

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК [78.7.034] (410.1)

ПАРАЛЕЛІ МІЖ ФРАНЦУЗЬКИМИ ТА АНГЛІЙСЬКИМИ ПРИДВОРНИМИ ЖАНРАМИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ

Соколова Алла – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія ім. А. Н. Нежданової, м. Одеса, <https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.551>
asmoonlux@gmail.com

Мета статті – виявити точки взаємодії англійської придворної маски та французького придворного балету, а також цілі та завдання даних музично-театралізованих вистав Англії і Франції наприкінці XVI – першій пол. XVII ст. *Методологія дослідження* полягає в застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації фактів, зіставленні та узагальненні результатів дослідження. Системно-історичний метод дозволив розглянути французький придворний балет і провести паралель із прихильною англійською маскою. Порівняльний метод допоміг виявити подібність вищезгаданих музично-театральних постановок. *Новизна дослідження* полягає в осмисленні витоків взаємодії англійської придворної маски з французькою континентальною культурою. *Висновки*. Виявлено точки взаємодії французького придворного балету та англійської придворної маски, які повною мірою розкриваються у танці. Підкреслено спільність цілей та завдань, поставлених перед сценаристами музично-театралізованих придворних розваг у Франції та Англії у першій пол. XVII ст. Охарактеризовано етапи розквіту та занепаду французького придворного балету. Проводиться паралель між бурлескними ролями французького короля у придворному балеті та народженням антимаски, основоположником якої є англієць Б. Джонсон. Наголошується, що придворний французький балет та англійську маску не можна віднести до високого мистецтва, але ці жанри є вагомим внеском в історію світової музично-театральної зарубіжної культури.

Практична значимість дослідження лежить у галузі вивчення еволюції англійського придворного маскараду в семі-оперу, савойську оперу та англійські мюзикли.

Ключові слова: придворний маскарад, французький балет, танець, колективний вид мистецтва, запозичення та творче використання.

Актуальність теми. Англійська придворна маска – унікальний внесок Англії у розвиток європейського музичного театру. Інтелектуальні сценарії відомого англійського драматурга Б. Джонсона та дизайнера І. Джона наділили жанр «Маска» соціокультурною силою, поставили Лондон в один ряд із Парижем та Мадридом, перетворили його на світовий культурний центр впливу. Придворні маскаради відзначалися алегоричним стилем, пишними костюмами та декораціями, складними сценічними ефектами. Основою маски був танець. Розуміння витоків взаємодії з іншими континентальними культурами та подальшого перетворення жанру маски на нові, що вже добре себе зарекомендували, є значним вкладом в історію зарубіжної та світової культури.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує зростаючий інтерес до зазначеної проблеми як в Англії, так і континентальній Європі. Інтерес дослідників зосереджено на виявленні ключових ідей взаємодії культур Англії та континентальної Європи, особливо французької та італійської. Упродовж кількох століть до цього питання зверталися такі відомі англійські та французькі дослідники, як Ж. Лоретт, Г. Вільям, П. Лекруа, Ф. Греналі, Ф. Боссан, В. Ліндлі та ін. Кожен із перелічених учених зробив особистий внесок у розуміння взаємодії придворних культур Англії та Франції.

Мета статті – виявити точки взаємодії англійської придворної маски та французького придворного балету, а також цілі та завдання даних музично-театралізованих вистав Англії та Франції наприкінці XVI – першій пол. XVII ст.

Вклад основного матеріалу. Опанування мистецтвом танцю вважалося «одним із трьох головних переваг французького дворянства». Навчання танцювальному мистецтву посідало важливе місце у французькій освіті поряд із такими предметами, як основи етикету, навички верхової їзди та фехтування (деякі прийоми фехтування, що включають певні положення рук та ніг, використовувалися у

балеті та хореографії). Обов'язком французького дворянина, який бажав досягти успіху в житті, було вміння вишукано танцювати, за умови, що це відповідало характеру дворянина. Французька любов до танцю стала приточною у язицех. Збереглися листування мадам де Севін'є з донькою. «Після вечері танцювали все: і па, і менуети, і навіть сільські танці. Нарешті пробила опівночі і настав Великий піст» [1].

У XVII ст. танець був мистецтвом, що об'єднувало французьке суспільство. Такі регіони Франції, як Бретань, Пуату, Овернь, Прованс, зробили значний внесок у збагачення музично-хореографічного репертуару країни. Король Альфонс II писав: «я ціную доброту французів, але не можу терпіти легковажності, яка зазвичай призводить їх до нескінченних танців, що мають таке ж важливе значення для репутації, як і вміння торгувати» [2].

Д. Ліндлі, аналізуючи характерні риси придворних розваг відомих із часів правління Генріха II, умовно ділить їх на два основні типи: грандіозні уявлення та видовища, що проводилися просто неба (карнавали), та елітні уявлення більш скромного масштабу, які проходили в палацах або в менших за розмірами приміщеннях (придворні розваги). Придворні розваги, на його думку, поділяються на ті, що переважають художній текст, та на розваги, де танець був стрижнем вистави [3].

Походження французького придворного балету тісно пов'язане із середньовічним карнавалом. Соціальна функція карнавалу визначалася його двоїстістю: чоловіки грали роль жінок, аристократ переодягався слугою, люди перетворювалися на богів, а боги поблажливо ставилися до людських проблем. Карнавал заперечував реальність. Карнавал встановлював правила, і відносини будувалися без жодних обмежень. Карнавальна традиція була запозичена та успішно випробувана у придворному балеті у Франції.

На думку історика Ф. Боссана, в придворному балеті, як і карнавалі, «всі ролі змінюються, суспільство перевертається з ніг на голову, всі функції порушуються, король підкоряється, пан стає ослон, жандарм – злодієм, блазень постає в образі мудреця, і тоді встановлюється свого роду тимчасова свобода, фізична та моральна. Ніхто не соромиться: XVII століття зовсім не те, що думають про нього інші» [4].

У французькому балеті кінця XVI – початку XVII ст. була особливість, яка ріднить його з англійською придворною маскою, – цей вид мистецтва став колективним твором. Придворна знать та фаворити короля, що брали участь у постановці того чи іншого балету, зазвичай вибирали собі статусних компаньйонів. Вони також несли персональну відповідальність за підбір професійних музикантів, балетмейстерів, поетів, сценаристів-оформлювачів, які були професійні, «могли обслуговувати інтереси та відповідати запитам найвищої знаті» [5].

Визначальними характеристиками французького балету стають логічність сюжету, поєднання мелодраматичних та карнавальних традицій, а також образотворчих, вокальних та хореографічних елементів, розумний баланс танцю, музики та поезії, якість костюмів й феєричність сценічних ефектів. Таким чином, придворний балет є своєрідною кульмінацією трансформації середньовічного французького карнавалу у вигляді мистецтва, що був синтезом поезії, живопису, музики, танцю, драми, комедії та сценографії.

Балет, як самостійний жанр, стає самодостатнім при дворі королеви Катерини Медічі, однієї з найвпливовіших жінок Європи XVI ст., яка вважалася покровителькою мистецтва. К. Медічі запрошувала музикантів та хореографів із Мілану.

Вистава «Комедійний балет королеви» («Цірцея»), що відбувся в Королівському палаці Лувр у Парижі 15 жовтня 1581 р., фактично стала першою повноцінною балетною виставою в історії світового театру та започаткувала розвиток класичного французького балету. З іншого боку, постановка «Цірцея» відкрила дорогу новому жанру – придворному балету.

Балет у постановці королівського музиканта, композитора та хореографа Бальтазара де Божуайє став балетною драмою. Його подивилося 10 тис. глядачів, а тривалість дії перевершила найсміливіші фантазії: балет тривав до ранку, головною причиною тривалості дії стало включення до балету драматичних монологів та діалогів.

В основі сюжету лежав міф античної культури, а також «благочестиві вірші сановника Шеньє». За задумом художника, кожна дія балету закінчувалася па-де-труа молодих священиків, що клялися у вічній любові до королеви. Один із танців являв собою ритмічні кроки спіралеподібною траєкторією з присіданням на одне коліно і переможним помахом руки, яка стискала жезл.

Головну чоловічу роль де Лароша виконав ординарець-мушкетер з особистої охорони королеви. Його роль була технічно складною – стрибки у висоту, що переходили у шпагат, а також високі підтримки провідних танцюристок [6]. У таких високих одиничних стрибках із «легким торканням» землі зчитувалася спадкоємність від сакральної античної танцювальності. Заключною сценою вистави став танець у виконанні самого режисера балету Бальтазара де Божуайє, а також грандіозний фінальний танець усіх учасників, що об'єднав акторів та присутніх глядачів. Фактично

такий танець можна розглядати як прообраз спільного танцю з глядачами, так званої гулянки, що ознаменовувала закінчення вистави англійської придворної маски часів правління королів Стюартів.

Ще одна, найпомітніша балетна постановка – «Польський балет» (*Le Ballet des Polonais*), присвячений паризькому візиту польських послів у 1573 р. Дивовижна на той час хореографія балету належала «перу» Бальтазара де Божуайе, а музика написана Роланом де Лассюсом [7]. Балет вразив своїми сценічними ідеями та ефектами, а також мав політичне забарвлення.

Шістнадцять жінок, кожна з яких уособлювала одну з провінцій Франції, була відібрана з найкрасивіших жінок. Танцівниці займали свої місця у спеціальних нішах у вигляді хмар. При звуках музики вони спускалися вниз, а божественне звучання понад 30 скрипок та смолоскипне освітлення робили атмосферу незабутньою.

Цікаво помітити, що в 1605 р. відомий англійський поет і драматург Б. Джонсон у тісній співпраці з художником Ініго Джонсом на прохання дружини короля Якова I Анни Данської [8] написав «Маска чорних». Як і Бальтазар де Божуайе, Бен Джонсон був також шанувальником античної культури (еллініст) та французької культури. Королева Анна Данська та її придворні дами були одягнені в костюми синього, срібного та перлинного кольору, що гармоніюють із чорним кольором їхніх осіб (особливий грим) і розміщувалися у гігантській перловій морській раковині, що гойдається на хвилях. Висвітлення на сцені забезпечувалося за допомогою факелів, кількість яких досягала 24 всередині кожної раковини.

Французький придворний балет XVI ст. стрімко розвивався, до Франції приїжджали найкращі музиканти та хореографи з багатьох країн Європи. Техніка танцю була нескладною, але виконання технічних елементів стало утруднено пишними та не дуже зручними костюмами, наявністю головних уборів, які не прийнято було знімати під час виконання складних хореографічних елементів.

Завдяки заняттям із талановитими педагогами, переважно італійського походження, танцюристи набували віртуозної техніки виконання та спеціалізувалися на виконанні певних видів танцю. Незабаром балет стає частиною придворної культури Франції, важливим інструментом абсолютної монархії. Поступово придворний балет набуває рис, характерних для класичного балету, перетворюється на одну з найпопулярніших розваг при французькому дворі, структурно оформляється, успадковує традиції античного грецького танцю, а також бургундських і бретонських дворів XV ст.

Французький балет – це своєрідне дзеркало, в якому відобразилося все французьке королівське подвір'я з його достоїнствами та недоліками. Королівські особи, а також представники іноземних держав брали активну участь у всіляких уявленнях французького двору. Балет об'єднував короля та його придворних. Балет стає єдиним та унікальним видом мистецтва, в якому брала участь вся знать Франції. Балет був політичною зброєю короля Франції, додатковим засобом приборкання аристократичної знаті. Хореографи у цій ситуації виступали посередниками між королем, його двором та підданими короля, тобто французьким народом. Завдяки балету внутрішня політика французького короля перетворюється на мистецтво політичного компромісу, маневрування можливостями та політичною толерантністю.

«Розвага при королівському дворі, – писав М. Пако, – служила меті вищій королівській волі, згуртовуючи дворянство навколо центральної постаті та й перетворюючи це саме дворянство на зброю, що дозволяє королю зблизитися зі своїм народом» [9]. Людовік XIII та Людовік XIV, використовуючи дорогі придворні балетні постановки, ієрархічно структурують королівський двір, «ставити» дворянство «під рушницю» на службу королю.

Наявність алегоричної складової у сценарії придворного балету дозволяло розглянути проблемні моменти життя того часу, висловити природу речей, реалізувати філософські та політичні устремління з допомогою мистецтва. Алегорія допускала політичну пропаганду та вихваляння короля через образи грецьких богів. У той же час надмірні витрати на розкішне придворне життя, також характерні і для англійського королівського двору в той же історичний період, поступово руйнує та підриває основи королівської влади. Багато сучасників з обуренням відзначали недозволену розкіш одягу, розмаїтість дорогоцінного каміння, «надмірність була така, що сягала від кінчиків волосся до взуття» [10].

Людовік XIII оцінював вартість постановки балету як «одну з найбільш руйнівних та марних витрат своєї держави» [11]. Проте, навіть розуміння згубності цієї політики, здатної похитнути фінансові підвалини держави, не стало для Людовіка XIII перешкодою. Витрати на королівські розваги рік у рік лише збільшувалися.

Придворні жадали видовищ. Аристократична молодь, що жадібно шукає розваг, з великим задоволенням брала участь у балетних постановках. Монархи та дворяни королівського палацу Франції також були задіяні у постанові різних балетних сюжетів. Людовік XIII брав участь у постанові Марлезонського балету, що відбувся 15 березня 1635 р. у замку Шантіїї, і навіть особисто брав участь у створенні «танцювальних кроків і сценічних костюмів» [12].

Цікаво відзначити, що роль короля у придворному балеті підкорялася логіці карнавалу та демонструвала двоїстість. Сценічні характери, в які легко вживалися королі на сцені, перевершували найсміливіші фантазії і вражали досвідчену публіку: вони варіювалися від образів жebraка, простого селянина до старого та гіркого п'яниці. Так, Людовік XIII виходив на сцену в образі п'яниці, злодія чи шахрая.

У 1651-1661 рр. Людовік XIV з'являвся на сцені в образах п'яного шахрая, Фурії, Пристрасті, Шаленства, Розпусника, Божевільного Духа, Ненависті, Демона та Мавра. Однак відзначимо, що Людовік XIV грав і піднесено-одухотворені ролі висхідного Сонця в 1653, Аполлона в 1654, роль Адвоката в 1656 і роль Щастя в 1659 роках.

«Потім – у Королівському балеті
Був сам Король, як завжди
Блискучий, величний, геніальний,
Високий, одягнений та сміливий як бог.
Він станцював три різні ролі» [13].

Як і в «антимасці», створеною англійським драматургом Б. Джонсоном (прелюдія до основної частини «Маски»), у французькому балеті явище хаосу було тимчасовим, а статус Короля зазвичай реабілітувався в останньому акті балету. Виконання монархами таких воістину бурлескних ролей свідчить про прагнення царюючої особи бути ближче до народу, про відсутність «червоних ліній», за які королем не дозволялося заходити, про демократизацію мистецтва. Це відрізняло французький балет від англійської маски, де велич Короля не піддавалася сумніву ні за яких обставин.

Витривалість та майстерність деяких іменитих танцюристів-аристократів вражали сучасників. Деякі з них могли танцювати всю ніч, з раннього ранку неділі аж до наступного ранку.

У 1636 р. король, який брав участь у балеті, вивчив свою роль за 6 днів «без особливих зусиль і тривалих репетицій», бо «довгі виснажливі репетиції робили балет нудним і нестерпним» [14]. Однак, постановка великого королівського балету, який ставили на королівській сцені щорічно, була пов'язана з попередніми репетиціями, і тому була вагома причина: по суті, королівський балет став візитівкою королівського двору Франції.

Балет, як сценічна дія, мав й іншу функцію: незалежно від віку та статусу учасників, танець оголював усі сильні та слабкі сторони, а також комплекси виконавця, починаючи з недоліків його постаті, ступеня обдарованості, характеру, темпераменту та навіть моральних якостей.

Теоретик балету абат де Пюре писав у своєму трактаті: «У танці ти той, хто ти є, і все твоє «па», всі твої дії добре видно глядачам, вони показують їм і добро, і зло, якими мистецтво та природа нагородили тебе» [15].

Паризька балетна мода поширилася на європейські держави та Англію. Французький балет стрімко набрав популярності на європейському континенті. Так, Р. Декарт, відомий французький філософ, математик, механік, фізик і фізіолог, на запрошення шведської королеви Христини I у жовтні 1649 р. відвідує Стокгольм із нагоди укладання Мюнстерського миру (договір між Республікою Сполучених провінцій Нідерландів та Іспанії) і на прохання королеви пише балет у віршах для королівського балу, хоча сама королева категорично відмовилася від участі у балеті.

Постановка будь-якого королівського балету несла розважальну функцію, була політично значимою двору короля і навіть для численних іноземних послів. У 1615 р. у Римі поставлено балет, автором якого був посол короля маркіз де Тренель.

Французькі королі дбали про свою репутацію і зважали на громадську думку, всіляко намагаючись запобігти кривавим повстанням і революції. За найменшої нагоди французька аристократія давала французам можливість відчувати свою особисту причетність до перемоги короля.

Найчастіше королівська влада інтуїтивно і несвідомо шукала у французького народу виправдання жорстким рішенням та приниженому становищу своїх підданих. Король реабілітувався у власних очах народу, влаштуваючи всенародні розваги. У своїх мемуарах Людовік XIV писав: «Люди насолоджуються видовищем і, зрештою, ми завжди прагнемо їм догодити, всі наші піддані раді бачити те, що нам подобається, і від цього вони стають кращими. Цим ми підтримуємо їх дух у більшій мірі, ніж матеріальна винагорода» [16]. Французький священик Менестрі зазначав: «Величність є обов'язок королів, але, щоб зробити розвагу більш приємною, великі були щасливі на кілька годин спуститися зі свого Олімпу і стояти поруч із тими, кого вони звикли завжди бачити біля своїх ніг» [17].

Так, у 1654 р. італійська опера-балет «Весілля Пелея та Фетіди» була поставлена в Театрі дю Пті-Бурбон у Парижі, який містив 3.000 глядачів. Вистава йшла десять ночей поспіль. Балет відвідало

30.000 парижан, тобто десята частина населення Парижа. Фактично це означало участь простих парижан у фантастичній за своїм розмахом виставі.

Учений Де Грене критикує танець за «збереження ледарства», але змушений визнати, що розваги «можна дозволити героям, які здійснили видатний подвиг» [17]. У своїх «Спогадах» Людовік XIV писав про традицію французької монархії, згідно з якою «розваги навчають монархів спілкуванню з людьми» [17].

У 1641 р. у Франції поставлено балет, мета якого увічнити велич герба Франції. «Після того, як ми виграли багато битв, можемо похвалитися багатьма перемогами, благословенним небом, необхідно зробити все, щоб у серцях наших підданих спалахнуло тріумфування». «Ми користуємося нагодою, щоб прославити королівську владу та подвиг короля. За допомогою мистецтва балету єднання французького народу відбулося. Розваг заслуговував як король та її доблесні воїни, а й увесь народ повинен радіти». «Якщо народ кориться, іноді він повинен почуватися безперечним переможцем» [18].

Придворний французький балет не можна зарахувати до творів високого мистецтва. Назви балетів говорили самі за себе: «Вітряки і квіткові горщики» (1610 р.), «Безголові жінки» (1610 р.), «Пекарі» (1617 р.). Поступово придворний балет Франції перетворився на «чудове видовище», по суті будучи грандіозним балом-маскарадом. Тому виною були також і танцюристи-аматори, що брали участь у постановках, але не мали ні музичності, ні почуття ритму, ні пластичних рухів.

Для участі в балеті «не треба було досконало пізнати мистецтво хореографії, тому що навіть кульгавий міг танцювати в балеті, якщо він мав відповідне соціальне становище і був високо статусним придворним» [19].

Для підтримки репутації королівського балету «через низький професіоналізм танцюристів і неосвічених придворних» [20], у 1661 р. у Парижі Людовік XIV створив Королівську академію танцю, яка мала забезпечити королівський двір професійними танцюристами. Проте, вже 1670 р. Людовік XIV відмовляється брати участь у придворних балетах, що, на думку вченого-дослідника А. Коана, фактично символізує смерть придворного балету. Справжній мотив короля Людовіка XIV, який пояснив би причину такого дивного рішення, досі є предметом вивчення багатьох дослідників. Поворот в історії придворного балету, спотворення стилю придворного балету, відмова бурлескних сцен, повернення до героїчного стилю приводить цей вид мистецтва у занепад.

Одна талановита людина, до якої, поза сумнівом, можна зарахувати оперного композитора, основоположника французького музичного театру та видатного театрального діяча Ж.-Б. Люллі, зміг повернути балет у русло високого мистецтва.

Розквіт професійного балету засвідчує і розквіт творчості Ж.Б. Люллі, який поставив хореографічні вистави на сцені Опери в Парижі. Балет розвивався у бік витонченості та вишуканості, а хореографія поступово ускладнювалася.

Французький придворний балет, як і англійський придворний маскарад, однаковою мірою ніс певний політичний підтекст, зміцнював авторитет монарха, знімав неминучі осередки напруженості між членами королівської сім'ї, придворними і фаворитами монарха, що неминуче стикалися один з одним.

Однак ці цілі не могли бути досягнуті без естетичної складової балету. Саме тому на королівські розваги виділялися величезні кошти. Розкішні костюми, дорогі сценічні ефекти титуловані вчителі хореографії, яких виписували з Італії, дорого обходилися французькій скарбниці.

Особливе значення танцю як у французькому придворному балеті, так і в англійській придворній масці, по-різному пояснюється дослідниками. Одні стверджували, що танець не був підпорядкований загальній драматичній лінії вистави, а скоріше є приємним доповненням та мав розважальну функцію. Інші справедливо вважали, що саме танець цементував сюжет вистави, не даючи розпастися виставі на погано пов'язані між собою елементи.

Французький придворний балет кінця XVI – першої пол. XVII ст., безсумнівно, вплинув на розвиток жанру англійської придворної маски, насамперед завдяки домінуючій присутності французьких хореографів у палаці Уайтхолл. Придворні маски, які ставилися на сцені Уайтхолла під час правління королівської династії Стюартів, мали специфічні ознаки, характерні для французького балету, і, на думку сучасників, виглядали «по-французьки, особливо у плані рухів танцю» [21].

У XVI-XVII ст. намітилася тенденція, коли у пошуках кращого життя французькі поети, музиканти, хореографи емігрували до Лондону, де знаходили високих покровителів при королівському дворі Стюартів. Французькі хореографи із задоволенням навчали танцювальним премудростям англійських аристократів і виступали на сцені королівського палацу як професійні танцюристи в «антимасці» Б. Джонсона. Бурлескні ролі, які із задоволенням приміряли французькі королі з наступною реабілітацією в останніх актах балету, можна порівняти з антимасками (придуманими Б. Джонсоном), які також принесли гумористичні та гротескні елементи в сценарій маски. Герої антимаски контрастували з добродесними

персонажами основної Маски. Французький балет та англійська маска протягом десятиліть «чуйно вловлювали» зміни, що відбувалися в культурному та політичному житті країн, видозмінювалися і поступово трансформувалися у відомі сучасні жанри [17].

Висновки. Французький придворний балет XVI ст. стає точкою відліку для створення сценаріїв англійської маски, що втілює сакральні мотиви танцю греко-візантійського театрального мислення. Взаємодія англійської маски з культурою розваг вищих аристократичних кіл Франції ґрунтується на стрижневому моменті – реалізації сакрально-ритуального початку танцю. Жести рук та пластика тіла демонстрували «політ душі», духовно-символічну ідеальну спрямованість, підтримуючи гармонію відносин аристократії як елітарного представника нації та держави і, власне, народу. Насиченість англійських придворних масок танцювальними номерами залежала не так від художніх достоїнств хореографічної майстерності учасників, як від приналежності до вищого аристократичного стану. Англійські маски та французький балет були засобом аристократичного єднання, демонстрації вищих інтелектуальних здібностей. Згасаючи, ці жанри еволюціонували у нові загальноновизнані форми високого мистецтва – семіоперу і класичний балет.

Грандіозні музично-театральні уявлення виконували функції політичного та соціального змісту. І тому придворні розваги Франції та Англії не можна віднести до високого мистецтва, проте вони безперечно належать до культурних здобутків людства.

Практична значимість дослідження лежить у галузі вивчення еволюції англійської придворної маски в семі-оперу, савойську оперу та мюзикли.

References

1. De Rabutin-Chantal M., marquise de Sévigné. *Lettres de Madame de Sévigné: avec les notes de Tous les commentateurs.* Maison d'édition : Firmin-Didot et cie., 1861. P. 127.
2. De Grenaille F. *L'honnête fille où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles*, éd. par Alain Vizier. Paris : Champion, 2003. P. 382.
3. Lindley D. *Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments, 1605-1640.* Oxford : Clarendon Press, 1995. 286 p.
4. Bossan F. *Ludovik XIV, the King and Artist.* Izdatel'ctvo : Ahraf, 2002 P. 15.
5. De Pure M. *Idée des spectacles anciens et nouveaux.* Paris : Chez Michel Brunet., 2009. P. 68.
6. De Osés Rico Clara. *Papillon L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle.* Paris : Papillon, 2012. P. 87-99.
7. Akiko Koana. *Le ballet de cour et Louis XIV: Horizons philosophiques* Le ballet de cour et Louis XIV Raisonner la musique. Maison d'édition: Centre National de la Danse, 2005. Vol. 16. 296 p.
8. Stevens A. *Mastering Masques of Blackness: Jonson's Masque of Blackness, The Windsor text of «The Gypsies Metamorphosed», and «Brome's the English Moor».* Publisher: English Literary Renaissance, 2009. Vol. 39. P. 93-98.
9. Paquot M. *Les Etrangers dans les divertissements de la cour de Beaujoyeux & Molière.* Maison d'édition : Bruxelles, 1932. P. 7.
10. De Lestoille Pierre. *Mémoires et Journal Pierre de Lestoille, 1837.* P. 12.
11. Howarth W., and et. *French Theatre in the Neo-classical Era.* Cambridge : Cambridge & New York : Cambridge University Press., 1997. P. 16, 143.
12. Edward, Golder John. (1997) *French Theatre in the Neo-classical Era.* Publisher: Cambridge; New York : Cambridge University Press. P. 16.
13. Howarth William. Howarth Driver William, O'Regan Michael, Clarke Jan, Forman Edward, Golder John. (1997) *French Theatre in the Neo-classical Era.* Publisher: Cambridge; New York : Cambridge University Press. P. 143.
14. Mousnier R. *Les XVI* et XVII* siècles (Histoire générale des civilisations).* Paris : Paris Universitaires de France, 1954. Tome IV. P. 47.
15. *Livre second, Des Chants. Harmonie universelle.* Maison d'édition: Paris : Paris Universitaires de France, 1636. P. 17.
16. De Cassan Michel, and et. *Histoire moderne: Les XVI et XVII siècles.* Collection : Grand Amphi, 2000. Tome 1. P. 38.
17. De Ménestrier F. C. *Des Ballets anciens et modernes.* Maison d'édition: Paris. Editions Minkoff, 1988. P. 169-170.
18. De Grenaille F. *L'honnête fille où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles*, éd. par Alain Vizier. Maison d'édition: Paris, Champion, 2003. P. 87.
19. De Ménestrier F. C. *Des Ballets anciens et modernes.* Maison d'édition: Paris. Editions Minkoff, 1988. PP. 235-236.
20. Lacroix P. *Ballets et mascarades de cour di Henri III a Lous XIV.* Geneve, 1868. Vol. 4. P. 57.
21. Loret J. *La Muze Historique, Ou Recueil Des Lettres En Vers, Contenant Les Nouvelles Du Temps, Écrites À Son Altesse Mademoizelle de Longueville.* London : Forgotten Books, 2018. Vol. 4. PP. 101, 109.

UDC [78.7.034] (410.1)

PARALLELS BETWEEN FRENCH AND ENGLISH COURT GENRES IN THE FIRST HALF OF XVII CENTURY

Sokolova Alla – doctor of art history, professor of the department theoretical and applied cultural studies,
Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova, Odessa.

The purpose of the article is to identify the points of interaction between the English court Masque and the French court ballet and highlight the goals and objectives of these musical theatrical performances in England and France at the end of the 16th and the first half of the 17th centuries. Research methodology lies in the field of application of methods of analysis and synthesis, systematization of facts, comparison, and generalization of research results. The system-historical method allowed us to consider the French court ballet and draw a parallel with the English court Masque. The comparative method helped to reveal the similarities of the mentioned musical-theatrical performance. The novelty of the study lies in the understanding of the origins of the interaction of the English court genre of Masque with the French continental culture.

Conclusions. The French court ballet of the 16th century becomes the starting point for creating scenarios for the English mask, embodying the sacred dance motifs of Greco-Byzantine theatrical thinking. The interaction of the English Masque with the culture of entertainment of the highest aristocratic circles in France is based on the pivotal moment of the implementation of the sacred and ritual beginning of the dance. The gestures of the hands and the plasticity of the body demonstrated the «flight of the soul», a spiritual and symbolic ideal orientation that maintained the harmony of relations between the aristocracy as an elite representative of the nation and the state, and, in fact, the people. The saturation of English court Masques with dance numbers depended not so much on the artistic merits of the choreographic skills of the participants, but on belonging to the highest aristocratic state. English Masques and French ballet were a means of aristocratic unity, demonstrating the highest intellectual abilities. Fading away, these genres evolved into new generally recognized forms of high art.

Grandiose musical and theatrical performances served as political and social content. Therefore, the court entertainment of France and England cannot be attributed to high art, but they certainly belong to the cultural achievements of mankind.

The practical significance of the problem lies in the field of studying the evolution of the English court Masque into full-fledged operas, savoy operas, and musicals.

Key words: court Masque, French ballet, dance, collective form of art, borrowing and creatively used.

Надійшла до редакції 10.10.2022 р.

УДК 7.072.2:7.035(477)

УКРАЇНСЬКЕ НЕОБАРОКО : ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Піщанська Вікторія – доктор культурології, доцент,
професор кафедри філософії Комунального закладу вищої освіти
«Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпровської обласної ради», м. Дніпро
<https://orcid.org/0000-0002-8373-555X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.552>
victorya.ps@gmail.com

Аналізуються традиції використання засад художнього стилю українське бароко в мистецтві України під час «першої» (1910 – поч. 1930-х рр.) та «другої хвилі» (кінець 1980 – поч. 2000-х рр.) українського необароко. Відзначається зв'язок між обома хвилями, оскільки друга стала логічним продовженням першої, використовуючи й переосмислюючи спадок, набутий українською культурою протягом кількох століть. Як і «перша хвиля» українського необароко, сформована на вітчизняному підґрунті з використанням європейських модерних традицій, «друга хвиля» українського необароко виникла у контексті загальноєвропейської постмодерної естетики з активним залученням українського культурного надбання. Розглядається впровадження переосмислених традицій та мотивів українського бароко (однієї з провідних тем української історії і культури XVII–XVIII ст.) та українського модерну першої третини ХХ ст. у сучасному українському живописі, літературі, архітектурі, дизайні і кіномистецтві.

Ключові слова: українське бароко, необароко, Україна, образотворче мистецтво, література, архітектура.

Постановка проблеми. Звернення сучасних українських митців до барокових традицій відбувається як під впливом світових мистецьких трендів, так і зацікавлення вітчизняною історією й мистецькими традиціями, що, в свою чергу, впливає на формування національної самосвідомості та української культурної ідентичності. У контексті сучасних досліджень різних аспектів необароко, як культурного явища в житті українського суспільства, актуальним є вивчення історії формування на початку ХХ ст. необарокового напрямку в українській модерній архітектурі та його наступного впровадження до інших галузей культури і мистецтва: живопису, літератури, театру, кінематографу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Філософські та мистецтвознавчі проблеми українського постмодерного суспільства досліджують В. Личковах [4] та Н. Адаменко [1]; періодизацію українського необароко розглянула М. Ольховик [5]; необарокові риси у творчості українських дизайнерів дослідила Л. Рудик [6]; барокові впливи на творчість українських поетів, письменників та драматургів ХХ – поч. ХХІ ст. вивчила В. Руссова [7]; українське архітектурне необароко дослідили В. Чепелик [14, 15], В. Піщанська [8], та К. Третяк [12]; аналізу барокової спадщини у творчості сучасних українських художників та кінематографістів приділили увагу