту козацтва [69, с. 295]. І так само, як віщий співець супроводжував похід давньоруського війська на половців, через кілька століть кобзарі своїм словом і піснею запалювали козацьке військо на боротьбу з турками.

У кобзарських піснях і думах оспівані сторінки драматичної історії українського народу, герої національно-визвольного руху, постаті козацьких гетьманів. Значна увага в репертуарі кобзарів приділялася побуту, родинним стосункам, моралі людських взаємин [79, с. 16–17].

Про кобзарів-бандуристів XVI—XVIII ст. та їхні інструменти писали польські автори Папроцький, Варгацький, Ободзінський, Єжовський, Гавінський. У поета В. Зиморовича (1596–1677) уперше дається опис зовнішності кобзаря Данила з Поділля [84, с. 167].

Нищівного удару зазнало кобзарство з ліквідацією Запорізької Січі. Із знищенням козащини кобза стала невід'ємною ознакою старців, а бойовий рицарський характер кобзарства змінився переважно сумним настроєм.

З XVII- XVIII ст. залишили поодинокі свідчення про носії героїчного епосу – кобзарів. Відомо про кобзаря Бандурка, який проміняв спокійне і забезпечене життя при дворі київського губернатора на запорозьку вольницю.

На початку XIX століття в Україні остаточно закріпився тип мандрівного кобзаря, який, незважаючи на утиски, став єдиним охоронцем «старовини»,

іншими словами – національної самосвідомості, визначальних рис українського народу.

Сьогодні історія українського кобзарства ХІХ століття не мислиться без Остапа Вересая – одного з найвидатніших співців, слава про якого ширилася далеко за межами України.

1873 року Остап Вересай виступив в Києві, виконав думи «Як три брати з Азова втікали», «Про Хведора безрідного», жартівливу пісню «Щиголь» і танець «Козачок». Преса оцінила виступ захоплено: «Це справжній чародій: що захоче, те із тобою зробить. Звелить плакати – ридатимеш безутішно, звелить сміятися – реготатимеш до болю в животі». За словами одного із його сучасників, «вся його постать вогненно палала невдержимою жагою». Остап Вересай був генієм кобзарського мистецтва.

У Вересая було багато колег по кобзарському цеху, проте відомостей про цих самородків не збереглося.

Початок ХХ століття – період національно-визвольного руху в Україні виявився сприятливим для самоствердження і розвитку кобзарського мистецтва. У змагання за нове життя активно включилися кобзарі-бандуристи, які вийшли до людей з думами, історичними піснями, новими творами.

У двадцятих роках ХХ ст. інтерес до кобзарської творчості швидко зростає, і вже в 1927 р. виникає більше десяти кобзарських капел та сотні кобзарських гуртків. Серед них вирізнялися: «Перша Київська капела кобзарів», «Полтавська капела кобзарів», «Харківська художня капела кобзарів ім.Т.Шевченка» та ін.

На початку 30-х рр. в кобзарському русі почала відбуватися кардинальна переоцінка цінностей. Професійні засади змінює спрощений дилетантизм. З репертуару колективів зникають кращі мистецькі твори, натомість з'являються такі, що звеличують роль партії та оспівують щасливу радянську дійсність.

Кобзарство – це яскрава сторінка історії українського народу, свідчення його високої духовної культури. Творчість кобзарів-бандуристів, цих

самобутніх митців, народних співців та поетів, які розносили славу про Україну, український народ, про його вірних синів-героїв, закликали до боротьби з поневолювачами, є сьогодні однією з найдавніших і найбагатших граней української народної музичної традиції.

Сьогодні ансамблеве та сольне кобзарське мистецтво набуло масового характеру і за океаном. В багатьох містах Америки та Канади організуються тріо, ансамблі, капели бандуристів, відкриваються студії гри, проводяться фестивалі, гастрольні подорожі, діють літні кобзарські табори. Розвитку кобзарського мистецтва сприяє виконавська і пошукова діяльність відомого в світі бандуриста В. Мішалова та вихід на початку 80 –х рр. журналу «Бандура».

### Список використаних джерел

1. Академічна школа народно-інструментального мистецтва Придніпров'я / [ред.-упоряд.] М. Березуцька. Київ; Дніпропетровськ, 2007. 56 с.
2. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукр. наук.-теоретичної конф., 2 груд. 2005 р. / М-во культури і туризму України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 104 с.
3. Академічне народно-інструментальне мистецтво України : проблеми збереження та розвитку в сучасній соціокультурні : матеріали Всеукр. наук.-практичної конф., 1 берез. 2008 р. / М-во культури і туризму України, Держ. метод. центр навч. закладів культури і туризму [та ін.]. Кіровоград : Тема-Плюс, 2008. 124 с.
4. Академія музичної еліти України : історія та сучасність : до 90 – річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. – Київ : Муз. Україна, 2004. 560 с. : іл.
5. Бабиченко Д. Виробництво бандур збільшується // Культура і життя. 1975. 4 верес. (№ 70) С. 2.

**Холява Н. О.,**

магістр спеціальності

034 «Культурологія»

Волинський

національний

університет імені Лесі Українки

**ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦІВ ПОЛІССЯ**

Наприкінці ХХ - початку ХХІ століття хореографічну культуру українського народу характеризує потужне звернення до народних джерел, які у своєму розвитку не обмежувалися рамками села, терену, нації.

На формування танцювального фольклору Полісся мали вплив як географічне розташування (Рівненська і Волинська за винятком крайніх південних частин двох цих областей, Житомирська - окрім південних районів, північні райони Київської та Хмельницької областей), так і культурно-історичні зв'язки з іншими країнами, що стало причиною взаємовпливу культур у формуванні лексики українського народного танцю взагалі й на території поліського краю, зокрема.

Свідченням феноменальності народно-танцювальної культури Полісся є результати польових досліджень, проведених Л. П. Косаковською під час експедиції Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф у селі Комарове Маневицькому районі Волинської області (2017 рік).

Від Катерини Щербачук та Ольги Мосюк було записано танець-гру «Ти до мене» (музичний розмір – 4/4). Танець-гра, що складається з двох фігур, виконувалась учасниками під приспівку. Також К. Щербачук повідомила про те, що в їхньому селі побутував танець завируха. Респондентка Ольга Мосюк продемонструвала танці: козачок, за гайком, краков'як, полька, полька з віником, полька-качур, коробочка, карапет, світить місяць. Подаємо опис форм побутування кількох танцювальних зразків.

Танець козачок складається з двох фігур і виконується під музичний супровід (2/4). Танцівники утворюють два кола: дівчата - внутрішнє, хлопці - зовнішнє. Танець виконується імпровізаційно.

За гайком виконується при парній кількості пар (музичний розмір – 2/4). Танець складається з двох фігур: коло і «ворітця».

Краков'як, що виконували під приспівку, складається з однієї фігури (музичний розмір – 2/4). Танцівники рухаються основним кроком по колу,



тримаючись за руки. Потім по два такти просуваються простим кроком по колу вперед і назад. Закінчується фігура низькою полькою по колу.

У селі Комарове польку танцювали по колу парами. За командами музиканта хлопці та дівчата змінювали малюнок танцю або напрямок руху. Танець супроводжувався командами: «огульна» – полька по колу в парах; «колечко» – дівчата і хлопці рухались по колу; «дівчата в коло» – дівчата утворювали внутрішнє коло, хлопці залишались у зовнішньому (кола рухались в протилежних напрямках); «дівчина зліва» – партнер стає в пару із дівчиною, що знаходиться ліворуч; «дівчина справа» – партнер стає в пару із дівчиною, що знаходиться праворуч; «дівчина перед тобою» – партнер стає в пару із дівчиною, що знаходиться перед ним.

Традиційні танці Полісся народжувались у процесі формування та історичного розвитку терену. Вони є продуктом соціально-економічних та історичних умов життя народу, свідченням контакту людей з довкіллям. Поліським танцям притаманні як певні традиційні жанрові різновиди, властиві українській танцювальній культурі, так і місцеві варіанти та специфічна манера виконання. Сьогодні варто відзначити, що народне виконання традиційних танців поступово втрачається. Тому важливо продовжити збирати і записувати автентичний хореографічний матеріал, поки він не відійшов у забуття.

### **Список використаних джерел**

1. Історія української культури: енциклопедія. У 5 тт., тт. 2-3; т. 4, кн. 2. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 2002-2008.
2. Безклубенко С.Д. Мистецтво: терміни і поняття / Сергій Данилович Безклубенко. – К.: Академія мистецтв України, 2010. – 296 с.;
3. Білан М. Український стрій / М.Білан, Г.Стельмашук. – Львів: Фенікс, 2000. – 211 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / Кім Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 193 с.

**Хоміч О. М.**

студентка 3 курсу ОС «Бакалавр»

спеціальності 034  
«Культурологія»,  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
**Столярчук Н.М.**,  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## ГРАФІТІ-КУЛЬТУРА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Слово «графіті» походить від італійського «grafficare» – дряпати (дослівно «надряпані»). Спершу так називали одну з технік настінного малярства. Пізніше [археологи](#) стали використовувати це слово як загальний термін на означення всіх видів випадкових написів і малюнків на стінах будинків. Нині це поняття розширило свої межі: під графіті розуміють будь-які неофіційні публічні тексти, малюнки, написи, зроблені на стінах у громадських місцях [2].

Науковці стверджують, що перші графіті побачили світ ще в Стародавній Греції. Начебто якісь надписи-розмальовки знайшли на вулицях Ефесу, а історики ідентифікували їх як місцеву рекламу проституції. Те, що ми знаємо точно – бум графіті почався у 60-х роках минулого століття у Нью-Йорку, коли місцеві графіті-творці залишали свої імена на вагонах метро [4]. Рух набрав обертів і привернув увагу всього світу, коли 21 липня 1971 року в газеті *The New York Times* вийшла стаття «”Такі 183” Spawns Pen Pals», в якій йшлося про молодого вуличного художника з Нью-Йорка з псевдонімом Такі 183. 183 – це номер будинку, в якому жив хлопець, а Такі – зменшувальна версія для його грецького імені Деметріус. Хлопець працював кур’єром, а тому багато часу проводив в метро, залишаючи помітку зі своїм іменем на кожній станції [3].

Так написи з псевдонімами або теги, які залишали на стінах, огорожах та інших видних місцях, стали популярною практикою американської молоді. Журналісти назвали це явище графіті, асоціюючи його з древньою традицією

написів на стіні, вивченням яких займаються археологи. Самі ж автори тегів називали себе райтерами. За словами журналістів, у Нью-Йорку розпочалася «війна стін і слів» [3].

«Для деяких людей спуск в підземку на той час виглядав як пекло, а для інших – як мистецький рай. Звичне уявлення про порядок просто зникло. Метро належало дітям», – розповідає Джефрі Дейч, галерист, який одним із перших запропонував виставляти графіті у мистецьких просторах [3].

Безперечно, найвідомішою фігурою серед авторів графіті є Бенксі, який почав малювати трафарети в кінці 90-х на вулицях Великої Британії з меседжами проти конс'юмеризму і державного контролю. Наразі Бенксі всесвітньо відомий художник, якому вдається залишатися анонімним [3].

Так графіті ввійшло в систему сучасного мистецтва. Але низове явище райтингу продовжує жити як закрита субкультура зі своїми внутрішніми законами. Часто ця субкультура відокремлює себе від авторів настінних розписів (муралів), поява яких часто узгоджена з міською владою чи навіть здійснена на її замовлення. Ця субкультура стихійна і самоорганізована [4].

Графіті завжди передуює революції, війні, протесту. Проти влади, за владу, анархію – політика завжди є важливим аспектом стріт-арту. Наприклад, усім відомий поцілунок Брежнєва та Гонеккера як втілення «перестройки» та початку руйнації Берлінської стіни [4].

Отже, виникає запитання : "Графіті- це мистецтво?". Так, у мистецьких колах графіті вже давно називають легітимною формою мистецтва. Для молодих людей це невід'ємний атрибут урбаністики [2].

Українські міста стали розписувати в 90-х. Великий вплив на розвиток культури графіті в Україні мав журнал «ХЗМ», який виходив друком у Києві раз на місяць з 1999 по 2010 рік. Для поціновувачів графіті та муралів була видана низка спецвипусків про вуличне мистецтво з позначкою «400мл» (ємність балона з фарбою, яку зазвичай використовують графіті райтери) [3, 2].

На мою думку в Україні саме Київ є основним осередком графіті-культури. У місті поширені величезні мурали, які вражають своєю

майстерністю. Муралізм – це не графіті, а швидше вуличні фрески. До створення муралів часто долучаються навіть органи влади.

Так, КМДА підтримало міжнародний урбаністичний арт-проект Art United Us, який передбачив створення в Україні 100 муралів. Мета – привернути увагу людей до проблеми війни та насильства. Більшість робіт намалювали в Києві. Графіті різноманітні, з бразильськими, мексиканськими мотивами, але частіше – з автентичними українськими. Адже протягом останніх років у нашій країні активувався національний дух і автори намагаються розкрити в муралах переживання за становище України і не байдужість до сучасної ситуації [4].

Луцьк не є остронь сучасної графіті-культури. Вулиці міста наповнені різними видами графіті. Наприклад, нещодавно з'явився новий мурал на вулиці Богдана Хмельницького, авторства Марічки Островської, який викликає у мене найтепліші відчуття домашнього затишку та любові між людьми.

Отже, з вище написаного можна зробити висновок, що культура графіті є тим феноменом культури, який дає змогу виражати внутрішні відчуття, як особистості так і суспільства. Є своєрідним бунтом та меседжем для оточуючих. «Коли я почав малювати на стінах 1982 року, це було щось абсолютно нове. Сам факт зображення будь-якого малюнку на стіні вже ніс у собі «заряд», був чимось забороненим, чимось інакшим. Тепер, аби відрізнятись від інших, ти мусиш вигадати щось зовсім-зовсім незвичайне», - каже французький графіті-майстер Джеф Аерозоль [1].

### Список використаних джерел

1. Стрит-арт і графіті у Західній Європі [Електронний ресурс] / DW Made for minds / Режим доступу: <https://www.dw.com/uk/стрит-арт-і-графіті-у-західній-європі/a-15185461>;
2. Міські графіті [Електронний ресурс] / Незалежний культурологічний часопис «І» / Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/grafiti.htm>;
3. Графіті в Києві: чи має сенс боротись з цією субкультурою? [Електронний ресурс] / Хмарочос / Режим доступу: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/02/06/grafiti-v-kyievi-chy-maye-sens-borotys-z-tsiyeyu-subkulturoyu/>;

4. Чому графіті – біла ворона класичного мистецтва [Електронний ресурс] / STUDWAY / Режим доступу: <https://studway.com.ua/grafiti/>;

## ЗМІСТ

<i>Береза Ю.М., Сохацька О.А.</i> КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МОЛОДШОГО ШКОЛЯРА В ТЕОРЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО.....	3
<i>Василюк В.С.</i> ДУХОВНА МУЗИКА М.ВЕРБИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ТЯГЛОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ І НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ.....	5
<i>Голощук О.О.</i> РОЗВИТОК ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ .....	7
<i>Гоцик Х.Р.</i> РИТМІЧНА СИСТЕМА ЕМІЛЯ ЖАК-ДАЛЬКРОЗА В ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ДИТИНИ.....	10
<i>Грицина К.В., Столярчук Н.М.</i> ПОГРЕБАЛЬНИЙ КУЛЬТ В ДУХОВНОМУ СТАНОВЛЕННІ ПЕРВІСНИХ ЛЮДЕЙ.....	12
<i>Гуменюк Ю.В., Столярчук Н.М.</i> СУБКУЛЬТУРА ХІПІ ЯК СИМВОЛ СУЧАСНОЇ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ.....	15
<i>Давидюк Г.Б., Охманюк В.Ф.</i> ПОЧАТКОВІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ.....	18
<i>Денисюк Н.</i> КАТЕГОРІЯ «НАЦІОНАЛЬНОГО» ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ НА МЕЖІ XIX – XX СТОЛІТЬ.....	21
<i>Дубинка О.С., Авраменко Д.К.</i> ДОМІНУЮЧІ СЮЖЕТИ СУЧАСНОЇ ФОТОКНИГИ.....	23
<i>Захарчук Н.В.</i> ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ПОХОДЖЕННЯ ВАЛЬСУ.....	25
<i>Зубчик О.П.</i> LEGO – ТЕХНОЛОГІЇ ЯК СКЛАДОВА КРЕАТИВНОГО	

ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНЯТ ЧЕРЕЗ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	27
<i>Іщук Д.І.</i> МУЗИЧНІ ГУРТКИ ЯК ФОРМА ПОЗАКЛАСНОЇ ЕСТЕТИЧНО- ВИХОВНОЇ РОБОТИ В ЗЗСО.....	30
<i>Карпов В.В., Коменда О.І.</i> ТВОРЧИСТЬ ГУРТУ «ХОРЕЯ КОЗАЦЬКА» .....	31
<i>Кіндер К.Р.</i> ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ЩОДО КЛАСИФІКАЦІЇ ТАНЦІВ У СУЧАСНОМУ ХОРЕОЗНАВСТВІ.....	34
<i>Маркус А.О., Столярчук Н.М.</i> СУТНІСТЬ, ПРОЯВИ ТА ЕВОЛЮЦІЯ МАТРІАРХАЛЬНИХ КУЛЬТІВ ПЕРВІСНОЇ ДОБИ.....	36
<i>Москвич О.Д.</i> ДЕАУРАТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ.....	39
<i>Новакович М.-Є., Новакович М.О.</i> КЛАСИЧНЕ І РОМАНТИЧНЕ У РАННІХ СИМФОНІЯХ Ф. ШУБЕРТА.....	41
<i>Первих І.І., Назарчук М.В.</i> ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ У ВІЗУАЛЬНІЙ НОВЕЛІ.....	43
<i>Полянська О.В., Назарчук М.В.</i> ПЛАСТИЧНІСТЬ В МИСТЕЦТВІ.....	45
<i>Пригода Т.М.</i> БІЛ ЕВАНС: ДЖАЗ, УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА, ДЗЕН.....	48
<i>Рибицька О.В., Лесик-Бондарук О.О.</i> ТАТУЮВАННЯ ПІВДЕННО АМЕРЕКАНСЬКОГО ПЛЕМЕНІ – ІНКІВ.....	50
<i>Рябець Т.О., Столярчук Н.М.</i> ФЕНОМЕН БЛОГЕРСТВА В СУЧАСНІЙ МОЛОДІЖНІЙ КУЛЬТУРІ.....	52
<i>Сенів Б.О., Шурдак М.І.</i>	

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА.....	55
<i>Синюк О.І., Галькун Т.Д.</i> ПОРТРЕТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.....	57
<i>Слищенко Я.В., Столярчук Н.М.</i> СВІТОГЛЯДНО-ЦІННІСНІ ЗАСАДИ СУБКУЛЬТУРИ СКІНХЕДІВ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ.....	59
<i>Соломко Г.І., Столярчук Н.М.</i> ТАНЦЮВАЛЬНО-ТІЛЕСНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕМБОДІМЕНТ-РУХУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ.....	62
<i>Сохацька О.А.</i> КУЛЬТУРА І ОСВІТА: МЕХАНІЗМИ ЖИТТЄТВОРЕННЯ.....	65
<i>Столярчук Н.М.</i> МОДЕЛЬ «МАТЕРИНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ» ОЛЬМЕКІВ У МЕЗОАМЕРИЦІ.....	68
<i>Терещук М.М., Столярчук Н.М.</i> АГРАРНІ КУЛЬТИ ТА ЛЮДСЬКІ ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ В ПЕРВІСНІЙ КУЛЬТУРІ: ЗАРОДЖЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ.....	71
<i>Тимошик Д.</i> ТЯГЛІСТЬ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	73
<i>Ткачук Є., Кашаюк В.М.</i> АВТОРСЬКА ЛІТУРГІЯ ЯК ЖАНР СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ.....	75
<i>Токарчук А.В.</i> ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНЦЕРТИ ПРОКОВ'ЄВА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕТАП НА ШЛЯХУ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ.....	78
<i>Фелістович К.С., Лесик-Бондарук О.О.</i> УКРАЇНСЬКА ДЕМОНОЛОГІЯ: ТРАДИЦІЯ, НОВАТОРСТВО, СУТНІСТЬ.....	83
<i>Харчик Л.М.</i> КОБЗАРСТВО – ЯСКРАВЕ ЯВИЩЕ У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ.....	85



<i>Холява Н.О.</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦІВ ПОЛІССЯ.....	89
<i>Хоміч О.М., Столярчук Н.М.</i> ГРАФІТІ-КУЛЬТУРА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ.....	91