

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Кафедра культурології

*До 35-річчя кафедри культурології*

# **АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**Альманах наукового товариства “Афіна”  
кафедри культурології**

*Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції  
“Культуротворчий потенціал молоді і перспективи культурної  
інтеграції людства у XXI століття”*

*15-17 листопада 2006 року*

**Випуск 5**

**Заснований в 2000 році**

Рівне – 2007

**Актуальні питання культурології:** Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології: Матеріали Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції „Культуротворчий потенціал молоді і перспективи культурної інтеграції людства у XXI століття”. – Випуск 5. – Рівне: РДГУ, 2007. – 181 с.

**Виткалов В.Г.** - **Головний редактор:**  
- кандидат педагогічних наук, професор, зав. кафедри культурології РДГУ (голова редколегії)

**Афанасьєв Ю.Л.** - доктор філософських наук, професор ДАКККіМ (Київ);  
**Баканурський А.Г.** - доктор мистецтвознавства, професор (Одеса);  
**Воробйов А.М.** - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ;  
**Граб О.В.** - кандидат мистецтвознавства, доцент, куратор студентського наукового товариства „Афіна” РДГУ;  
**Дем’янчук О.Н.** - доктор педагогічних наук, професор Волинського державного університету ім. Лесі Українки;  
**Жилюк С.І.** - доктор історичних наук, професор РДГУ;  
**Кралуєк П.М.** - доктор філософських наук, професор НУ „Острозька академія”;  
**Круль П.Ф.** - доктор мистецтвознавства, професор НУ ім.В.Стефаніка (Івано-Франківськ);  
**Кушнарєнко Н.М.** - доктор педагогічних наук, професор (ХДАК);  
**Постоловський Р.М.** - кандидат історичних наук, професор РДГУ, Заслужений діяч науки і техніки України;  
**Стоколос Н.Г.** - доктор історичних наук, професор РДГУ;  
**Поніманська Т.І.** - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ;  
**Троян С.С.** - доктор історичних наук, професор РДГУ;  
**Уланова С.І.** - доктор філософських наук, професор ДАКККіМ (Київ);  
**Швецова-Водка Г.М.** - доктор історичних наук, професор РДГУ.

**Арцишевський Р.А.** - **Рецензенти:**  
- доктор філософських наук, професор Волинського державного університету ім. Лесі Українки;  
**Брилін Б.А.** - доктор педагогічних наук, професор Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

Науковий редактор – **проф. Виткалов В.Г.**  
Упорядники випуску – **проф. Виткалов В.Г., Граб О.В.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 9 від 29.12.2005 р.).

Відповідальність за достовірність представленого матеріалу, а також за точність наведених цитат, імен, дат тощо несуть автори. Редакція залишає за собою право корегувати матеріали. Рукописи не рецензуються й авторам не повертаються. Редакція може й не поділяти точку зору авторів.

можливостями. Потрапивши до найтрагічнішої з людських ситуацій, він рветься назустріч згубному прозрінню і гине. Вирвавши собі очі, він постає тінню тієї людини, що вирекла собі вигнання для того, щоб народ вижив. У постановках українських вистав юрба перетворюється на революційний народ, котрий жадає справедливості, а трагедійно самотній лідер, відкинутий юрбою, підлягає тавруванню.

Так розгортаються події і в драмі Ептона Сінклера „Джиммі Хіггінс”, де порушуються питання соціальної нерівності, лінія конфлікту вищих класів і мас. Думка про людину – іграшку надлюдських сил набула у Курбасовій постановці „Джиммі Хіггінс” цілковитої соціальної і художньої конкретизації: фатальні, надособистісні сили виступили в ній очищеними від містичного туману, як уособлення імперіалістичних держав, що намагаються вершити долями простих людей. Однак негероїчний герой вистави повстає, не бажаючи перетворюватись на іграшку жорстоких антинародних сил і, гинучи, усе ж перемагає.

Прийшовши на бунт робітників, головний герой драми Джиммі питає: „...яка твоя справа у цій війні – ти маєш робити гарматні набой, що будуть вбивати таких, як ти? ... Один за всіх! Ніхто не зрадить! Хай живе страйк!” Кульмінація вистави подавала Джиммі в найбільшій екстремі – у ситуації допиту і катування: „Ти революція, ти соціальна справедливість... Я не скажу нічого... Я людина, Я перемагаю, Я – істина, і голос мій почує світ. Я – справедливість, і мною будуть керуватись в світі. Я – свобода, я розбиваю всі закони. Я кидаю виклик всім поневоленим. Я тріумфую, я віщую визволення на всі часи, на всі країни...” [7, с.445].

Люзії Джиммі стають метаморфозою свідомої людини, борця за свої права, за спільну долю революційного робітничого руху. Джиммі „випадає” з класу собі подібних, долає екстрему і переходить на інше місце ієрархії. Цього виявляється достатньо, щоб ототожнена з ним маса відчула себе новою, вищою за саму себе ще хвилину тому.

Курбас прагнув не просто розповісти про долю і події, а й довести значність суто естетичних сценічних засобів, цінність власне естетичного переживання. Живопис А. Петрицького при цьому давав змогу оригінально вирішувати взаємовідносини людини і речі, актора і декорації.

Відчуття фатальності посилювали також декорації та музичне оформлення сцени. Химерність дібраних жестів, несподівані шумові нюанси, відсутність голих акторських пристрастей, таких звичних для української сцени, накладання на декламацію зітхань, стогонів, вигуків, навіть шереху костюмів – усе це, безперечно, посилювало драматизм дії, чекання чогось містичного, непідвладного людині.

Курбасів вихід на театральну авансцену України з ідеями такого роду в період нестабільності й кризи свідчить про те, що він почувався активним учасником того кульмінаційного вибуху, який, на його думку, повинен вивести мистецтво у правителі суспільства. Курбас створив театр масштабних думок і пристрастей, адже він вірив у потрібність для пролетарських мас саме мистецтва нового типу, авангардного, масштабного, потужного, здатного змінити вектор суспільного розвитку в бік духовного оновлення людства.

Сьогодні суспільство не менш потребує такого оновлення та переоцінки багатьох цінностей. Тому слід зважати на досить яскравий урок історії, що сприяв створенню молодим революційним поколінням нового життєвого формату.

#### Джерельні приписи

1. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. – К.: Мистецтво, 1987. – 197 с.
2. Канарська Г. Імені Леся Курбаса //Український театр. – К. – 2003. – № 1/2. – С. 15-20.
3. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – 469 с.
4. Курбас Лесь. Філософія театру //Упор. М. Г. Лабінський. – К.: Основи, 2001. – 917 с.
5. Курбас Лесь. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе // Сост. М.Г. Лабинский. – М.: Искусство, 1987. – 463 с.
6. Курбас Лесь Березіль: Із творчої спадщини // Упор. М.Г. Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
7. „Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи // Упор. М.Г. Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.
8. Український театр ХХ століття / Редкол. Н. Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – 512 с.

УДК 7(477):130.122

Шепелева І.А. – магістрантка  
спец. „Культурологія” РДГУ  
н.к. – канд. іст. наук, доц. Костюк Л.К.

### РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО АНДЕГРАУНДУ В ПОШУКУ ДУХОВНОЇ ОСНОВИ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

90-ті роки – особливі в історії України. Розпад Радянського Союзу, здобуття незалежності, економічна криза, низький рівень життя, руйнування ідеології, цінностей, за якими ми жили 70 років, – це ті умови, за яких у 90-х мала сформуватися нова Українська держава. Духовною основою розвитку будь-якої держави, як відомо, є культура. Але що залишила нам у спадок тоталітарна система з її штучно створеною культурою соціалістичного реалізму – національну традицію чи орієнтири, які б могли стати підґрунтям духовного розвитку нації, побудови національної держави? Ні. За таких умов ми цілком могли б опинитися в культурному вакуумі. І незважаючи на те, що з відкриттям кордонів у наше життя таки просочилися стереотипи, цінності, орієнтири, бруталність західної масової культури, ми все ж зберегли власну свідомість завдяки відродженим цінностям національної культури, яка в тоталітарну епоху розвивалася поза



тверезе осмислення дійсності, того, що раніше не підлягало рефлексії, а тим більше ігровому відстороненню. З'явилося відчуття, що коли вступити до зони цієї мови, зрозуміти її в собі і себе в ній, можна досягти метарівня для маніпулювання позначками цієї мови і сягнути нового рівня розуміння та свободи. Переоцінка цінностей збігалася за часом з появою у нашій культурі поп-арту, концептуалізму, гіперреалізму, які після опинення в іншому контексті набули невідомого для Заходу пафосу, ідеологічного наповнення і водночас втратили суто естетичні пласти.

Зміни, що прийшли до нашого мистецтва на початку 70-х років, пов'язані з переходом до постмодернізму. Головним імпульсом цього етапу стає руйнування естетизму як принципу творчої інтерпретації світу. Виникають хепенінг, перформанс. Поряд із ними набувають розвитку соц-арт, фотореалізм, мінімал-арт, концептуалізм.

Середина 70-х років – переломний період у долі неофіційного мистецтва. 1975 – перший рік компромісу: після напівлегальних незалежних виставок просто неба або у приватних помешканнях митців, які погодилися з попередньою цензурою, нарешті дістали можливість показати широкому загалові свої твори на „офіційній території” – спочатку на ВДНГ, згодом у маленьких підвальних залах на вул. Малій Грузинській, 28.

У середині 70-х років, коли держава вже не була в змозі монополізувати сферу розширюваної культури, але й не могла визнати неофіційне мистецтво, сформувався ще один феномен – молодіжне, або „дозвільне”, мистецтво. Цьому мистецтву були властиві інтелектуалізм, схильність до асоціацій і символічних мотивів, залучення глядача до розв'язування ребусів, оперування предметом як символом і втрата інтересу до пластичних цінностей; гра з різноманітними стилями історії мистецтва, стилізація „ретро” і великої кількості святкових, карнавальних, театральних мотивів, а разом із цим – атмосфера пасивності, зачаклованості, сну. Використовуючи прийоми західного мистецтва, зокрема експресіонізму, сюрреалізму, метафізичного живопису, фотореалізму, воно адаптувало їх до існуючих умов. Посідаючи в системі радянського мистецтва новаторське місце, молодіжне мистецтво за європейськими шаблонами мало б називатися комерційним, адже саме воно займалося адаптацією досягнень вчорашнього авангарду.

А політика тоталітарного режиму в галузі мистецтва продовжувала спиратися на тезу, що мистецтво має бути зрозумілим народу, і спрямовувалася на заборону будь-якого новаторства, а в питанні художньої форми перевагу надавали загальноновизнаним традиційним класичним зразкам.

Художній рівень мистецтва тієї доби, якщо підходити до нього лише з художніми вимірами, визначали М.Бурчак, Ф. і В.Кричевські, О.Шовкуненко, К.Трохименко, Г.Меліхов, Т.Яблонська, чия творчість подекуди не вміщується в рамки режиму. Реалістичні або неокласичні тенденції, властиві їхньому мистецтву, як загальні у художній культурі доби, було б неправильно пояснювати однією лише тоталітарною примусовістю.

Центрами ж художньої та інтелектуальної опозиції, де формувалося неофіційне мистецтво, були майстерні Ф.Манайла (Ужгород), Р.Сельського (Львів), у Києві – квартири М.Гетьмана та М.Трубецької (учениці М.Бойчука), оселі С.Параджанова та Г.Гавриленка, майстерні В.Задорожного, І.Григор'єва, А.Горської та В.Зарецького, М.Грицюка, будинок Г.Кочура (Ірпінь) та квартира І.Світличного. В енергетичному полі цих непересічних індивідуальностей визрівала контркультура шістдесятників.

В Україні консервативні тенденції тоталітарної культури виражалися чи не найповніше і консервативніше, офіціоз був провінційно важким, беззастережно душив усе „чужорідне”. Загальновідомим є жах українця перед тавром „націоналіст” – наслідком чого були заслання, загибель у концтаборах та в'язницях. І тому починаючи від 60-х років, постійною в українському мистецтві стає тема національного відродження, ствердження значення національної культури, що стало певною формою політичного протистояння режимові, але назагал виступало етнічним критерієм неофіційного мистецтва.

Фольклоризм був властивий усім видам творчості. Цікавість до видатних майстрів-самоуків, вихідців із села – М.Приймаченко, Г.Собачко – формувала відчуття безперервності у національній художній традиції. Звернення професіоналів до джерел народної культури сприяло опануванню стилістики, духовної енергетики народної творчості.

Відроджувалися, розвивалися, по-новому сприймалися національні джерела культури київськими митцями А.Горською, І.Марчуком, В.Задорожним, О.Заливахою, Л.Симикиною, які разом із митцями „суворого стилю” (М.Вайнштейн, В.Рижих, О.Орябинський, З.Лерман, І.Григор'єв, М.Антончик) були першою опозицією соцреалізму. Вони звернулися до джерел наївізму, мудрості та знакової змістовності архетипних образів, фольклоризаційної асоціативності, образності.

„Наше мистецтво повинне бути образним. Джерела творчості треба шукати в народному мистецтві. Є світ фольклорних художніх уявлень. Народні картини. Об'ємно площинний живопис. Треба, щоб забриніли надія і протест. На позиції народних інтересів! Боротьба за кожного художника. Треба звернутися до „Мамая”: простота, ясність, виразність, зрозумілість. Опирається на національні основи” [11, с.14], – зазначав Валентин Задорожний, і саме цих принципів дотримувалися у своїй творчості київські митці 60-х.

Алла Горська – митець, що відстоював національну культуру ціною власного життя. Її друзями були Іван Світличний, Євген Сверстюк, Василь Стус, Опанас Заливаха, Борис Антоненко-Давидович, Ліна Костенко – весь гурт молоді інтелігенції, яка прагнула прогресивних змін у країні.

Творчість Алли Горської – міцна, пристрасна: монументальні панно, великої переконливості реалістичні портрети, пошуки в царині національного метафоризму, ескізи театральних костюмів та сценографічні розробки, виразна графіка з пафосом максимального узагальнення. Кохаючись на мистецтві Мексики, на монументальних творах Сікейроса, Алла Горська мріяла про етнографічне модерне мистецтво і дечого в цьому встигла досягти. Проте комуністична машина не дала втілити всіх задумів – утиски, виключення зі пілки художників, а в 1956 році – заборона

на ім'я.

У ті роки радянська ідеологічна машина імена незручних для системи особистостей заносила до списків КДБ – і це було похованням живою. Дихати ще дозволялося, а творити – ні.

Вона писала: „ Сюжет не є ознакою національності. Він окремо не існує. Форма є зміст. Історія мистецтва – історія форми – історія народу” [1, с.3].

Образотворчий фольклоризм був властивий і творчості мистців Західної України. У творах Ф.Манайла, Е.Контрактовича, А.Коцки він поєднувався з європейськими традиціями фовізму та наїтивізму. Взагалі своєрідність „неофольклорного” напрямку виявилася у переплетенні традицій національного, народного і світового мистецтва. У творчості І.Марчука, А.Антонюка через етику та образну метафоричність фольклору були сприйняті експресіонізм, сюрреалізм. Творчість цих мистців тісно пов'язана із загальними проблемами радянського мистецтва 70-х років, його цікавістю до національної історії та до місцевих традицій, його метафоричністю та особливою увагою до морально-етичних проблем. Творчість митців „неофольклорного” напрямку протистояла „шароварному фольклоризмові”, який репрезентував Україну на декадах „дружби народів”.

Національна хвиля об'єднує всі покоління українських мистців, набираючи в кожному з них нового звучання. Якщо фольклорний стиль 60-х років був переважно зовнішньо-декоративним, то в 70-ті, й особливо у 80-ті роки він поглибився, став духовним перегуком із першообразами.

Другим напрямом неофіційного мистецтва став нефігуративний живопис. Він почав складатися у школі Р. та М. Сельських у Львові. Саме Р. Сельський попри всю прикметну аполітичність та виразно аполонівський тип світовідчуження, став неофіційним лідером і натхненником тодішньої львівської школи малярства, яка формувалася у період повоєнних десятиліть у жорстких умовах ідеологічного диктату, успішно протиставляючись мистецтву соцреалізму. Уже в 60-х роках ця школа живопису, поруч із прибалтійською, увійшла до числа найбільш яскравих мистецьких явищ на всьому обширі тодішньої радянської імперії.

Сьогодні цілком очевидно: нові передові для свого часу творчі досягнення львівської школи малярства значною мірою завдячували особистій творчій практиці та педагогічній діяльності Р.Сельського. Понад чверть століття він присвятив викладанню малярства у стінах нині Львівської національної академії мистецтв, користуючись надзвичайним авторитетом і популярністю серед кількох поколінь творчої молоді. Сугестивний вплив його малярських засад поширювався не тільки на молодь, але й на тодішнє мистецьке львівське середовище.

Роман Сельський його дружина Маргіт разом із митцями їх близького оточення (Р.Турином, С.Манастирським) та учнями (Д.Довбошинським, К.Звіринським), як і їхніми молодшими товаришами (О.Миньком, З.Флінтою, А.Бокотеем), творили у повоєнному Львові аж до 80-х років своєрідну мистецьку оазу, у якій панував високий авторитет творчих принципів Сельського, загострена увага до краси та естетика малярської форми і водночас шанування свободи творчої особистості.

При уважному аналізі творчого доробку митця неважко простежити у його мистецтві яскраво виражений духовно-світоглядний контекст, який прочитується не тільки на поверхневому рівні його тематичних зацікавлень, але й глибше – у сфері формальної мови художника та в особливостях його своєрідної поетики. Художник досягає найбільшої внутрішньої свободи і повноти самовираження. В образотворчому звучанні його творів відчутні нові інтонації. Митець ніби повертається до самого себе, до глибин своєї генетично успадкованої української сутності та яскравих виражень молодості. Художник показує себе як вдумливий мислитель, що оглядає світ з набутого ним нелегкого досвіду. Образи Сельського хоч і почерпнуті завжди з живого матеріалу життя, тонких спостережень за природою, несуть на собі водночас відбиток іншої реальності – реальності людського серця.

Цікаво простежити, як в особливостях формальної мови Р.Сельського проглядається його своєрідний український артизм. Це передусім прикметне йому типово національне відчуття кольору, замилювання яскравими, інтенсивними і водночас тонко згармонізованими барвами, споріднене з веселкою, завжди зі смаком відібраною гамою українських народних вишивок, ткацтва, писанок та наївних малюнків. Плоско покладені насичені кольорові плями є у нього основним засобом композиційної побудови образу. Їх артистична оркестрація творить на полотнах Р.Сельського незлічені варіанти вишуканих кольорових композицій, що звучать кожного разу іншою мелодією. У них Р.Сельський творить своєрідний варіант українського колоризму, що має свої досить значні традиції у малярстві наших відомих майстрів пензля.

Глибинний зв'язок Р.Сельського з національним мистецьким інстинктом прочитується не тільки в його колоризмі, але й загалом у способі гармонійної формальної побудови малярських композицій. Плавний, спокійний ритм умовно трактованих планів творить у його композиціях своєрідне емоційне тло для простих сюжетних сцен із життя на сільському пасовиську, праці на городі чи відпочинку на березі моря. У таких сценах художник немов повертається до праоснов людської екзистенції, де людина занурена в неспішну течію часу, віддалена від сучасної цивілізаційної напруги, постає в гармонії з життям природи та собою.

Р.Сельський завжди шукав глибоких класичних підстав у своєму мистецтві. Художник залишив нам на згадку декілька уроків. Перший із них – це високий професіоналізм у підході до вирішення малярських проблем, а з ним у парі вишукана культура малярського вислову, яка служитиме взірцем і творчим імпульсом ще не одному поколінню українських художників.

Представниками нефігуративного живопису 60-х років були також П.Беззір, Л.Кремницька, Є.Семан. Нефігуративний живопис в Україні дуже важко віднести до суто абстрактного, бо він дуже конкретний за відчуттями, будується на гранично узагальненому логічно-емоційному сприйнятті все ж таки реального світу.

Засновниками сучасного українського мистецтва, на думку фахівців, можна назвати Г.Гавриленка та В.Ламаха, творчість і особистість яких справила значний вплив на покоління 60-х років. Валерій Ламах, натхненний теоретик покоління, у своїй, згодом легендарній, „Книзі Схем” писав про „внутрішній світ безкінечних можливостей, з яких усе виникає і які існують в чистій духовній прозорості” [11, с.117].

Сама ця чиста духовна прозорість виявилася у камерно-пластичних варіаціях його друга Григорія Гавриленка, який наділяв красу функцією моральності. Тихі, лагідні образи Г.Гавриленка не зникли з мистецької шахівниці. Вони відкрили той інформаційний шар, що є духовним підґрунтям мудрої простоти гавриленківських пейзажів та постатей. Гавриленкове мистецтво споглядале. Воно потребувало від глядача лише зосередженості. Тоді в 60-ті творчість Гавриленка викликала шалений опір у колах художнього офіціозу. Тих, хто жив за складною формулою сталінсько-жданівського соцреалізму, драгувала духовність майстра, його „іншість”, принципова некон’юктурність – зосередженість на проблемах пластики. Г.Гавриленка намагалися не допустити до молоді – вилучили із викладацького складу художнього інституту. Та життя розвивалося за іншим сценарієм. Уже був час короткої, але духовної відлиги – назад не було вороття, і вчитель, а Гавриленко був справді великим Вчителем, повертав молоді те, що на початку 30-х років насильницьки було вилучено у їхніх батьків.

Особливістю українського мистецтва андеграунду стало те, що воно розвивалося в більш-менш традиційних сферах, зберігаючи естетичні якості традиції у найрізноманітніших пластичних системах. Можливо, ця риса пов’язана саме з національною традицією, якій властиве не стільки раціонально-поетичне, скільки образно-поетичне відчуття і відтворення світу. Очевидно, саме тому на українській образотворчості особливо не позначилися концептуальне мистецтво чи соц-арт, не поширені інсталяції та асамбляжі.

Утім окремі приклади є: творчість київського митця Ф.Тетянича належить до концептуалізму; він створював інсталяції, асамбляжі та об’єкти з філософсько-екологічним підтекстом, розробляв принципи „мистецтва середовища”. Поряд із ним можна поставити автора В.Ажажу, який працює в галузі концептуального живопису, створює колажі та об’єкти на основі радянської символіки, предметів ужитку, інтерпретуючи їх або в дусі соц-арту, або як просто формально-пластичні елементи композиції.

У 70-ті роки в Одесі складається група концептуалістів. Порівняно з іншими містами, де творчі інтереси „неортодоксальних” художників були дуже розрізнені, в Одесі на той час склалося активне творче середовище, яке мало своє внутрішнє життя – з виставками у квартирах, самвидавчими каталогами, постійним спілкуванням. Усе це вплинуло на творення мистецької єдності, яка не виключала, безперечно, існування суто індивідуальних шляхів і тяжіння до інших напрямків.

Така риса українського мистецтва, як ліризм, у 70-ті роки виявляється як „тихий живопис”. Скромна поезія ліриків-сімдесятників розроблялася в індивідуальній живописній пластичності З.Лерман, Г.Григор’євої, Я.Левича, І.Макарової-Вишеславської, Є.Волобуєва та інших митців, для яких закони пластики, музика ритмів, людяність були понад усе. Тихо, але наполегливо „лірики” чинили опір стандартам офіційних експозицій.

У мистецтві 60-70-х років велику роль відіграв також „ретро-стиль” – певний діалог молоді з художньою класикою, котрий давав можливість зіставити себе зі світовим художнім процесом, перенести власну творчість в інші культурні виміри. Це – оновлення погляду на світ, на завдання мистецтва. Неоренесанс С.Пустовойта, а згодом Є.Гордійця, Г.Нелевади, В.Рижих; небарако Ю.Луцкевича; неонаївізм Л.Рапопорта; неосецесія В.Зарецького і ще багато „нео-”, стикаючись із вітчизняними традиціями, адаптували відкриття світового мистецтва, залучали митців до загального контексту художніх пошуків.

У 70-ті роки сформувалися і такі явища в образотворчому мистецтві, що існували на межі офіційної і неофіційної сфер. Творчість Ю.Єгорова, А.Лимарева, В.Рижих, Г.Нелевади, М.Степанова, Т.Сильваші, з одного боку, змикалася із загальносвітовими процесами, а з іншого – була пов’язана з розвитком суто радянського мистецтва. Сповнені свіжими враженнями життя, засновані на вітчизняних реалістичних традиціях, твори цих авторів усе ж чимось не виконували офіційних вимог, а тому особливо не популяризувалися. Причиною цього була внутрішня незалежність „завдань”, прагнення шукати свої, самостійні шляхи у мистецтві. Часто митці експонували свої твори за кордоном, у Москві, інших містах, залишаючись у себе вдома певною мірою невідомими. Характерно, що останнім часом їхня творчість зазнавала певних змін: звільняючись від сюжетного метафоризму 70-х років, вони, кожен по своєму, приходять до вільнішого вирішення саме живописно-пластичних проблем, до широкого асоціативного, суто пластичного відтворення вражень реальності. У цій ланці можна виділити живопис Т.Сильваші, що істотно вплинув на нове покоління середини 80-х років.

Сьогодні ми сприймаємо неофіційне мистецтво як явище вже певною мірою історичне, притаманне саме періоду 60-х – першої половини 80-х років. Але загальну картину мистецтва кінця двадцятого століття визначає не тільки молодше покоління, що стрімко ввійшло на арену після 1987 року, а й ті митці, творчість яких являє незабутню сторінку в історії українського мистецтва 60-80-х років.

Задовго до перебудови творче підпілля 60-х років було лоном національної Свободи, коли не тільки критика, а й весь арсенал КДБ вели смертельну боротьбу з націонал-патріотами В.Задорожнім, А.Горською, О.Заливахою та багатьма іншими. Художній андеграунд зберіг для майбутньої незалежної України її мову, літературу, мистецтво, фольклор, ментальність у цілому. Тож „Етику зусиль” шістдесятників, як і прогресивних художників 70-80-х років, переоцінити важко.

Проте розглядаючи й аналізуючи мистецтво андеграунду з точки зору сучасності, ми вже робимо інші висновки; розуміючи, що сам факт опозиційності не давав гарантії досягнення високої якості. У 60-80-х роках багатьох митців

андеграунду відрізняло почуття внутрішньої правоти, незалежності від суспільства, яке висувало свої критерії успіху, відчуття власної самодостатності. Сьогодні ті самі письменники і художники залежать від суспільних смаків і орієнтуються на них. Диктат ринку виявився сильнішим за диктат цензури. Опозиція цензури мала величезний вплив на пошук і заглиблення метафоричної мови мистецтва. Ситуація художніх процесів в умовах ринку таких завдань не ставить, а інколи навмисно їх обходить. Аналізуючи з нової історичної дистанції феномен андеграунду, ми усвідомлюємо, що іноді магнетизм і енергетика цього явища значною мірою забезпечується самим фактом опозиції. Соціальна оцінка деяких художніх творів андеграунду, безумовно, привілейована над їхньою естетичною оцінкою, що було у той час цілком пояснювальним і природним.

Неоднорідність неофіційного художника 70-80-х років є очевидною: так одна частина авторів черпала натхнення з ідей приєднання до нового світового художнього процесу, про який у досить закритій країні інколи були фантастичні уявлення. Багато років у мистецькому середовищі обговорювалося питання, як нам стати європейцями чи американцями [16, с.17].

Інша частина художників, що багато років не виставляла свої твори на суд публіки, не отримувала таким чином зворотних імпульсів розуміння „свого глядача”, заглиблювалася в безвихідність маргінального існування.

Ще одна важлива обставина: релятивізм творчих принципів андеграунду не лише знищив ідею майстерності, але й забрав у художника його священне право на провал, зворотну сторону тріумфу. У світі, де бездарність прилаштувалася під знаменами андеграунду, і це більш не підлягає осміянню. Тобто бачимо, що на тлі андеграунду відбулися всілякі спекуляції. На початку Перебудови стало модним заводити дружбу з людьми, які чомусь називали себе андеграундом, слабуючи на пам'ять і часто-густо плутаючи це слово з богемою. До того ж огульне заплішування перших державницьких паростків, заперечення всього українського культурницького середовища, випуск видань, котрі грали на руку нечистоплотному капіталізму, утворили покоління, які похопили найогидніші вияви англосовієтського світу та європейського андеграунду. Істеблішмент, вихований на інтернаціональній політиці колишнього Радянського Союзу, культивував андеграунд на ґрунт безкультурного епігонства. Йдеться про нав'язану модель субкультури західного спрямування на середовище слов'янської культури. Культура, що за радянського режиму мала ідеологічне спрямування для підтримки режиму, наразі перебрала всі права для руйнації новоствореної держави. Явище американської субкультури набуло тотального засилля у нашому просторі. Дехто почав мусувати тему андеграунду, намагаючись перевести його з космополітичного явища в інтернаціональне.

З новою епохою у мистецтві зникло і відчуття покликання художника. Нетрадиційні форми художніх контактів, що зародилися на початку двадцятого століття і використовувалися в перші десятиліття як локальний прийом, а в останні десятиліття перетворилися в гіпертрофовані самоцінні акції. Образотворче мистецтво почали представляти як процесуальне дійство.

Суть полягає в тому, щоб перебороти традиційне розуміння і сприйняття творів мистецтва як процес, перманентну подібність. Провідним критерієм художньої змістовності в цьому випадку є не унікальність і оригінальність самого художнього продукту, що готовий стати музейною річчю, чи високоякісним ринковим товаром, а максимальна соціальна функціональність „художнього проекту”, що підриває рутинність і монотипність середовища шляхом синтезу артистичної практики і соціальних процесів. Відокремити справжнє від фальшивки, сутність мистецтва творити цінності, давати зразки, а не ставати способом досягнення слави, матеріального достатку, соціальних благ та іншого.

Радянська людина жила у такому світоустрої, де протилежні речі розглядалися як речі ідентичні. Наприклад, диктатура розглядалася як найвища форма демократії. Це реальність, де втрачається здатність розрізнити добро і зло, істину і фікцію. Для колишніх соціалістичних країн проблема загубленої реальності, кризи цінностей – першорядна. І саме культура і мистецтво мають здатність відроджувати національні орієнтири і традиційні цінності.

Визначною рисою українського мистецтва завжди був зв'язок зі своїми традиційними витоками. Він притаманний і неофіційному живопису, який ніколи не припиняв свого існування в Україні й нерідко в повній ізоляції видавав оригінальні рішення.

Автентичність, що виявляється в тенденції до синкретизму, до злиття різних видів мистецтва, єдності стилів і жанрів. Постійне повторення інформації від стику до стику, незначна інформаційна відмінність наступної строфи від попередньої, відкритий нескінченний ритм – це суть українського мистецтва андеграунду. Але ця автентичність українського мистецтва виявляється особливо в збереженні менталітету і глибинних духовних зв'язків зі своєю традиційною культурою.

#### Джерельні приписи

1. Алла Горська. Червона тінь калини: спогади, статті // Ред. та упорядник О.Зарецький та М.Марчевський. – К.: Спалах ЛТД, 1996. – 185 с.
2. Білоконь С. Смерть Алли Горської // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 4. – С. 10-14.
3. Волошин Л. Творчі дороги Карла Звіринського // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 2. – С.11-14.
4. Волошин Л. Світоглядні та формальні аспекти пізньої творчості Р.Сельського // Образотворче мистецтво. – 2004. – №4. – С.34-37.
5. Григор'єв І. Альбом. – К.: Мистецтво, 1987. – 34 с.
6. Данилейко В. По кому тужить осінній вітер // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1. – С.22.
7. Заливаха О. / Ред. В.Шпяр. – К.: Друкарня УРП, 1994.



8. Медникова Т. Історія української і зарубіжної культури ХХ ст. – К.: Знання, 2002. – 248 с.
9. Мисюга Б. Старт табірної графіки О. Заливахи // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 1. – С. 10-13.
10. Мороз В. Шістдесяті роки в Україні // Всесвіт. – 1993. – № 9-10. – С.182-186.
11. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – 347 с.
12. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Реконструкція мистецької культури Львова ХХ ст. – Львів, 1996. – 408 с.
13. Роман Сельській. Живопис. Графіка: Альбом. – К.: Мистецтво, 1988. – 110 с.
14. Скляренко Г. Українська культура. Проблема самовизначення // Хроніка 2000. – 1998. – № 27-28. – С. 626-652.
15. Целтнер В. П.Ф. Манайло: Альбом. – М., 1986. – 118 с.
16. Шимчук А. Спостереження за мистецьким досвідом Львова у 70-80-х р.р. // Образотворче мистецтво. – 1995. – № 2. – С.5-8.
17. Яким українське мистецтво має увійти у світ? Бесіда М.Марчевського з українськими митцями і мистецтвознавцями // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С.8-17.

УДК 37.035.6,,7124":82–31(477)

Парфенюк В.І. – викл. кафедри  
культурології РДГУ

### **ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ Й ПАТРІОТИЗМУ МОЛОДІ (на прикладі історичного роману Р.Іваничука „Мальви”)**

Одна з найголовніших ознак історичної романістики в радянській літературі – це так звана теза про „відновлення історичної правди”. Наталя Яковенко вважає, що можливість пізнати всю правду про минуле практично дорівнює нулю, бо, вивчаючи минуле, історик має справу не з фізично існуючим предметом, а з витвором власної уяви. Його творчі потуги можуть наближати нас до „правди”, але в чистому вигляді вона недосяжна. Чи не в цьому полягає причина того, що живучи в теперішньому часі, ми або переживаємо минуле, або плануємо майбутнє і забуваємо втішатися теперішнім. „Ми ніколи не живемо теперішнім. Ми очікуємо майбутнє і підганяємо його, наче воно запізнюється, чи згадуємо минуле, наче намагаємося притримати його, мовби воно відходить занадто швидко. Ми настільки немудрі, що блукаємо в часах, які нам не належать, не думаючи про той єдиний, котрий даний нам, і настільки суєтні, що мріємо про ті часи, яких нема, і бездумно втрачаємо єдиний, що існує...” [7, с.58].

Кажуть, ми звертаємося до минулого, щоб краще зрозуміти наше сучасне й передбачити майбутнє. І в цьому розумінні романи Р.Іваничука „Мальви” й „Журавлиний крик”, П.Загребельного „Я, Богдан” та Ю.Мушкетика „На брата брат”, можливо, сучасніші від багатьох творів, написаних на актуальну тему сьогодення. І не лише для наших читачів, а й для іншомовних, тих, хто хоче збагнути нову європейську державу та її народ.

Понад тридцять п'ять років тому в письменника Р.Іваничука зародилася мета на все творче життя – розкрити, художньо осмислити основні етапи духовної історії народу в соціальному, національному, моральному й естетичному проявах у своїх романах. У Романа Іваничука, очевидно ж, із перших кроків у літературі жило гостре й мудре відчуття, що національна історія для української літератури завжди була духовним опертям і що розвиток нації можливий, якщо в її колективній пам'яті є усвідомлення історії як власної долі, розуміння її як учасника сьогоденних змагань.

Доки в нас не було власної держави, література виконувала, сказати б, роль акумулятора державницької ідеї – пробуджувала національну свідомість, живила прагнення до волі й незалежності не тільки в колах інтелігенції, а й у масі українського люду. Про державотворчу роль літератури вичерпно ясно сказав Євген Маланюк у своєму знаменитому „Посланні” ще 1927 року:

Як в нації вождя нема,  
Тоді вожді її – поети.

Отож без перебільшення можна сказати, що наша література в особі Т.Шевченка, І.Франка, П.Куліша, Лесі Українки, Є.Маланюка, М.Хвильового та інших велетнів – це суверенна держава українського народу.

Учитель, передусім учитель літератури, повинен повсякчас плекати національну свідомість, почуття приналежності українців до однієї з великих європейських націй, формувати в дітей почуття патріотизму, національної гордості, активну життєву позицію. І акцентувати потрібно на політичних темах – національної Руїни і національного Ренесансу.

Великий француз Віктор Гюго, напевно, неспроста говорив, що „читач відривається від книги зовсім іншим, ніж був до того”. Схвильованість, а інколи і потрясіння змістом прослуханого, прочитаного мимоволі штовхає людину на роздуми-зіставлення, порівняння, аналіз, висновки.

Ще в доісторичні часи визначилася гостинність наших предків, їхня ввічливість. З прийняттям християнства до цього додалася віра в Бога, любов до Нього і до ближнього, правдивість, пошана до старших і батьків, чесність, миролюбство, вірність даному слову. Смерть за свій рід і за рідну землю в українців завжди вважалася почесною і славною. „Краще на своїй землі кістками лягти, ніж на чужій землі славним бути”, – записано у Волинському літописі.

Від постаті Тараса Шевченка і героїв його творів ідеал українця збагатився на трепетну віру в Бога і націоналізм, ненависть до колонізаторів України, співчуття до всіх знедолених. „Бог і Україна”, – проголосив Григорій Ващенко і цим утвердив дві основоположні засади українського ідеалу: віра в Бога і пристрасна, аж до самозабуття, любов до

**ЗМІСТ**

<b>ВІТАЛЬНЕ СЛОВО РЕКТОРА</b> .....	3
<i>Виткалов В.Г., Граб О.В.</i> МОЛОДЬ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ДРУГОЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ „КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МОЛОДІ І ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ЛЮДСТВА У ХХІ СТОЛІТТЯ” .....	4
<b>РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИ КУЛЬТУРИ У МОЛОДІЖНОМУ СЕРЕДОВИЩІ</b>	
<i>Шевчук М.В.</i> УКРАЇНСЬКА МЕНТАЛЬНІСТЬ ЯК ЄДНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ІНТЕЛЕКТУ: ДОСВІД ДЛЯ МОЛОДОЇ ГЕНЕРАЦІЇ .....	7
<i>Корольчук О. І.</i> МОРАЛЬНІ ОРІЄНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ.....	9
<i>Возна Т.О.</i> ЯКІСТЬ ОСВІТИ ЯК ГОЛОВНИЙ ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ КУЛЬТУРНОГО РІВНЯ МОЛОДІ.....	10
<i>Кутузова Г.</i> АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ СТУДЕНТІВ КЛАСИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ .....	13
<i>Перець О.М.</i> ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТІВ ВИЩОГО ПЕДАГОГІЧНОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ .....	15
<i>Терновенко Д.С.</i> ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ ТА ЇХ ФОРМУВАННЯ В КОНТЕКСТІ ГУМАНІСТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ОСВІТИ (на прикладі студентської молоді ЛНПУ ім. Т.Шевченка).....	18
<i>Потапчук Т.В.</i> МОРАЛЬНО-ДУХОВНІ ЦІННОСТІ І ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНИХ УСТАНОВОК СТАРШОКЛАСНИКІВ .....	21
<i>Пузиченко Т.</i> ГУРТКИ, ТВОРЧІ ОБ’ЄДНАННЯ ПОЗАШКІЛЬНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЯК СФЕРА РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ .....	23
<i>Терешко Л.В.</i> КУЛЬТУРА ЗДОРОВ’Я СУЧАСНОГО ПЕДАГОГА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	27
<i>Терешко Л.В.</i> КУЛЬТУРА ЗДОРОВ’Я ОСОБИСТОСТІ В ІСТОРІЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ.....	30
<i>Семенович О.Л.</i> ІСТОРІОГРАФІЯ ДАВНЬОРУСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ВОЛИНИ.....	33
<i>Шевчук О.В.</i> ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ З МОЛОДДЮ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ РІВНЕНСЬКОЇ „ПРОСВІТИ” .....	37
<b>РОЗДІЛ ІІ. ДИНАМІКА КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ</b>	
<i>Шевчук К.С.</i> ЕТИЧНИЙ ВИМІР ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ СВІТІ .....	39
<i>Виткалов С.В.</i> МОЛОДЬ У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ (регіональний аспект) .....	44
<i>Кузьмук О.М.</i> НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ТВОРЕННЯ ГЛОБАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА .....	46
<i>М’якота І.В.</i> ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЕЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ ТА ЇЇ РОЛЬ У СУСПІЛЬСТВІ.....	48
<i>Шуба А.І.</i> ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РІВНЯ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ УТВЕРДЖЕННЯ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ .....	51
<i>Кучина Н.І.</i> СТАВЛЕННЯ МОЛОДІ ДО СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ВИДАВНИЦТВА В УКРАЇНІ .....	54
<i>Швая Д.В.</i> ПРОБЛЕМА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ .....	58
<i>Війтович Г. В.</i> ВПЛИВ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦІАЛУ	

СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА.....	60
<i>Гумен Ю.В.</i> ЗАСОБИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ І СУЧАСНА СТУДЕНТСЬКА МОЛОДЬ .....	62
<i>Марчук Ю. М.</i> МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ФІЛЬТРАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	64
<i>Кравченко Т.В.</i> ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ СІЛЬСЬКОЇ МОЛОДІ.....	67
<i>Вакульчук М.В.</i> МАЙСТЕРНІСТЬ ТА КУЛЬТУРА ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ В НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ .....	69
<i>Старенька О.О.</i> ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ (на прикладі художньо-педагогічного факультету РДГУ).....	73
<i>Шеретюк Р.М.</i> РЕЛІГІЙНИЙ ФАКТОР У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ.....	74
<i>Куліда К.М.</i> ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ: СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ.....	76
<i>Пшебільська Л.Г.</i> ТЕНДЕНЦІЇ В ЗМІНАХ СТРУКТУРИЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ В ПРОЦЕСІ СОЦІАЛІЗАЦІЇ .....	78
<i>Хоменко О. В.</i> ЗАПИТИ І ПОТРЕБИ СУЧАСНОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ (на матеріалах РІС КСУ) .....	80
<i>Савич К.</i> СЛЕНГ ЯК СКЛАДОВА МОЛОДІЖНОЇ СУБКУЛЬТУРИ.....	82
<i>Карпович К.П.</i> САКРАЛЬНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ ДУХОВНОГО ЗРОСТАННЯ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ.....	84
<i>Загаєвська О.</i> ХРИСТІЯНСЬКА ЕТИКА ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ.....	86
<i>Ковальчук Л.М.</i> ХРИСТІЯНСЬКА МОРАЛЬ ЯК СКЛАДОВА ОСВІТНЬО-КУЛЬТУРНОГО ТА ВИХОВНОГО ПРОЦЕСУ .....	89
<i>Миркевич О.В.</i> ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МОЛОДІЖНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЯК ОСНОВА СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РУХІВ.....	91
<i>Кузіч Р.С.</i> МОЛОДІЖНІ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ.....	93
<i>Гончаров А.О.</i> УПА У ДРУГІЙ СВІТОВІЙ ВІЙНІ: МОЛОДІЖНИЙ ПОГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ .....	96
<i>Перебийнос С.І.</i> КОМУНІКАТИВНІСТЬ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ: ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЗНАЙОМСТВА (на матеріалах РІС КСУ) .....	98
<i>Заладовська О. В.</i> СТУДЕНТСЬКИЙ ШЛЮБ: ПОГЛЯД МОЛОДІ.....	100
<i>Бондарчук А.Я.</i> ВИХОВАННЯ У СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ СІМЕЙНИХ ВЗАЄМИН.....	102
<i>Заладовська О.В.</i> ГЕНДЕРНА СТРУКТУРА СІМ'Ї: СОЦІАЛЬНО-Педагогічний АСПЕКТ.....	104
<i>Коберська Т.М.</i> САМОРОЗВИТОК І САМОРЕАЛІЗАЦІЯ МОЛОДІ У СФЕРІ ДОЗВІЛЛЯ.....	106
<i>Левенець М., Старенька О.</i> ЛІДЕРСТВО ЯК ОДНА ІЗ ФОРМ САМОСТВЕРДЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ .....	108
<i>Чаус Ю.А.</i> ОБРАЗ РЕЛІГІЙНОСТІ В СТУДЕНТСЬКІЙ СУБКУЛЬТУРІ.....	111

### **РОЗДІЛ III. ХУДОЖНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФАКТОР ДУХОВНОГО ЗРОСТАННЯ МОЛОДІ**

<i>Деркач М.В.</i> ОСНОВНІ ЗАСАДИ СЕМІОТИКИ ТА ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ .....	113
<i>Гнатюк В.</i> ОБРАЗ РЕЦИПІЕНТА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В АВТОРСЬКІЙ КАРТИНІ СВІТУ (на матеріалі класицизму і бароко).....	115
<i>Кошова І. П.</i> ОСОБЛИВОСТІ СВІТСЬКОГО ПОРТРЕТА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ БАРОКО У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ.....	118
<i>Макотера А.В.</i> РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНИХ ПОЧУТТІВ НА ПРИКЛАДІ РОЗГЛЯДУ ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ УКРАЇНИ ХVІІІ-ХІХ ст.....	120
<i>Бєдакова С.В.</i> ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗДОБУТКИ ВИКЛАДАЧІВ ПРАЗЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ.....	123
<i>Бєлова О. С.</i> НЕОБАРОКО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1920-х рр.....	126
<i>Бєлова О. С.</i> КОНЦЕПЦІЯ ДУХОВНОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ ОСОБИСТОСТІ: УРОКИ ІСТОРІЇ (на прикладі діяльності українського театру Л. Курбаса).....	128
<i>Шепелева І.А.</i> РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО АНДЕГРАУНДУ В ПОШУКУ ДУХОВНОЇ ОСНОВИ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ .....	131
<i>Парфенюк В.І.</i> ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ Й ПАТРІОТИЗМУ МОЛОДІ (на прикладі історичного роману Р.Іваничука „Мальви”).....	137
<i>Купець Л.М.</i> ПРОЗОВА ТВОРЧІСТЬ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ЯК ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНУ.....	140
<i>Дацик М.В., Левенець М.В.</i> МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ: ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ .....	143
<i>Шемуровська О., Черуха А.А.</i> ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ .....	146
<i>Федоришин М.В.</i> ТЕНДЕНЦІЇ КОЛЯДНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ФЕСТИВАЛІВ, СВЯТ ТА КОНКУРСІВ НА ВОЛИНІ. 149	
<i>Радковська Л.М.</i> ОСВІТНЬО-КУЛЬТУРНА ТА ВИХОВНА РОЛЬ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ.....	151
<i>Соловійов В.А.</i> ПСИХОЛОГО-ЕМОЦІЙНИЙ ЕФЕКТ СПРИЙМАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ .....	154
<i>Довбенчук О.І.</i> ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ НА КРАСЗНАВЧОМУ МАТЕРІАЛІ .....	157
<i>Глухенький М.Ф.</i> ВИВЧЕННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНИХ ЗВ’ЯЗКІВ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ- ІМПРЕСІОНІСТІВ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ У РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО–МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	159
<i>Власюк Г.І.</i> МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЗАМКОВИХ КОМПЛЕКСІВ У КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНИ.....	161
<i>Глушук О.Г.</i> АМАТОРСТВО ЯК СФЕРА РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МОЛОДІ .....	165
<i>Швець Л.В.</i> ТРАДИЦІЇ РОДИННОГО ВИХОВАННЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ .....	167
<i>Помогалова К.В., Аксьонова І.О.</i> РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТІВ (на прикладі Студентського Центру моди Брянківського технолого-економічного технікуму Луганського педагогічного університету імені Тараса Шевченка).....	170
<i>Крайлюк Л.В.</i> ТВОРЧА СПАДЩИНА НІЛА ХАСЕВИЧА У СИСТЕМІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ	

Наукове видання

## **АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

*Альманах наукового товариства “Афіна” кафедри культурології  
Рівненського державного гуманітарного університету*

### **Випуск 5**

Наукове редагування – *проф. Виткалов В.Г.*  
Комп’ютерна верстка та макет – *Кравчук В.Ю.*  
Упорядкування і коректура – *Виткалов В.Г., Граб О.В.*  
Редактор – *Парфенюк В.І.*  
Відповідальна за випуск – *Виткалов В.Г.*

Здано до набору 10.12.2005. Підписано до друку 20.02.2006.  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman  
Умовн. друк. арк. 21. Наклад 100 прим.

*Адреса редакції:* Рівне, вул. С.Бандери, 12.  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Кафедра культурології. Тел. 8 (0362) 22-20-32

**Актуальні питання культурології:** Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології:  
Матеріали Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції „Культуротворчий потенціал молоді і  
перспективи культурної інтеграції людства у ХХІ століття”. – Випуск 5. – Рівне: РДГУ, 2007. – 181 с.

**ББК 71.0  
УДК 168.522**