

maintenance and structural form. In a logic-construct plan it appeared at development of imitation-contrapuntal forms and synthetic receptions of work with musical material, in the display of signs of synthesis of arts and removing of musical romanticism, which was marked at the level of co-operating with a number and name. Nationally the fundamental tendencies of musical romanticism in music of composer showed up in the address of composer to thought principle of musical development and characteristic technical receptions of national cobs playing. In works of B. Lyatoshinskiy distinctly trace the folklore-epic lines of thought confession that reflect interest of composer in a nationally-original factor. The prominent role of master is confirmed these in awakening and revival of national ideas in music as one of constituents of romantic direction that originates from work of M. Lysenko.

The display of the European and nationally-original tendencies of musical romanticism in piano work of B. Lyatoshinskiy presents removing of romantic method of work, romantic type of thinking and perception of the world of composer. Express of stylish orientation of piano work of artist is a polistile concept as phenomenon of innovation in becoming of main cooperation of late romantic (with the signs of romantic impressionism, symbolism, expressionism) and neo-romantic phenomenon.

Keywords: musical romanticism, romantic trend, postromanticism, neo-romanticism, polistile concept.

Валерия Жаркова

ЖАНР ПРИДВОРНОГО БАЛЕТА КАК УНИКАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА

Жанровое определение «придворный балет» (*ballet de cour*), закрепившееся за любимым театрализованным развлечением французского королевского двора в XVII веке, может дезориентировать неподготовленного читателя, которого слово «балет» направляет к знаменитым музыкально-хореографическим шедеврам XIX–XX столетий. Опытный же исследователь знает, что в данном случае речь идет об особом жанре, не имеющем аналогов в европейской культуре и сыгравшем значительную роль в истории французского музыкального театра [см.: 10–12].

Определенная историческими реалиями невозможность полной реконструкции придворного балета сегодня не снижает необходимости исследования этого значительного пласта французской культуры, позволяющего обнаружить национальные приоритеты в процессе формирования французского музыкального театра. Тем более досадным

представляется невниманием украинских музыковедов к придворному балету и практически полное отсутствие информации о нем в существующих работах. Между тем, возросший интерес в странах постсоветского пространства к эпохе формирования французской оперы [2; 4; 5; 8; 9], а также последние специальные исследования, посвященные пластике движений и танцу XVII века [3; 6; 7], обуславливают большую актуальность изучения специфики организации жанра придворного балета как генезиса французской оперы. Задача выявления основных жанровых характеристик придворного балета и определила направленность данной статьи.

Придворный балет (*ballet de cour*) – любимейшее развлечение французского королевского двора – сформировался в 1581 году и просуществовал до 1670 года. В течение почти столетия (от правления Генриха III до образования Королевской Академии музыки в 1670 году при Людовике XIV) придворный балет играл такую же роль во Франции как опера в Италии или «маска» в Англии. Он «очаровывал уши, глаза и сознание» [12, с. 1] и был, по свидетельству современников, потрясающим зрелищем. Невозможно изучать XVII век «и не считаться с тем, что придворный балет воспринимали серьезно, почти как трагедию, лучше, чем итальянские оперы» [10, с. 93], – восклицает авторитетный французский исследователь Филипп Боссан, акцентируя непреходящее значение придворного балета в истории французской культуры.

Если попытаться дать самую общую характеристику этому потрясавшему современников культурному феномену, то следует отметить, что он представлял собой масштабный многочасовой спектакль с аллегорическим сюжетом, который раскрывался в музыкальных (сольных, ансамблевых, хоровых) и танцевальных номерах, декламированных стихах и разыгранных театральных сценках. Придворный балет включал различные виды танцев (французские благородные танцы, итальянские пародийные и гротескные танцы, пантомиму), а количество номеров – «выходов» – зависело от сюжета. Например, в большом королевском балете (*Ballet Royal*) «выходов» было тридцать. В обычном балете (*un Beau Ballet*) – двадцать, а в малом балете (*un Petit Ballet*) – десять или двенадцать¹. Участниками этого грандиозного действия были король и придворные, учителя танцев и профессиональные танцоры,

¹ Возможны были исключения. Так, один из самых грандиозных балетов в XVII веке – «Балете Ночи» (*Le Ballet de la Nuit, 1653*) – имел 45 Выходов (*Entrées*), поскольку в основе сюжета балета была тема «многообразия мира, его возможности меняться, его способность к метаморфозам. Удовольствие контрастов, игра оппозиций...» [10, с. 94].

дети, изредка дамы, мещане и даже животные. Представления давались в бальной зале королевского дворца или в помещении городского театра. Для каждого спектакля готовились эффектные декорации и эксклюзивные яркие костюмы. Автором синтетического действия считался поэт.

О том, насколько появление столь многопланового художественного явления в истории французской культуры было закономерным, свидетельствуют, в частности, «Мемуары» Людовика XIV. Король писал: «Есть нации, где величие короля состоит в наибольшей степени в том, что его не дозволяется видеть, что может иметь резоны среди душ, привычных к рабству, которыми управляют с помощью страха; но это не есть дух наших Французов и это также далеко от того, чему может научить наша история, **ибо если наша монархия имеет некоторую особенность, то это есть свободный и легкий доступ к монарху**» [1, с. 29]. Подобные устремления представителей французской нации, как и их беспримерная любовь к изящным благородным танцам, получили наивысшую реализацию в придворном балете.

История этого жанра начинается со спектакля **«Цирцея, или Комический балет Королевы»**, сыгранного в Париже в **1581** году и приуроченного к свадьбе сестры Генриха III. Представление готовила большая группа придворных (танцмейстеры, композиторы, декораторы и пр.), но слава создателя нового жанра досталась итальянскому поэту и скрипачу **Бальтазару де Божуайё**. «Я оживил и заставил говорить балет, петь и звучать Комедию» [12, с. 84], – говорил гордый успехом «автор», поясняя свою основную задачу желанием «драматизировать балет», включить в него **действие**, присутствующее в театральном спектакле, но отсутствующее в обычном бальном танце. Так, родился новый **«поющий»** и **«говорящий»** балет, оставшийся в истории как «комический балет», а затем как «придворный балет».

Безусловно, огромный успех нового представления, показанного в 1581 году в Париже во дворце Пти-Бурбон в присутствии нескольких тысяч зрителей, был предопределен всей культурной атмосферой ренессансной Франции. Идея подобного действия буквально «носила в воздухе»¹. К тому же, Франция уже была знакома с разными типами похожих увеселений. Во-первых, при дворе были популярны **итальянские дивертисменты**, в которых действовали персонажи-маски и использовались иронические пародийные движения (пантомима, гротескные и характерные танцы). Во-вторых, большой успех при дворе имели **французские маскарады с музыкой на открытом воздухе** (а

¹ Подчеркнем, что в это же время над созданием нового драматического действия размышляли члены кружка Дж. Барди во Флоренции.

также во дворце), в которых принимали участие члены королевской семьи. Во время таких празднеств обычно разыгрывался актуальный для праздничного события сюжет. Французские маскарады устраивались, как правило, ночью и являлись необходимой составляющей больших официальных приемов, поскольку в аллегорической форме прославляли короля и его политические решения¹. Остальные составляющие праздника – песни, хор, танцы – были важны лишь постольку, поскольку они создавали общее впечатление². Тем не менее, изысканные благородные танцы со сложным рисунком (так называемые «*фигурные танцы*» – *les danses figurées*) пользовались заслуженной популярностью в таких маскарадах.

Итальянские и французские увеселения подготовили рождение нового спектакля, в котором **музыка, драма, танец, повествование, пантомима слились в небывалом единстве**, а «поэзия, музыка, танец соревновались в создании сценического эффекта» [12, с. 93]. И хотя придворный балет представлял собой объединение различных элементов старинных итальянских и французских спектаклей, современники приветствовали его как **возрождение античной трагедии**.

Несложно увидеть определенную общность в истоках рождения оперы в Италии и придворного балета во Франции. Оба типа театрального представления были сформированы духовным движением Ренессанса³. Как во Флоренции в последней четверти XVI века, так и в Париже этого же периода, поэты, музыканты, ученые гуманисты были объединены стремлением «найти формулу античной драмы», в которой бы **поэзия, музыка и танец гармонично сочетались**. Эту функцию и выполнил придворный балет.

С самого рождения придворный балет был **публичным жанром**. На премьере придворного балета «Цирцея», который длился пять с половиной часов без перерыва, присутствовало около 10 тысяч человек. Чтобы вместить всех зрителей, вдоль окон зала были построены трехуровневые конструкции. Однако желающих увидеть невиданное зрелище было

¹ Не удивительно, что именно стихи (которые сочиняли лучшие придворные поэты), в основном и сохранились до сегодняшнего дня.

² Интересно, что во Франции не было вкуса к карнавалу как такому (как, например, в Италии). Карнавал был лишь предлогом для других дивертисментов, а в маскарадах, организуемых внутри дворца, был важен спектакль.

³ «Придворный танец трансформировался в автономный жанр, имеющий ценность *«rappresentativa»*, – подчеркивает Ф. Боссан [10, с. 83], проводя историческую перспективу с главным «изобретением» флорентийской камераты – речитативом, репрезентирующим эмоцию и отмечая, что в этом процессе определяющим было стремление передать через шаг, через жест характер придуманного персонажа; через символическое выражение его эмоций и страстей – сущность аллегорического образа.

намного больше¹. Как подчеркивают современники, те, кто не смогли попасть в зал, буквально давились в дверях, чтобы хоть «одним глазком» взглянуть на незабываемое представление. Огромный интерес к придворному балету сохранялся и далее на протяжении всей истории его существования. Можно только удивляться терпению людей, занимавших очередь ранним утром, чтобы попасть на действие, начинавшееся ночью (особенно, если учесть, что представления были весьма продолжительными).

Причина всеобщего интереса к придворному балету заключается в представлении о том, что увлечение короля Франции есть увлечение его подданных. Следующий фрагмент мемуаров Людовика XIV объясняет это со всей ясностью: «Народ, со своей стороны, наслаждается зрелищем, в основе которого всегда лежит цель ему нравиться; **и все наши подданные рады видеть, что мы любим то, что любят они или в чем они добиваются наилучшего успеха.** Этим мы привлечем их души и сердца, возможно, сильнее, чем вознаграждениями и благодеяниями» [1, с. 31]. Все это делало придворный балет важнейшим явлением французской культурной жизни, определявшим самые смелые творческие решения во всех сферах, объединявшихся в этом синтетическом зрелище.

Придворный балет танцевали в масках. Это было связано и с тем, что обычно спектакли танцевались в дни маскарада; и с тем, что такая практика позволяла придворным смешиваться с профессиональными танцорами (маска скрывала того, кто танцевал и «уравнивала» всех танцующих в их хореографической подготовке). Обычно в спектакле танцевали мужчины, а если нужно было исполнить женские роли, то их играли трагисты, поскольку по правилам спектаклей женщина не могла быть «смешной» и танцевать в гротескных ролях². Даже короли не гнушались появляться в образе трагиста. Так, Людовик XIV танцевал вакханку, музу, нимфу, фурию, Диану (а его отец Людовик XIII представлял в танце хозяйку постоянного двора в «*Ballet de la Merlaison*»).

¹ Правда, позднее были периоды, когда король запрещал присутствовать простым людям. Публика не всегда мирилась с такими запретами. Сохранились сведения о том, как король, подъезжая 29 января 1617 года к 2 часам дня к большому залу Лувра, увидел, что вход полностью перекрыт толпой, которая хотела попасть на спектакль. Одна чрезвычайно возбужденная молодая особа бросилась к ногам короля со словами: «Если Вы войдете, и я войду!» [12, с. 138].

² Отсюда традиция трагиста перейдет в оперу: первые трагедии Люлли будут танцевать только мужчины. Только в 1682 году в «Триумфе Любви» появятся профессиональные *танцовщицы* (в комедиях они танцевали уже давно). Подчеркнем, что придворные балеты, в которых танцевали дамы, были исключением и в них женские образы были исключительно возвышенны, изящны и грациозны. Такие балеты были приурочены к особым событиям и назывались *Ballet de la Reine* (*Балет Королевы*).

Король не стеснявся також виконувати на публиці і бурлескні ролі: П'яного жулика, Развратника, Воздыхателя, Мавра (дважчі), Іспанца (на мові того часу – Цыгана, дважчі), Смеха і Юпитера. Він також виконував аллегорическі ролі Ігри, Страсти, Ярости, Огня, Генія танца, Безумного духа, Розвлекення, Ненависти, Демона.

Успех балета во багатому визначав добрий сюжет, відповідав певним вимогам (щоб чергувалися благородні танці і гротескні, не було двох гротесків поспіль, не повторювалися герої з балета в балет і т. д.) і включав будь-які лінії – серйозні, героїческі, галантні, величественні, пасторальні, поетическі, бурлескні, фривольні. Сохранившися лібретто свідчать про неістощимість вигадки поетів, писавших про ворах, слугах, демонах, процвітання Франції, триумфі Красоти, частях світла (одушевлених, поючих і танцюючих) і пр. Все можливості воспеті славу і величчя короля використовувалися автором поетического тексту з неістощимою фантазією, і тільки одне залишалося незмінним: Великий балет (Grand ballet) в фіналі, який виконували виключно самі знатні придворні (les nobles) і король.

Таким чином, який би ні був сюжет балета – серйозним або бурлескним, міфологіческим або романтическим – він переслідував завжди одну мету: **«підготувати самим ізошренним чином вихід танцюристів в чорних масках, в блискучих діадемах і перьях, в розшитих золотом туніках, які виконували в залі різні фігури Великого Балета»** [12, с. 163]. В цих фігурах (їх могло бути до 40), геометрических і точних, обов'язковим було закінчення, коли всі поверталися лицем до королю. Наприклад, видане лібретто «Великого балета Альцини» (1610) містило 12 фігур, кожна з яких втілювала букву алфавіта і в цілому вписувало ім'я короля і королеви.

Танцюристи завжди танцювали парами під пристальними поглядами всіх інших. «О, яке випробування», – справедливо вигукнуло по цьому приводу Ф. Боссан [10, с. 81]. І дійсно, придворний балет був спектаклем, який двір *представляв для себе* і в якому діяли незвичайні правила гри. Можливо тільки здивуватися тому, що придворні, які вважали зазорним займатися роботою або визнати, що написали хоча б рядок (!), проводили багато годин з учителем танців, відпрацьовуючи танцювальні па, не соромилися з'являтися в суспільстві balladins¹ і танцювати один перед одним.

Придворний балет часто закінчувався балом, і в цьому зв'язку різним чином організованих танцювальних дискусій особливо чітко відчувалося відміння придворного балета від придворного бала: в

первом случае, *разыгрывали характер персонажа*, во втором – представляли свою собственную фигуру.

Музыканты всех королевских обязанностей объединялись для того, чтобы исполнять ту или иную часть королевского балета. Что же касается самой музыки, то композиторы имели четкую специализацию: одни писали только инструментальные номера, а другие – только вокальные.

Серьезные изменения в судьбе жанра начинаются с деятельности Ж. Б. Люлли, который по-настоящему трансформирует балет, являясь одновременно и профессиональным танцором, и композитором. Он впервые пишет самостоятельно все музыкальные номера, включенные в балет. Триумф молодому Люлли обеспечил уже его ранний большой королевский балет «Альсидиана» (*Alcidiane*), включавший 79 «выходов». Он был показан 14 февраля 1658 года и затем много раз возобновлялся с неизменным успехом. Его участниками были 18 придворных (в том числе король), 47 профессиональных танцоров (в том числе Люлли и знаменитая танцовщица мадмуазель Вертпре), 4 певицы и 4 певца². Роскошные декорации менялись в каждой из трех частей спектакля. Потрясающее воображение зрителей и участников, они представляли в первой части сад, фонтаны и вид на дворец в отдалении; во второй – море с кораблями; в третьей – прекрасный город. Этот королевский балет понравился зрителям необычным характером музыки: не буффонным и легким, но галантным и утонченным. Начало балета с увертюры открыло традицию создания подобных увертюр следующими авторами³. Неожиданным был и финал спектакля, построенный не как *grand ballet*, а скорее, как финал оперы, где все поют, а не танцуют.

Хорошо осознавая новизну своего детища, Ж. Б. Люлли, словно желая «раскрыть свои карты», начал балет с «Диалога Французской и

¹ Бродячий комедиант, клоун, акробат.

² Музыкальные инструменты: 2 клавесина, 4 теорбы, 4 скрипки, 8 гитар.

³ Этот тип увертюры, сохранявшийся до Рамо и Баха, получил название «**французской увертюры**» (*ouverture à la française*). Французская увертюра состоит из двух разделов: медленного (*gravement*), с двудольным метром и неровным ритмом *notes inégales*, выступающим универсальной характеристикой французской музыки; и **быстро** (*vivement*), как правило, трехдольного. Оба раздела связаны единой тональностью (первый завершается на доминанте, второй возвращает в исходную тональность). Иногда второй раздел завершается возвращением медленного движения. И хотя французская музыка той эпохи знала формы из контрастных разделов, Люлли использует новый принцип организации целого: нужно, чтобы два раздела были одновременно (!) предельно контрастны и предельно связаны.

Итальянской Музык»¹. Небывалая смелость композитора, открыто заявлявшего о соперничестве двух музыкальных культур, проявилась не только в словах героинь-соперниц, но в их вокальной речи, организованной, соответственно, по правилам, сложившимся в итальянской и французской музыкальных культурах.

Продекларированный в начале балета диалог двух традиций сохраняется и дальше. Так, финал первой части включает два марша: итальянский (быстрый, ритмичный, четкий) и французский (с далеким от механистичного маршевого шага характерным свободным ритмическим движением в результате использования приема игры *notes inégales*). В связи с этим, Ф. Боссан метко замечает: «Люлли играет на своей французско-итальянской двойственности: он репрезентирует и перемешивает стили... Он подмигивает слушателю, располагая рядом арпеджио, повторяющиеся ноты итальянского марша и неровные ритмы французского марша» [10, с. 163].

Итак, композитор создает изысканную мозаику традиций и с юмором пародирует стиль старых балетов. Мастерство Люлли достигает высокого уровня, однако окончательный творческий облик композитора складывается уже в 60-е годы, когда он совместно с Ж. Б. Мольером ищет новые возможности синтеза музыки, слова и танца на основе развитой драматургии. Созданный в результате Люлли и Мольером новый жанр комедии-балета представляет заключительный этап развития придворного балета, оказавшегося уже на грани преобразования в новый тип театрального спектакля.

«Блистательные любовники» – наименее известная комедия Мольера с музыкой Люлли. Это неудивительно. Она настолько сложна по своей структуре, что ее постановка потребовала бы сегодня таких же средств, как постановка оперы. «Нужна поддержка Короля-Солнца и финансы Кольбера, чтобы с этим справиться, – пишет Ф. Боссан. – Все же это ключевое, поворотное произведение. Оно включает в себе одну судьбу придворного балета (которому предстояло умереть), оперы (которой предстояло родиться) и комедии» [1, с. 110].

7 февраля 1670 года состоялась премьера «Блистательных любовников», в которой участие короля ставится под сомнение, а 14 февраля на втором представлении уже точно король не танцевал. Король-Солнце больше никогда не будет публично танцевать, а значит, придворный балет теряет свою актуальность и прекращает существование.

¹ Еще один «Диалог Французской и Итальянской Музыки» Люлли включит в Ballet de la Raillerie.

Очень верно комментирует это событие в истории культуры Франции Ф. Боссан: «Итак, Король-Солнце не довольствуется танцем: в течение двадцати лет он понемногу идентифицировал танец с собственной персоной. Если рассматривать эволюцию балета по нарастающей – от первого появления короля в «Балете Кассандры» в 1651 году до «Блистательных любовников» в 1670-м, – создается впечатление, что он, подобно человеку, растет у нас на глазах: подростковый балет, юношеский балет, галантный балет, героический балет, благородный балет – от вязальщика из Пуату к Аполлону, минуя Воздыхателя, пастуха и Александра. Король заставляет жанр меняться, отбрасывая бурлескный тон и барочную фантазию, чтобы достичь героического величия. Однако, основав в 1661 году Академию танца, он собственноручно создает для балета возможность подняться к высотам художественного совершенства, а затем, девять лет спустя, он четко переводит стрелку, подписывая придворному балету смертный приговор. Отныне танец – дело профессионалов, поддерживаемое академиком, у оперы же все впереди» [10, с. 72]. Как справедливо отмечают другие французские исследователи, «с того момента, когда союз поэзии, танца и музыки был нарушен, придворный балет (...) становится простым праздником для глаз. Без собственной эстетики и идеологии он перестает играть важную роль в истории лирического театра Франции. Его миссия закончилась, он был, по словам Ля Бруера „попыткой большого спектакля”» [10, с. 247].

1670 год – год последнего публичного выступления Людовика XIV в «Блестящих любовниках» Мольера-Люлли – отмечает завершение существования придворного балета и «благословляет» его трансформацию в новую жанровую модель – лирическую трагедию, рождение которой относится к 1673 году. Только с этого момента танец занимает прочное место на *театральной сцене*, до этого лишь несколько раз опробованной в экспериментальных спектаклях Мольера-Люлли в 60-е годы. Так, возникают условия для формирования нового явления в истории французской культуры – оперы, рождение которой связано уже с именами Ж. Б. Люлли и Ф. Кино.

Итак, тонкое ощущение танцевального движения, переживание самоценной выразительности каждого жеста и шага, исключительное «стереофоническое видение» (в смысле многомерности *увиденного звука и услышанного жеста*), характеризующие жизнь французского двора XVII века, создавали уникальную систему смысловых координат, определявших рождение оперы. Придворный балет манифестировал

особенное переживание представителями французского общества миропорядка. Безмерная экспрессия переживания неурядка мироздания, присущая представителям итальянской культуры как основным репрезентантам барочной эстетики, утвердившейся в XVII веке, *уравновешивалась* во Франции жесткой централизованной системой королевского контроля над всеми видами творческой деятельности. Жизнь французского двора, не имеющая аналогов в Европе; невероятный интерес короля Людовика XIV к искусству; щедрое государственное финансирование различных культурных проектов, включая организацию Французских Академии живописи, Академии танца, Академии музыки, Академии архитектуры, создавали во Франции исключительные возможности для самореализации одаренным личностям, но в то же время строго регламентировали их деятельность.

Закономерно, что и желание пребывать в иллюзии движения, пронизывающее всю европейскую культуру XVII века – начала XVIII веков, имело в танцевальной практике французского двора свои особенности, обеспечивавшие художественный эффект порядка, гармонии, равновесия, столь необходимых для организации внутреннего мира приближенных ко двору. Только понимая, как можно *говорить жестом, танцевать звуком и создавать многомерные пространства словом*, можно пытаться представить историческую специфику условий формирования французской оперы – уникальной и своеобразной во всей её художественных принципах.

1. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист : монография / Ф. Боссан. – М. : Аграф, 2002. – 272 с.
2. Булычева А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко / А. Булычева. – М. : Москва, 2004. – 448 с.
3. Ваш Ю. Французская танцевальная музыка эпохи барокко для клавира: специфика исполнения. – канд.дисс.... поданная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – К., 2012. – 190 с.
4. Даньшина В. Античные герои в опере Ж. Ф. Рамо «Кастор и Поллукс» / В. Б. Даньшина // Київське музикознавство. – К., 2007. – Вып. 22. – С. 172–183.
5. Даньшина В. Сценічні втілення творів Ж. Ф. Рамо / В. Б. Даньшина // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал. – К., 2010. – №2 (7). – С. 59–67.
6. Пылаева, Л.Д. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики» [Текст] / Л. Пылаева. – Пермь : Пермский гос. пед. университет, 2010. – 243 с.
7. Пылаева, Л.Д. Барочная риторика музыки в оценке современных зарубежных музыковедов (к вопросу о взаимодействии традиций Франции и Германии) [Текст] / Л. Пылаева // Музыкальное искусство и музыкальное образование. Сб. научных трудов. – Пермь, ПГПУ, 2009. – Вып. 6. – С. 3–10.

8. Черкашина-Губаренко М. Р. Диалог смыслов в современной интерпретации оперы барокко / М. Р. Черкашина-Губаренко // *Науковий вісник НМАУ. Смыслові засади музичної творчості : Зб. статей.* – К., 2006. – Вип. 59. – С. 11–18.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера барокко : полифонический тип мышления и место музыки в синтезе искусств / М. Р. Черкашина-Губаренко // *Трансформація музичної освіти і культури в Україні : Матеріали науково-щорічної конференції до 90-річчя Одеської консерваторії.* – Одеса, 2004. – С. 8–20.
10. Beaussant Philippe. *Lully ou Le musicien du Soleil* / Philippe Beaussant. – Paris, Gallimard, 1992. – 893 p.
11. Beaussant Philippe. *Vous avez dit baroque ?* / Ph. Beaussant. – Paris : Babel, 1994. – 235 p.
12. Prunières Henry. *Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully.* – Paris, Ed. Henri Laurens, 1914. – 280 p.

Жаркова Валерия. Жанр придворного балета как уникальный феномен в истории французской культуры XVII века. Статья посвящена придворному балету – жанру, не имеющему аналогов в европейской культуре и сыгравшему значительную роль в истории французского музыкального театра. В центре внимания автора – выявление основных жанровых характеристик придворного балета, специфики его функционирования при дворе, исторических предпосылок его «заката», подготовившего рождение национальной модели оперы.

Ключевые слова: придворный балет, французская опера, Людовик XIV, Ж. Б. Люлли.

Жаркова Валерія. Жанр придворного балету як унікальний феномен в історії французької культури XVII століття. Стаття присвячена придворному балету – жанру, який не має аналогів у європейській культурі та відіграє значну роль в історії французького музичного театру. В центрі уваги автора – виявлення основних жанрових характеристик придворного балету, специфіки його функціонування при дворі, історичних передумов його занепаду, що підготував народження національної моделі опери.

Ключові слова: придворний балет, французька опера, Людовик XIV, Ж.Б. Люллі.

Zharkova Valery. A genre of court ballet as a unique phenomenon in the history of the French culture of a XVII-th century. Article is devoted court ballet – to the genre which does not have analogues in the European culture and played considerable role in the history of the French musical theatre. In the centre of attention of the author – revealing of the basic genre characteristics of court ballet, specificity of its functioning at court, historical preconditions of its «decline» which has prepared a birth of national model of opera.

The court ballet was scale multihourly play with an allegoric plot, which was revealed in musical (solo, ensemble, choral), dancing performances, declared poetry and theatrical short plays. The court ballet included the different types of dances (French noble dances, Italian parody and grotesque dances, pantomime), and numbers of performances – «entrance» – were depended on a plot. The participants of this grandiose action were king and courts, teachers of dances and professional dancers, children, occasionally ladies, philistines and even animals. A poet was considered as an author of such complex action.

Subtle sense of dance movement, the experience of self-sufficient expression of every gesture and step exceptional «stereo vision» (in the sense of multidimensionality seen and heard the sound of gesture) that characterize the life of the French court of the XVII century, created a unique system of semantic coordinates, which determined the birth of opera. The court ballet has manifested a special experience by members of the French society of the world order. Boundless expression experiences of the disorder of the universe which is common to the members of the Italian culture as the main representant baroque aesthetics, that was entrenched in the XVII century, equilibrated in France rigid centralized royal control over all forms of creative activity. Life of the French court, which has no analogues in Europe; has unbelievable interest of king Louis XIV in an art; the generous state financing of different cultural projects was created in France by exceptional possibilities for self-realization gifted.

Logically, that a desire to be in the illusion of motion which permeated all European culture of the XVII – early XVIII centuries, had the features in dancing practice of the French court, which provided the artistic effect of order, harmony, equilibrium, so necessary for organization of the inner world close to the court. Only by understanding how anyone can say by gesture, dance, sound and create multidimensional space word, we may try to imagine the historical specificity of the formation conditions of French opera – unique and original in all its artistic principles.

Keywords: court ballet, the French opera, Louis XIV, J.-B. Lully.

Светлана Луковская

РАННИЕ ВОКАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ КЛОДА ДЕБЮССИ В СВЕТЕ ГЛАВНЫХ НОВАЦИЙ ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ- СИМВОЛИСТОВ

Вокальное творчество Клода Дебюсси – важнейшая часть наследия композитора. К жанру вокальной миниатюры он обращался на протяжении всей жизни. Именно в этой сфере композитор интенсивно экспериментировал и