

ISSN 2521-1366 (Online), ISSN 2415-802X (Print)

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

***Альманах
наукового товариства «Афіна»
кафедри культурології та музеєзнавства***

Випуск 18

Засновано у 2003 році

Рівне – 2018

ББК 71.0
А 43
УДК 008:168.522

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 18 / За ред. проф. В. Г. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2018. 195 с.

Головний редактор:

Виткалов С.В. – доктор культурології, професор, культурології та музеєзнавства РДГУ

Редакційна колегія:

- Волков С.М.** – доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМУ
- Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ (заступник головного редактора, відповідальний секретар)
- Випих-Гавронська А.** – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, проректор відділу розвитку Академії ім. Я. Длугоша (Польща)
- Петрова І.В.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурно-дозвілєвої діяльності КНУКіМ
- Єфіменко А.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор Українського Вільного університету (Мюнхен, Німеччина)
- Пелех Ю.В.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор із науково-педагогічної та навчально-методичної роботи РДГУ
- Потанчук Т.В.** – доктор педагогічних наук, професор кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ
- Круль П.Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка»
- Кушнарєнко Н.М.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор із наукової роботи ХДАК
- Постоловський Р.М.** – кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ
- Сабадаш Ю.С.** – доктор культурології, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету
- Стоколос Н.Г.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри релігієзнавства і теології Національного університету „Острозька академія”
- Костюк Л.К.** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ, керівник СНТ «Афіна»
- Швецова-Водка Г.М.** – доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи РДГУ
- Яремко-Супрун Н.О.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору РДГУ

Рецензент:

Гончарова О.М. – доктор культурології, професор Київського національного університету культури і мистецтв

Науковий редактор і упорядник випуску – **проф. Виткалов В.Г.**

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):
ISSN 2521-1366 (Online), ISSN 2415-802X (Print)

Видання індексується Google Scholar, РИИЦ (РФ), Index Copernicus (Польща), «Cosmos» (США) та «Research Gate» (Німеччина)

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 11 від 24.11.2017 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

Розділ III. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА УКРАЇНИ В РОЗМАЇТТІ ВИЯВІВ

УДК 477.79.2.35

ВІД ІСТОРИЧНОЇ ГЕНЕЗИ БАЛЕТНОЇ ФОРМИ ДО ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО КОДУ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ

Маркевич Лариса Анатоліївна – викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне.
lm_dance@ukr.net

Розглядається: історичне становлення професіональних засад хореографічного мистецтва у театрі; виникнення професіонального танцю, а також розвиток техніки майбутнього класичного танцю як певної художньої системи. Досліджуються складові компоненти системи художньої мови, що зазнали модифікації в українському класичному балеті під впливом залучення народного хореографічного досвіду протягом визначеного історичного періоду.

Ключові слова: балетний театр, класичний танець, характерний танець, система, хореографічні форми, жанр.

Актуальність проблеми. Національно-державні зрушення стимулювали перегляд низки питань культурного розвитку країни, зокрема й українського балету, який упродовж значного історичного періоду зазнавав впливу різних художніх течій, професіональних шкіл, постатей. Утім, питанням еволюції хореографічних виразних засобів все ще приділяється не належна увага.

Огляд останніх публікацій Серед дослідників, що торкаються актуальних питань хореографічного мистецтва, слід назвати О. Мерлянову, С. Легку, предметом уваги яких є жіночі танці в українській народній хореографії, Е. Пустову, яка досліджує специфіку прояву традицій балетного театру в постановках балетів «Лілея» та «Лісова пісня» В. Вронським, О. Чепалова, який акцентує увагу на когнітивних аспектах хореографічної лексики. Однак питань, що викликають наш професійний інтерес, ці автори не порушують, або торкаються їх лише побіжно, що і зумовило наш науковий пошук.

Мета статті – простежити послідовність умов, в яких відбувався процес становлення і розвитку системи художньої мови української балетної вистави.

Виклад матеріалу дослідження. Досліджуючи жанр українського балетного театру у сучасному розумінні, необхідно акцентувати увагу на історичному становленні професіональних засад хореографічного мистецтва у театрі. Виникнення професіонального танцю, розвиток техніки майбутнього класичного танцю, як певної системи, що має на меті досягнути найбільшої виразності рухів людського тіла, пов'язаних із виконавським мистецтвом «мімів», «дивних людей», що майстерно володіли сприйнятливими жестами – найзрозумілішим виразним засобом хореографічного мистецтва в усі часи.

Л. Блок зазначала: «Завдяки мобільності і компактності професії «мімів», вони поступово рознесли по всій Європі, навіть до далекої Київської Русі, техніку тієї низової театральної культури, професіоналами котрої в ту пору вони були» [1; 38].

Балетне мистецтво у своїх первинних проявах на теренах України, датується, як відомо, XI ст. у формі виступів скоморохів, що поєднували гру на музичних інструментах зі співом та жартівливими діалогами, веселе пантомімічне дійство з танцями. Письмові джерела (1068 р.) свідчать, що в Київській Русі відбувалися виконання скоморохами світської розважальної музики, співу та забав при дворах князів і великих феодалів. Літописець окресленого періоду докоряв християнам «захопленням трубами і скоморохами, і гуслами, і русаліями» [3; 69].

Підтвердженням того, що виразні засоби балетного мистецтва сьогодення походять саме з виступів вуличних акторів – «напівпрофесіоналів» є зображення на фресках акробатів та ряджених, музикантів і музичних інструментів (зокрема, фрески Софії Київської, 1037 р.).

У танцювальній культурі давньої Греції вперше прослідковується розмежування професіонального та «низового» театрів із відповідним розподілом хореографічної лексики. За оцінкою Л. Блок, професіональний танець із притаманним йому виконанням рухів за «виворітною»

широкою другою позицією ніг, з великим батманом, з «заносками», стрибками, обертами на великому присіданні, акробатичними танцями, балансуванням на руках і голові різних предметів – належить саме «низовому театрові», представниками якого виступали бігли раби, іноземці, неблагопристойні громадяни суспільства. Тому джерелом руху в основі системи класичного танцю вбачають «техніку» виконання акробатів, жонглерів, кубістетерів. Саме тому, що вільним громадянам Греції непристойно виконувати в повній мірі зазначені елементи рухів у танцях, а людям нижчих верств населення для заробітку необхідно було дивувати публіку, можна стверджувати, що ази класичного танцю формувалися у танцях нижчих прошарків [1].

Окреслюючи історичний шлях театралізації «низового» танцю, необхідно згадати іспанську сюжетну танцювальну сценку, яку називали «морескою» (мавританська пляска), в Англії – «маскою». «Мореска» вдало поєднала комічне і національне, не використовуючи різкого протиставлення між «високим» та «низьким» жанрами. Саме в Італії еволюція в даній сфері призвела до появи нового театрального жанру – італійської комедії масок (*commediadell' arte*), де танцівники стали «грати», як актори. Інакше кажучи: «Уся епоха Відродження проходить під знаком «морески». Її танцюють на балу і в селі та називають «театральним танцем» [1; 97-98].

Наприкінці XV – поч. XVI ст. у розвитку придворного балету (маскаради, пасторалі, танцювальні дивертисменти, інтермедії) спостерігається трансформування та привнесення в хореографічну мову сакральної символіки. Наявність лейтмотиву в творчості провансальських трубадурів – шанобливого ставлення до Богоматері, яку особливо вшановує римсько-католицька церква, актуалізує появу в танцях рухів, жестів, пов'язаних із поклонінням божеству, проте у його земному різновиді – образі Прекрасної Дами. Якщо соціальним символом поклоніння було схилення колін, то в танці колінопреклоніння трансформувалося в уклін або реверанс – надзвичайно популярну фігуру, елемент художньої мови в танцях тієї епохи.

З'являються відмінні від попередніх епох ознаки у будові та виконанні танців: по-перше, визначена причина для парних танців (уперше в історії); по-друге, виник мотив для розподілу ролей танцюристів, коли дама є символом поклоніння, а кавалер зобов'язаний засвідчувати їй поклоніння в процесі танцю.

Загальна «аристократизація» змісту народних танців, яскравий прояв у ньому людських пристрастей призвели до появи у діадах (придворних парних танцях, що виконувалися на балах при вельможних дворах Європи), нової хореографічної лексики, більш узагальненої, стриманої у порівнянні з народними танцями, але й більш гармонічної, художньо привабливої, жанрово конкретизованої (павана, алеманда, гальярда, куранта, жига, рігодон, гавот, менует, сарабанда тощо).

Таким чином, починаючи з епохи Відродження в усіх державах Європи (придворних сферах і домашньому побуті) з'явилися так звані «салонні» танці. Їх поява пов'язана з поступовим процесом стилізації хореографічної мови народних танців, прийнятих вищими верствами суспільства, що надало їм більш витонченої форми.

Етап диференціації професійного і народного танців, що почався з середини XV ст., означив формування в суспільстві іншої точки зору – необхідної наявності в кожному русі певного змісту та «шляхетної» манери виконання (комплексна естетична цінність танцю).

Усвідомлюючи, що форми і рухи людського тіла передають його душевний настрій, до художньої мови танцю стали висуватися нові вимоги: 1. Надання кожному руху, кроку необхідного змісту, узагальнюючої єдності характеру, манери виконання та виразності, об'єднаних із розміреними рухами корпусу; 2. Розмежування танцю для душі й професійної хореографії: «...танцювати – це не танець у шляхетному його змісті», «і не будь-який може виконувати танець; танцювати ж може кожен» [1; 141-142].

Означивши такий вигляд, танець визнавався не лише як розвага за допомогою пересувань корпусу, але й як шляхетне мистецтво, що репрезентує собою засіб для передачі душевного настрою в «горділивим ритмі красивих ліній» [15; 22].

Підвищенню суспільного статусу хореографічного мистецтва сприяла активна комунікація існуючих театральних форм та витонченої салонної манери виконання; при такому взаємному обміні танці постійно вдосконалювалися й досягли категорії професійних, а до танцівників-професіоналів висувалися суворі вимоги у технічному виконанні «шляхетної» хореографічної лексики. У той перехідний період відбувалося активне накопичення, відбір та комбінування різноманітних елементів хореографічної граматики. Школа танців XVI ст. сформувала генерацію учителів, майбутніх майстрів балетного мистецтва – дослідників і практиків хореографічної граматики, з'явилася професійна література (італійці Карозо та Негрі, француз, канонік Туано Арбо), в якій систематизовано

хореографічну мову танців сучасності, що склали перехідну межу до сценічних танців (Фабріціо Карозо, 1581 р.; Негрі, 1602 р.; Туано Арбо, «Оркесографія» та ін.) [1].

Поняття про канонічні основи, константи сценічного танцю, без яких самостійний балетний театр не може існувати, формується з другої пол. XVII ст., а від початку XVIII ст. становленню балету і класичного танцю сприяла діяльність багатьох хореографів (П. Бошан, Л. Летанг, Л. Пекур, М. Блонді, Ж. Баллон) і виконавців у різних країнах – Італії, Англії, Голландії, Швейцарії, Данії, Польщі, Австралії, згодом й у Росії.

Для балету виявилися плідними дослідження науковцями (Дідро, Гельвецій, Ларошфуко) характеру людини як комплексної етичної проблеми, особливо в галузі звільнення хореографічної мови балету від небажаних, «низьких» стилістичних елементів. Украй повільно ускладнювалася і систематизувалася хореографічна мова і технічні принципи її втілення. Досягненням стало те, що танець ставав «музикою для очей, маючи на увазі зближення того, що бачимо і того, що чуємо» [8; 79]. Розум та логіка, втілені в хореографічній мові, вимагали не хаотично підібраних рухів, а неодмінно свідомо з'єднаних, паралельно і послідовно побудованих з опорою на певну систему, завдяки якій і виникає цілісність художнього образу, художня єдність, концентрований зміст (Мольєр-Люллі-Бошан). Розширення тематичної сфери балету (звернення до музики і танців сучасного побуту з яскравими образно-тематичними характеристиками – лейтмотивами й лейттемами) вимагало значної трансформації виразних засобів танцю, гнучкої зміни темпів, метроритмів, нюансів у мелодіях повільних танців; почалося професійно-спрямоване формування основ хореографічної лексики характерного танцю. Так, національні риси (типи народного життя, національний гумор) яскраво виявлялися у французькому балеті початку XVII ст. – гротескових балетах-маскарадах (Генріх IV).

Ж. Новерр фіксує наукові спроби осмислення феномену танцю (початок мистецтвознавчого аналізу) через аналіз мовних можливостей хореографічного мистецтва в балетній виставі, визначення низки конкретних вимог до манери мовного висловлювання, встановлення зв'язку між танцювальним рухом та внутрішнім планом вираження. З ім'ям балетмейстера пов'язується початок історії характерного танцю у сучасному розумінні – відмова від втілення національної своєрідності як придворної маски з певною політичною функцією (союзник, ворог або нейтральна сторона) та принципами візуалізації у костюмі, комічному жесті, зайвій побутовій деталізації (перший вихід артистів балету на сцену без масок – у дивертисменті «Характери танцю» з «Альцести» Ж.Б. Люллі (1729 р.).

У результаті плідної діяльності Ж. Новерра здійснена жанрова класифікація танців у балеті; поняття «танець у характері» набуло визначеності. Відбулося остаточне відділення балету від буффонно-маскарадних витоків, а характерний танець став елементом, що дозволяє зберегти «маску», передану засобами хореографічної лексики.

«Танці в характері» стали структурним елементом балетної вистави (побутові сцени, *entrees* комедійно-гротескного характеру), але їх лексична наповненість ще не була чітко визначена, зміщення різножанрових рухів підпорядковувалося завданню створення конкретного хореографічного образу, характеру. Загалом у художній мові вже «проростає» прообраз балетної вистави XIX ст. із класичним і характерним танцями в його структурі (внутрішньо жанровий розподіл, внутрішній контраст балетної драматургії) та театральньо-сценічним осмисленням «танцю в характері»

Прояв конкретно-національного у Ж. Новерра трансформується у співставленні з узагальнено-класичним: лексика «благородної, шляхетної мови» та «жаргонна» хореографічна мова переосмислюється у національний жанр, в якому сюжети з селянського життя вирішуються засобами хореографії. Осмислення класиками-просвітителями категорії «національного», як сукупності усіх подібних рис народу (Дідро), Новерр проектує на сферу хореографії, створюючи характерний танець як «танець у характері конкретного народу».

Послідовники французького хореографа і теоретика Ж. Ж. Новерра – Ш. Л. Дідло і Ж. та М. Петіпа, французькі артисти балету, які тривалий час працювали у Росії і сприяли виходу російського класичного балету на одне з провідних місць в Європі, зробили вагомий внесок у розвиток російського, а отже й українського класичного балету. Класичні традиції європейської балетної школи у XVIII ст. почали «проростати» й в Україні. Як писав Г. Квітка-Основ'яненко, саме у 1780 р. у Харкові влаштовано театр. Давалися також балети, що ставив «відставний Санкт-Петербурзького театру тансер Іваницький [4; 230].

Професіоналізація балетного жанру отримала розвиток на теренах *українського кріпацького театру*. Перша балетна вистава, як відомо, показана 1801 р. у виконанні кріпацької театральної трупи поміщика Д. Ширая, що складалася з 40 осіб підготовлених танцюристів і кріпацького оркестру. Артистам у кріпацький театр для постановки балетних вистав та надання фахової освіти

запрошувалися відомі іноземні педагоги-хореографи, балетмейстери, художники-декоратори з імператорських театрів Москви та Санкт-Петербурга (Ф. і К. Мореллі, П. Пінючі, Дж. Канціані).

На початку XIX ст. розпочався якісно новий етап у західноєвропейському мистецтві класичного танцю. В 30-40 рр. XIX ст. хореографічна мова починає розглядатися у якості цілісної системи поетичного узагальнення, особливу роль в якій відіграє рівень типізації (умовна дієвість) у кожній окремій сценічній ситуації.

У середині століття відбувся перехід до *академічної системи хореографії*, коли увага приділялася танцювальній формі. Хореографічна практика й теорія танцю довели, що смисл форми втілюється виражальними засобами, які мають свою специфіку в кожному з видів художньої мови сценічної хореографії.

Західноєвропейський романтизм у першій пол. XIX ст. позначився на розвитку і становленні балетного мистецтва в Україні наступною тенденцією: на зміну кріпацькому театрові прийшов «вільний» театр. Театральні трупи О. Ленкавського, І. Штейна, Л. Млотковського працювали в Україні з різними за жанрами класичними балетними виставами. (Відомо, що у 1816 р. польсько-російська музично-драматична трупа під керівництвом режисера і хореографа О. Ленкавського відтворювала на київській сцені опери і балети).

Ю. Станішевський у праці про Національну оперу України розглядає балетні вистави того періоду як «дивертисменти з відомих побутових і народних танців», що є свідченням підпорядкування балетного мистецтва оперному. Виняткове місце посідала «чарівна малоросійська опера у 12 перемінах» «Дніпровська русалка» Ф. Кауера, К. Кавоса і С. Давидова з народними українськими піснями і танцями [12].

Сценічний танець вийшов на якісно новий рівень та став *складовою музичної вистави*, спрямований на розкриття характеру персонажа. У 1821-1822 рр. до таких видовищних українських музично-драматичних вистав зростає інтерес глядачів. Спочатку це були виступи танцюристів під час антрактів або балетні дивертисменти після вистави. Репертуар трупи був дуже широким і різнохарактерним: водевілі, пантоміма, інтермедія, мелодрама, трагедія, комедія, оперети, опери і навіть балети.

У першій пол. XIX ст. в оперно-балетному театрі сформувалася структура *українського дивертисменту*. На цьому етапі розвитку хореографічна мова балетної вистави віддзеркалювала побутово-поетичні обряди та символіку міфо-фольклорної образності і повністю відповідала розумінню мистецтва як певного відображення/впізнання національного об'єкту.

У другій пол. XIX ст. під впливом загальнокультурних та ментально-психологічних тенденцій у балетному театрі посилюється інтерес до відображення художніх образів певних національностей з притаманними їм характерними рисами та до розкриття яскравості хореографічного темпераменту і потенціалу для сценічного втілення («золотий фонд» світового балету – характерні танці в балетах «Раймонда» та «Лебедине озеро», в яких через систему музичних жанрових і національних характеристик солістам і кордебалету додані яскраво виражені національні риси).

Трансформація класичного балету Західної Європи наприкінці XIX ст. (занепад традицій після 1870 р.) виявила його нову сутність «танцю заради танцю» у *«білому балеті»*. За описом В. Гаєвського, «білий балет» XIX ст. – головне відкриття у хореографії зазначеного часу (Ф. Тальоні, частково Ж. Перро, М. Петіпа, Л. Іванов, М. Фокін). Не основувшись на алогізмі, «білий балет», на думку В. Гаєвського, звільняє людину від «важкого почуття провини, відкриваючи романтичний всесвіт арабесків, яскравих ліній, ритмів і поз» [2; 10-12]. Така увага до чистого пластичного руху знаменувала початок формування системи уявлень про механізми втілення смислу в матеріальному об'єкті, переводі внутрішнього змісту у зовнішню форму. Опосередковано ця тенденція відобразилася й на змісті національного в балетному мистецтві.

У творчості М. Фокіна відбулося формування характерного танцю-сюїти, тобто групи танців, об'єднаних однією композиційною думкою та невіддільних від сценографії, костюмів, музики. Художня мова характерного танцю вивільняє «характерність» із конкретики традиційних, закріплених у театральних-художніх формах соціально-культурних ролей (народних або історичних), відбувається пошук характерної, обумовленої музикою, пластики – створюється нова художня якість, заснована на симфонізації музичного і хореографічного начал (імпресіоністичний одноактний балет). Стихія характерного танцю розкривається у формах масової народної сцени («Половецькі танці», 1914 р.; «Іспанський балет» з «Арагонської хоти», 1916 р.), підпорядковуючись загальному балетмейстерському задуму.

На початку ХХ ст. балет як самостійний і творчо розвинений сценічний жанр в його класичних формах існував лише в Росії завдяки творчості видатних композиторів-симфоністів (П. Чайковський, О. Глазунов) і балетмейстерів-класиків (М. Петіпа, Л. Іванов). Завдяки діяльності М. Петіпа формуються певні канони класичного балету, за якими будувалася структура балетної вистави, її композиція і танцювальні форми, багатоактність і декоративність, зовнішні ефекти, а також складається нова стилістика класичного танцю, його художня мова збагачується романтичними тенденціями – драматичністю, окриленістю, чуттєвістю (постановка на київській сцені балету А. Адана «Жизель» за петербурзькою редакцією Ж. Перро та М. Петіпа, 1926 р.). Хореографічна мова російського балетмейстера в дусі італійської хореографічної школи побудована на контрастуванні хореографічних тем, пластичному розвитку хореографічного мотиву.

Зарубіжний та російський досвід розвитку класичного танцю у 20-30-ті роки ХХ ст. продовжував свій вплив на формування художньої мови класичного танцю в Україні (балетмейстерські здобутки українських балетних театрів початку ХХ ст.: К. Залевський, А. Кочетковський, Б. Ніжинська, М. Фокін). Крім того, соціально-політичні зміни в Росії (громадянська війна, інтервенція, розруха, національна автономія України у складі Російської держави, події 1917 р.) відзначилися складністю умов, в яких ціною величезних зусиль збережено класичний балет: висунуті нові керівники, почали навчання нові артисти. Велика роль у цьому належить таким діячам балету, як А. Горський, В. Тихомиров, Е. Гельцер – у Москві; А. Ширяев, Ф. Лопухов, Л. Леонтєв, В. Семенов, А. Ваганова, Е. Люком, Е. Гердт – у Петербурзі. Завдяки митцям-ентузіастам збереглися та виникли нові школи, студії, інститути ритму, творчі майстерні; яскраві режисерські постаті зумовили розвиток мистецьких напрямів, течій і їх розгалужень, а несталість організаційних форм театру та інші чинники обумовили можливість творчої самореалізації кожного актора-виконавця в складній системі української театральної культури.

Формування національної балетної вистави на початку ХХ ст. пов'язане зі здобутками засновника національної музичної класичної школи М. Лисенка та сформованою ним моделлю національного романтичного стилю в музиці, головною ознакою якої стало поєднання національного романтизму з реалістичними тенденціями. Важливо, що модель національного романтизму в українській інструментальній музиці означувала не лише звернення до фольклору та національних традицій, а й використання національних традицій професійної музики попереднього періоду [7; 129]. Національну специфіку музичного мистецтва визначали такі чинники, як ментальність митця, національна музична мова та її інтонаційність.

У творчості М. Лисенка і його послідовників-симфоністів створені та розвинені основні напрями музичного тематизму фольклорного типу, пов'язані з широким колом жанрів українського фольклору, їх музичною образністю і стилістикою. Ліричний, лірико-драматичний, епічний, героїчний, танцювальний напрями музичного тематизму фольклорного типу у подальшому вплинули на балетмейстерські рішення перших українських національних балетних вистав.

Л. Корній зазначала, що у тематизмі ліричного характеру виявилася типова для ліричних українських народних пісень яскрава мелодійність широкого дихання; в епічному тематизмі, що наближався до дум, створено декламаційну мелодіку оповідного характеру; у героїчному тематизмі, пов'язаному з історичними піснями, мелодика відзначається енергійністю, динамічністю [7].

В інструментальних творах композитора та його послідовників, що розвивали національну традицію (В. Барвінський, М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, Л. Ревуцький і ін.) яскраво виявилися музична стилістика, характерна для романтизму: яскравий мелодизм (пісенна, кантиленна, аріозна, декламаційна типи мелодики), позначений національними особливостями; відхід від нормативності побудови форми, вільне розгортання музичного матеріалу з використанням варіанто-варіаційного розвитку; відбувається становлення поліпластовості, поліметрії, характерних для музики ХХ ст. Але сформована національна модель романтичного стилю містить й реалістичний метод, що виявився у втіленні тематики суспільного значення, проведенні народно-визвольної та патріотичної ідеї, у підходах до розкриття історичної тематики, викривальному і сатиричному спрямуванні творів, правдивому відображенні народного характеру тощо.

Таким чином, в українській класичній музиці відбулося становлення самостійної національної традиції (створення індивідуального стилю з виразною національною специфікою), в якій, з одного боку, поєдналися романтичні та реалістичні ознаки, а з іншого – втілено синтетичний підхід щодо використання всього спектру професійно-інонаціональних класичних традицій і канонів [6].

Традиції «білого балету», здобутки російської класичної музики та бурхливий розвиток української інструментальної музики сприяли народженню на українській сцені симфонічних

безсюжетних класичних балетів, в яких балетмейстери М. Дісковський, О. Горський, Л. Жуков, П. Вірський прагнули передавати високий поетичний і філософський зміст.

Класичні твори М. Римського-Корсакова «Іспанське капричіо» (1925 р.) (пост. М. Дісковський), П. Чайковського «Лебедине озеро» (1927 р.) (пост. П. Вірський та М. Болотов за хореографією М. Петіпа) вирізнялися вмілим поєднанням пантоміми та класичного танцю, чіткою композиційною структурою, виразною танцювальною мовою. Український класичний балет 20-30-х років ХХ ст. йшов також і шляхом нововведень: переглядалися традиційні балетні форми, образи, техніка; вносився новий зміст («Коппелія» Л. Деліба, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Червоний мак» Р. Глієра, «Блазень» С. Прокоф'єва, «Футболіст» В. Оранського тощо). Злам старих форм, тимчасова відмова від виворітності, пальцевої техніки, використання експериментальної танцювальної техніки на балетній сцені – етап закономірний і необхідний.

Для балетного мистецтва наявність стилістичного коду з початку його існування завжди була обов'язковою умовою. Традиційні форми й правила балету тривалий час виконували роль певних матриць, що стримувало розвиток балетмейстерської творчості. На різних етапах розвитку балетмейстерського мистецтва простежується неоднакове ставлення до принципів організації танцювальної дії. До ХІХ ст. у хореографії переважає орієнтація на «зображальне», еталоном якого є віртуозна, майже акробатична техніка танцю. Зміщення акцентів із зовнішньої ефектності його виконання на виразальні можливості цієї техніки прослідковуються у творчості М. Петіпа, з іменем якого пов'язаний початок епохи «виразного» балету. Проте, така «виразність» не виходила за межі традиційних засобів балетного арсеналу. Сильова заангажованість виразальних засобів, що встановлюється у балетному мистецтві після М. Петіпа, стала підґрунтям для пошуку нової за замістом хореографічної технології, підпорядкованої емоціям та настроям музичного тексту.

Зображення музики пластикою тіла, започатковане творчістю А. Дункан, відкриває нову еру в історії балетного мистецтва. Широкі можливості, які надає варіативність використання танцювальних форм у створенні хореографічного образу, обумовили пошук нових засобів, здатних створювати характери за даних обставин. Саме у цьому ракурсі М. Фокін почав тлумачити зображальне, заклавши основи естетики імпресіоністичного балету. Такий підхід до використання танцювального жесту остаточно визначив ставлення до нього як самодостатнього засобу виразності, спроможного бути *пластичним знаком* – утіленням багатозначної та узагальненої образності. Формування української хореографічної школи і системи класичної хореографічної професійної освіти під визначальним впливом російської (петербурзька і московська) та західноєвропейської (французька й італійська, а також їх поєднання – польська) сприяло «консервації» та «застиганню» класичних канонів хореографії. Активний розвиток української класичної хореографії та професійної освіти в той період сприяв динамічним жанрово-стилістичним перетворенням в українському балетному мистецтві: експериментальні, еkleктичні хореографічні видовища 20-х років у 30-ті рр. трансформуються в *жанр драмбалету (хореодрами)*.

Тенденція інтенсивного розвитку радянського балету 20-30-х рр. ХХ ст. у напрямі оновлення класичної мови іностильовими лексичними елементами позитивно позначилася на українському балетному мистецтві активізацією використання в художній мові ритмоформул найрізноманітніших національних танців (аплікацій народних рухів) у механічному поєднанні з основами балетного академізму. На основі аналізу українських балетів того періоду визначено наступні види такого механічного синтезу: а) поєднання класичних позицій тіла та положень рук і голови в народному танці; б) розподіл типів художньої мови класичного та народного танців за сольними і масовими балетними формами.

Вистави, засновані на механічному синтезі, не витримали випробування часом, але на цьому пошуково-експериментальному, проміжному етапі закладено основи синтезу класичного і народного танців у художній мові балетної вистави.

Таким чином, активне й різнобічне використання європейського та російського хореографічного досвіду відіграло *професійно-спрямовуючу роль* у злеті вітчизняної балетної культури.

Список використаної літератури

1. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М., Искусство, 1987. 556 с.
2. *Гаевский В.* Дивертисмент. М. : Искусство, 1981. 383 с.
3. *Історія української культури.* Київ : Либідь, 1994. 656 с.
4. *Квітка-Основ'яненко Г.* Історія українського театру у Харкові. Харків, 1964. 448 с.
5. *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца : специфика, структура и функционирование : дисс. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01; Саранск, 2010. 327 с.: ил.

6. *Корній Л.* Історія української музики : у 3 ч. Ч. 3. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.
7. *Корній Л.* Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю. Київ, 1997.
8. *Красовская В.* Западно-европейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М. : Искусство, 1979. 295 с.
9. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. Л. : Искусство, 1972. 455 с.
10. *Легка С. А.* Українська народна хореографічна культура XX ст. : дис... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. 173 с.
11. *Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.* Основы характерного танца. Уч. пос. 4-е изд. СПб. : Лань, Планета музыки, 2010. 344 с.: ил.
12. *Станішевський Ю. О.* Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 734 с.
13. *Станішевський Ю. О.* П. П. Вірський – народний артист СРСР. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 46 с.
14. *Станішевський Ю. О.* Розквіт українського балету Київ : Рад. Україна, 1961. 48 с.
15. *Худеков С.* Всеобщая история танца. Серия: Всеобщая история. М. : Эксмо, 2009.

References

1. *Blok L. D.* Klassycheskyi tanets: ystoriya y sovremennost. M., Yskusstvo, 1987. 556 s.
2. *Haevskiy V.* Dyvertysment. M. : Yskusstvo, 1981. 383 s.
3. *Istoriia ukrainskoi kultury.* Kyiv : Lybid, 1994. 656 s.
4. *Kvitka-Osnovianenko H.* Istoriia ukrainskoho teatru u Kharkovi. Kharkiv, 1964. 448 s.
5. *Kondratenko Yu. A.* Systema khudozhestvennoho yazyka tantsa : spetsyfyka, struktura y funktsyonyrovanye : dyss. ... d-ra yskusstvovedeniya : 24.00.01; Saransk, 2010. 327 s.: yl.
6. *Kornii L.* Istoriia ukrainskoi muzyky : u 3 ch. Ch. 3. Kyiv; Niu-York : Vyd-vo M. P. Kots, 2001. 478 s.
7. *Kornii L.* Mykola Lysenko yak tvorets ukrainskoi natsionalnoi modeli romantychnoho styliu. Kyiv, 1997.
8. *Krasovskaia V.* Zapadno-evropeyskiy baletnyi teatr: Ocherky ystoryy: Ot ystokov do seredyiny KhVIII veka. M. : Yskusstvo, 1979. 295 s.
9. *Krasovskaia V.* Russkiy baletnyi teatr nachala XX veka. Tantsovshchyky. L. : Yskusstvo, 1972. 455 s.
10. *Lehka S. A.* Ukrainska narodna khoreohrafichna kultura XX st. : dys... kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2003. 173 s.
11. *Lopukhov A. V., Shyriaev A. V., Bocharov A. Y.* Osnovy kharakternoho tantsa. Uch. pos. 4-e yzd. SPb. : Lan, Planeta muzuky, 2010. 344 s.
12. *Stanishevskiy Yu. O.* Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka : istoriia i suchasnist. Kyiv : Muz. Ukraina, 2002. 734 s.
13. *Stanishevskiy Yu. O.* P. P. Virskiy – narodnyi artyst SRSR. Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muz. lit. URSR, 1962. 46 s.
14. *Stanishevskiy Yu. O.* Rozkvit ukrainskoho baletu Kyiv : Rad. Ukraina, 1961. 48 s.
15. *Khudekov S.* Vseobshchaia ystoriya tantsa. Seryia: Vseobshchaia ystoriya. M. : Eksmo, 2009.

ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕНЕЗИСА БАЛЕТНОЙ ФОРМЫ ДО ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО КОДА НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ

Маркевич Лариса Анатольевна – преподаватель кафедры хореографии,
Ривненский госудаственный гуманитарный университет, г. Ривне

Рассматривается историческое становление профессиональных основ хореографического искусства в театре; возникновение профессионального танца, а также развитие техники классического танца как определенной художественной системы. Исследуются компоненты художественного языка, которые претерпели модификацию в украинском классическом балете под влиянием приобщения народного хореографического опыта на протяжении определенного исторического периода.

Ключевые слова: балетный театр, классический танец, характерный танец, система, хореографические формы, жанр.

FROM HISTORICAL GENESIS OF BALLET FORM TO THEATER-SCENIC CODE OF NATIONAL BALLET PERFORMANCE

Markevych Larysa – senior teacher of choreography department,
Rivne State University of Humanities, Rivne

Considered: the historical formation of the professional principles of the choreographic art in the theater; the emergence of the professional dance, as well as the development of future classical dance technology as a certain artistic system. The components of the artistic language system, which have undergone modifications in the Ukrainian

classical ballet under the influence of the folk choreographic experience implication during the defined historical period, have been studied.

Key words: ballet theater, classical dance, characteristic dance, system, choreographic forms, genre.

UDC 477.79.2.35

FROM HISTORICAL GENESIS OF BALLET FORM TO THEATER-SCENIC CODE OF NATIONAL BALTIC PERFORMANCE

Markevych Larysa – senior teacher of choreography department,
Rivne State University of Humanities, Rivne

The urgency of the problem. National-state shifts have stimulated the revision of a number of the issues concerning cultural development of the country, in particular the Ukrainian ballet, which was influenced by various art currents, professional schools, figures during a considerable historical period. However, the issue of the evolution of choreographic expressions hasn't been not given due attention yet.

The purpose of the article is to study the sequence of conditions in which the process of formation and development of the artistic language system of the Ukrainian ballet performance took place.

Presentation of research material. Exploring the genre of the Ukrainian ballet theater in the modern sense, one must focus on the historical development of the professional principles of choreographic art in the theater.

The emergence of the professional dance, as well as the development of the technology of the future classical dance, as the certain system aimed at achieving the greatest expressiveness of the human body's movements, are related to the performing arts of «mimes», «strange people» who skillfully possessed receptive gestures – the most intelligible expressive a means of choreographic art at all times.

Ballet art in its original manifestations on the territory of Ukraine, as it is known, dates back to the XI century. in the form of buffoons performances, combining the play on musical instruments with singing and humorous dialogues, a fun pantomime action with dances. Written sources (1068) testify that in Kyiv Rus there was the performance of buffoons genteel entertainment music, singing and fun at the courts of the princes and large feudal lords.

The professionalization of the ballet genre had been developed in the territory of *the Ukrainian serf theater*. The first ballet performance, as known, was shown in 1801 in the performance of the serf theater troupe of the landlord D. Shyrai, consisting of 40 persons of trained dancers and serf orchestra. Famous foreign pedagogues-choreographers, choreographers, decorators from the imperial theaters of Moscow and St. Petersburg (F. and C. Morelli, P. Piniuchi, J. Kantsiani) were invited to perform at the serf theater for the production of ballet performances and professional education.

At the beginning of XIX century a qualitatively new stage in the Western European classical dance art began. In the 30's and 40's of the nineteenth century the choreographic language began to be regarded as a holistic system of poetic generalization, a special role in which was given to the level of exemplar (conditional performance) in each concrete scenario.

Formation of the national ballet performance in the early XX century related to the achievements of the founder of the national musical classical school M.Lysenko and his formed model of the national romantic style in music, the main feature of which was the combination of national romanticism with realistic tendencies. It is important that the model of national romanticism in Ukrainian instrumental music meant not only an appeal to folklore and national traditions, but also the use of the national traditions of professional music of the previous period [7; 129]. The national specificity of musical art was determined by the factors such as the mentality of the artist, the national musical language and its intonation.

Thus, the active and diverse use of the European and Russian choreographic experience played *the professional directional role* in the rise of the national ballet culture.

Key words: ballet theater, classical dance, characteristic dance, system, choreographic forms, genre.

Надійшла до редакції 5.12.2018 р.

УДК 793.3:378.016

КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ОСНОВНИЙ НАПРЯМ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Волошина Лариса Петрівна – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
oleh.horodetskyu.v@gmail.com

Розглядається специфіка викладання класичного танцю у вищій школі. Виявляється місце класичного танцю у процесі професійного навчання студентів та методики його викладання на кафедрі хореографії РДГУ. Автор розкриває класичний танець як напрям танцювального мистецтва, аналізує значення класичного екзерсису у вихованні фахових хореографічних здібностей та навичок, визначення основних вимог до методики викладання класичного танцю як базисної основи навчання хореографа.

ЗМІСТ

| | |
|---|---|
| <i>Постоловський Р. М.</i> Вітальне слово | 3 |
| <i>Виткалов С. В., Виткалов В. Г.</i> Культурна діяльність як предмет наукового аналізу | 4 |

Розділ I. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА ЛЮДСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

| | |
|---|----|
| <i>Бондарчук Я. В.</i> Відображення найдавніших культів у сакральних календарях палеоліту | 8 |
| <i>Чечельницька Г. В.</i> Крос-культурні компетенції в процесі крос-культурної взаємодії | 16 |
| <i>Марцинковський С. Л., Марцинковська І. М.</i> Україна та європейський культурно-освітній простір | 22 |
| <i>Кучина Н.І., Поліщук А. В.</i> Розвиток клубної діяльності в історичному аспекті | 28 |
| <i>Глушук О. Г., Малійчик В. С.</i> Рівненщина крізь призму державного архіву Рівненської області | 34 |
| <i>Логвиченко А. С., Казначєєва Л. М.</i> Діяльність музеїв м. Новоград-Волинського | 39 |
| <i>Підцерковна Я. Й., Павлунь В. Р.</i> Дитяче умеблювання в інтер'єрі поліської хати: колиска | 45 |

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

| | |
|--|-----|
| <i>Діба О. П., Тадля О. М.</i> Компетентнісно-орієнтовані завдання в системі вищої освіти у сфері культури і мистецтв | 53 |
| <i>Давидовський К. Ю.</i> Синтез видів музичної пам'яті як методологічний чинник подолання естрадного хвилювання у студентів виконавських факультетів закладів музичної освіти | 59 |
| <i>Кобрин Н. В.</i> Особливості аудіальних форм роботи на уроках української музики у спеціалізованій освіті | 65 |
| <i>Обух Л. В.</i> Особливості підготовки менеджерів музичної культури у вищих мистецьких навчальних закладах | 72 |
| <i>Мельничук Ю С.</i> Начальна вистава як засіб розкриття фахових здібностей студентів | 77 |
| <i>Лобан Т. Й.</i> Анатомія танцю як складова у підготовці майбутнього хореографа | 83 |
| <i>Мохнюк Р. С.</i> Культуротворча складова майстер-класів у системі андрагогіки | 87 |
| <i>Самохвалова А. І., Онищенко Н. Г.</i> Проблеми викладання еколого-правових дисциплін на прикладі курсу «Екологічне право» у технічних вищих навчальних закладах | 94 |
| <i>Натаров В. П.</i> Деякі методичні прийоми управління інформацією діяльністю студентів на лекції | 98 |
| <i>Стихун Н. В.</i> Розвиток професійної майстерності вчителів засобами театрального мистецтва у сучасних умовах загальноосвітньої школи | 103 |
| <i>Гаврилюк Л. В., Казначєєва Л. М.</i> Формування творчої особистості у літературно-мистецькій студії Сарненського районного будинку дітей та молоді | 109 |
| <i>Романюк О. В.</i> Організація функціонального простору для початкових класів | 114 |

Розділ III. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПАРАДИГМА УКРАЇНИ В РОЗМАЇТТІ ВИЯВІВ

| | |
|--|-----|
| <i>Маркевич Л. А.</i> Від історичної генези балетної форми до театральньо-сценічного коду національної балетної вистави | 120 |
| <i>Волошина Л. П.</i> Класичний танець як основний напрям хореографічної освіти | 127 |
| <i>Шевченко М.</i> Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківська: історія становлення, творча діяльність, мистецькі здобутки | 133 |
| <i>Легка І. П.</i> Фундаментальні принципи обробки танцювального фольклору та методи їх використання в народно-сценічній хореографії | 137 |
| <i>Цімох Н. І.</i> Становлення та розвиток жанрів радянського телебачення | 143 |
| <i>Чорна К. В.</i> Феномен інфотейнменту в телевізійних програмах | 148 |
| <i>Ляхтюк І. Р.</i> Перекладання барокової органної музики для баяна : на прикладі органної токати і фуги Ре- Мінор Й. С. Баха | 153 |
| <i>Чикалюк Г.</i> Історіографія досліджень музичного життя Рівненщини доби державної незалежності України | 157 |
| <i>Велінець Б.</i> Колекціонування творів ювелірного мистецтва : специфіка утворення зібрань | 164 |
| <i>Глуцук О. Г., Бартош К. С.</i> Publicart як сучасна культурно-мистецька практика: вітчизняний та зарубіжний досвід | 170 |

Розділ IV. ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

| | |
|---|-----|
| <i>Черепанин М. В.</i> «Крила мрії» як форма реалізації мистецької практики в сучасних умовах..... | 176 |
| <i>Костюк Л. К., Усик О.</i> «Серпанок» в українському народному вбранні: культурологічний аспект | 178 |
| <i>Гадзицька С. Р.</i> Кетрін Менсфілд : від короткого оповідання до світового визнання | 183 |
| <i>Вальд Б.</i> Регіональні програми українського друку: досвід Рівненщини | 186 |

CONTENTS

| | |
|---|---|
| <i>Postolovskiy R.</i> Congratulatory word | 3 |
| <i>Vytkalov S., Vytkalov V.</i> Cultural activity as a subject of scientific analysis | 4 |

Part I. HISTORICAL AND CULTURAL RETROSPECTIVE OF HUMAN CREATIVITY

| | |
|---|----|
| <i>Bondarchuk Y.</i> The ancient cults reflection in the paleolithic sacred calendar | 8 |
| <i>Chechelnytska H.</i> Cross-cultural competences in implementation of the cross-cultural communication process | 16 |
| <i>Martsynkovskiy S, Martsynkovska I.</i> Ukraine and European cultural and education space | 22 |
| <i>Kuchyna N., Polishchuk A.</i> Development of club activities in the historical context | 28 |
| <i>Glushchuk O., Maliychyk V.</i> Rivne region through the prism of the state archive of the Rivne region | 34 |
| <i>Logvichenko A., Kaznacheieva M.</i> The work of the museums of Novohrad-Volynsky | 39 |
| <i>Pidserkovna Y., Pavlun V.</i> Children furnishing in polissia hut interior: a cradle | 45 |

Part II. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECT OF CULTURAL ACTIVITY

| | |
|---|-----|
| <i>Dyba E., Tadlya A.</i> Competent – oriented challenges in the system of higher education in the sphere of culture and arts | 53 |
| <i>Davydovskiy K.</i> Synthesis of types of musical memory, considered as a methodological factor for overcoming variety excitement among students of the performing departments of musical education institution | 59 |
| <i>Kobryn N.</i> The features of the auditing methods of training at Ukrainian music lessons at specialized education | 65 |
| <i>Obukh L.</i> Training of managers of music culture in higher art educational establishments | 72 |
| <i>Melnichuk Y.</i> Modality of the register : current trends and formation of the worldwide | 77 |
| <i>Loban T.</i> Anatomy of dance as a composition for the preparation of the future choreographer | 83 |
| <i>Mokhnyuk R.</i> Cultural composition of master classes in the system of adaptation | 87 |
| <i>Samokhvalova A, Onischenko N.</i> The main problems of teaching ecological and legal disciplines on the basis of a course «Environmental law» in the technical higher educational institutions s | 94 |
| <i>Natarov V.</i> Some teaching methods for managing students’ cognitive-activity at lectures | 98 |
| <i>Stykhun N.</i> Development of professional skills of teachers by means of theatrical art in the modern conditions general school | 103 |
| <i>Gavrulyuk L., Kaznacheieva L.</i> The formation of a creative person in the literary and artistic studio of Sarny district house of children and youth | 109 |
| <i>Romanyuk O.</i> Organization of functional space for initial classes | 114 |

Part III. PEDAGOGICAL PROBLEMS OF MODERN HIGH SCHOOL

| | |
|--|-----|
| <i>Markevych L.</i> From historical genesis of ballet form to theater scenic code of national Baltic performance | 120 |
| <i>Voloshyna L.</i> Classical dance as the basic aspect of choreographic education in high school | 127 |
| <i>Shevchenko M.</i> Municipal Capella of bamdurist of the city Ivano-Frankivsk: history of development, creative, performing activity | 133 |
| <i>Lehka I.</i> Fundamental principles of processing of dance folklore and dance folklore and methods of their use in folk stage choreography | 137 |
| <i>Tsimokh N.</i> Tendencies of becoming and development of genres of soviet television | 143 |
| <i>Chernaya C.</i> The phenomenon of infotainment is in telecasts | 148 |
| <i>Lakhtiuk I.</i> The transposition of baroque organ music for the accordion on the example of J.S. Bach's tokati and fugue D-moll | 153 |
| <i>Chykalyuk G.</i> Historiography of studies of musical life of the Rivnensshyna during the period of state independence | 157 |
| <i>Velinets B.</i> Festival tourism as a significant component of the event tourism in Rivne region | 164 |
| <i>Glushchuk O., Bartosh K.</i> Ublicaret as a modern cultural and artistic practice: domestic and foreign experience | 170 |

Part IV. CULTURAL AND ARTISTIC PARADIGM OF UKRAINE IN THE DIVERSITY OF MANIFESTATIONS

| | |
|--|-----|
| <i>Cherepanyn M.</i> Vasylovych «Wings of dream» as a form of realization of artisti practice in modern conditions» | 176 |
| <i>Kostiuk L, Usyk O.</i> Gauze use in Ukrainian folk costume: culturological aspect | 178 |
| <i>Hadzytska S.</i> Katherine Mansfield: from a short storyto world recognition | 183 |
| <i>Vald B.</i> Program of the providing of Ukrainian book to local population (in the example of Rivne region) | 186 |

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

АЛЬМАНАХ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА «АФІНА» КАФЕДРИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА
МУЗЕЄЗНАВСТВА РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК 18

Наукове редагування і коректура – *проф. Виткалов В.Г.*
Упорядкування, верстка та макет – *проф. Виткалов С.В.*
Відповідальний за випуск – *Виткалов В.Г.*

Підписано до друку 24.11.2018. Замовлення № 227/1.
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 21.8. Наклад 100 прим.

Адреса редакції: м. Рівне, вул. С. Бандери, 12.
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства. Тел. 0(362) 63-42-62

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 18 / За ред. проф. С. В. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2018. 195 с.

*Свідотство про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р.
Зареєстрованого Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

ISBN 978-966-8424-77-9

**ББК 71.0
УДК 08:168.522**

Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12