

Отже, формуючи комплекс рекомендацій, що характеризують феміністичні методи дослідження, зауважимо наступне: зосередьтесь на досвіді справжньої жінки. Вивчіть бажання та орієнтація на знання для і про жінок. Займайтесь постійною саморефлексія в процесі дослідження.

Список використаних джерел

1. Кобченко К. Жінки як військовий ресурс тоталітарної влади: радянські гендерні стратегії передвоєнного часу. *Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства: зб. наук. праць* / за наук. ред. Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь. Київ: ТОВ «АРТ КНИГА», 2015. С. 61-78.

2. Лук'яненко О. В. Рятуючи та віднімаючи життя: студентка-освітянка на полі німецько-радянської війни. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2018. Випуск 131. С.72-75.

3. Таран Л. В. Жіноча роль: жінка-автор у сучасній українській прозі: емансипаційний дискурс. Київ: Основи, 2007. 128 с.

Владислав Шевченко

*магістрант Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка
(м. Полтава, Україна)*

ФРАНЦУЗЬКИЙ БАЛЕТ НАПЕРЕДОДНІ РЕФОРМИ ЖАНА БАТИСТА ЛЮЛЛІ

Поява балету як самостійного жанру музичного театру в нашій уяві переплітається з культурним життям Франції XVII століття та королівським двором Людовика XIV. Дуже часто народження балету пов'язують лише з іменем Жана Батиста Люллі і його традиційно вважають засновником цього мистецького жанру, якому в наступні століття судилося відділитися від опери і самостійно завойовувати театральні сцени Європи.

Кількість наукових праць, присвячених творчості Ж. Б. Люллі впродовж останніх трьох десятиліть значно зросла. У виданнях російських мистецтвознавців є розділи, присвячені історії балету [6; 7; 9], або водночас розвитку опери й балету [2; 8]; розділи в роботах, присвячених теоретичному вивченню музичних жанрів XVII століття [1; 3; 4] також містять відомості про французький балет цього часу..

Серед наукових праць зарубіжних дослідників виділяються монографії [11] і спеціальні дослідження опер і балетів Ж. Б. Люллі [10]. Важливим етапом стала публікація покажчика творів Ж. Б. Люллі, складеного Х. Шнайдером [12]. У цілому ж сьогодні домінує тенденція до висвітлення найширшого кола аспектів, пов'язаних із балетами Ж. Б. Люллі, прикладом чого можуть служити роботи Жерома де ла Горжа (166-169).

Зважаючи на те, що серед проаналізованих видань практично немає таких, де б розглядалися передумови становлення французького балету, автор статті ставить мету з'ясувати стан музичної драми та балетних дивертисментів напередодні появи у Парижі Ж. Б. Люллі.

Французький придворний балет до часу Ж. Б. Люллі вже мав свої традиції. Історія балетних вистав у Франції розпочалася з постановки в 1581 році «Комічного балету королеви». Проте балет цього типу, що з'єднував танці із сольним і хоровим співом, був в свою чергу підготовлений численними придворними постановками, особливо характерними для епохи Пізнього Ренесансу [5, с. 94].

Зробили свій вплив на музичний склад «Комічного балету королеви» і поетико-музичні ідеї Антуана де Баїфа і заснованої ним «Академії музики та поезії». Прагнення підкорити музику лише поетичному розміру й поширити це навіть на танець і пов'язавши його з піснею, – все це впливало з х поетичних дослідів французьких гуманістів, із їхніх естетичних захоплень античними джерелами. У підсумку ж їх ідеї «розміреної музики» практично приводили до торжества акордового складу (на протигагу поліфонічнимтворам XVI століття) і скандували «виспівуванню» поетичних рядків.

У зв'язку з цим виникнення на французькому поєднанні балету зі співом, при загальному гомофонному характері його музики (повне торжество вертикалі) і скромному значенні поліфонічних прийомів, здавалося б, ґрунтувалися всі ідеї «Академії» Баїфа. Це проте не означало, що придворний балет інспірований лише інтелектуальними поетичними колами й безпосередньо пов'язаний з їхніми теоретичними контрукціями. Просто народження «Комічного балету» з великої кількості попередніх йому придворних свят відбувалося в такий художній атмосфері, що ще більше сприяла об'єднанню поетичного тексту, музики і танцю при пануванні гомофонного складу, ніж це передбачалося раніше.

«Комічний балет королеви» був представлений на святкуванні весілля Маргарети де Водемон (сестри французької королеви) з герцогом Жуаном де Жуайезом. Музику арій і хорів написав придворний співак і композитор Ламбер де Больє, інструментальні номери належать королівському співакові Жаку Сальмон. Постановку здійснив Балтазар де Божуайе (це псевдонім італійського скрипаля Балтазаріні родом з П'ємонту, привезеного з Італії до Франції за рекомендацією Катаріни Медічі і який став інтендантом королівської музики в Парижі) [2, с. 46].

Слово «комічний» в назві балету не має спеціального значення, а вказує лише на дійовий (або драматичний) характер вистави. Міфологічна основа сюжету трактована вільно, участь чарівниці Цирцеї, Юпітера, Мінерви, Меркурія, тритонів, nereїди, наяд, німф, сатира анітрохи не перешкоджає

прямим зверненням у тексті балету до Генріха III, короля Франції, і проникненню таким чином панегірика всередину п'єси.

Постановка балету була багатою, розкішною, і «чарівні сади Цирцеї» покликані були зачаровувати глядачів. Вистава розігрувалася придворними дамами й кавалерами в пишних костюмах по моді того часу і в масках. Балетні танці йшли під музику скрипок, у супроводі вокальних номерів звучали також духові інструменти, лютні, арфи. І власне балетна музика (сім різних видів рухів), й інші інструментальні фрагменти (наприклад, «Дзвін дзвіночка» для п'яти інструментів – вихід Цирцеї в її сади), і сольні вокальні номери, ансамблі (чотириголосні пінці сирен) – все, за незначними винятками, було витримано в гомофонному складі акордового багатоголосся або мелодії з гармонійним супроводом [6, с. 250].

Надалі форми балетного спектаклю у Франції залишалися рухливими й балет у цілому довго не отримував твердої музично-професійної основи. Музика вистав за участю танцю була зазвичай збірною, складеною різними композиторами, або підбраною із чужих творів. В епоху Ж. Б. Люллі загальними властивостями балетних вистав у Франції були: видовищність, декоративність постановок, міфологічні та алегоричні сюжети переважно, «пасторалі» і «святкування» на сцені, торжество гомофонного складу в музиці і зростаюча роль в ній ритмічного начала, власне танцювального.

Сам Ж. Б. Люллі почав свою роботу у французькому театрі саме з балетної музики, і його опери великою мірою успадковували традицію французької танцювальної музики. Але раніше, ніж була створена опера у Франції, парижани ознайомилися з італійським оперним мистецтвом, з італійським вокальним стилем, відмінним від французького. Уже про перші спроби створення італійської «*dramparetmusica*» у Франції не могли не знати: «Еврідіка» Пері виконувалася у Флоренції на святкуванні весілля французького короля (в ній була невеличка балетна сцена), після чого Оттавіо Рінуччіні поїхав слідом за нареченою Марією Медічідо Франції, отримав там звання «камергера двору» [1, с. 75].

Ймовірно, що хоча б чутки про новий вид вистав повинні були проникнути до Парижу. Дещо пізніше великий інтерес до італійської музики виявляв кардинал Рішельє. У 1639 році він направив до Італії віоліста Андре Могара, який перебував на службі двору на посаді «королівського секретаря». Грунтовному звіту Могара («Відповідь одному допитливому про враження від музики в Італії») ми зобов'язані відомостями про виконання ранньої ораторії в Римі, про видатних співаків, про манеру їхнього співу, про інтерес до інструментальної музики й балетної музики, про «великого Монтеверді», який відкрив новий прекрасний спосіб композиції як для інструментів, так і для голосу. Кілька років по тому, коли державна влада перебувала в руках кардинала

Мазаріні (при малолітньому Людовіку XIV), в Парижі з'явилися прославлені італійські співаки: кастрат Агто Мелані і співачка Леонора Бароні з Риму. Леонору оспівували тоді італійські поети за її чудове мистецтво, і навіть папу Климента IX, який нею захоплювався, прозвали «папою Леонори». Водночас тут з'являється й соліст балету П'єр Бошан (PierreBeauchamps) (1636-1705 рр.), відомий і своїми балетно-театральними постановками [11, с. 89].

Такою була музична обстановка при французькому королівському дворі, доки ту не з'явився Жан Батист Люллі (1632-1687 рр.) – французький композитор, скрипаль, диригент, за національністю – італієць. Чотирнадцятирічним хлопчиком Ж. Б. Люллі привезли в Париж, до двору знатної дами Монпасье, де він виконував спочатку скромну роль слуги, пізніше – музиканта. Тут він навчався музиці у органістів Роберде і Жіго (останній був також композитором).

Уже на той час Люллі прославився як чудовий скрипаль. У 1652 році Ж. Б. Люллі був запрошений до двору Людовика XIV, спочатку в якості скрипаля; пізніше в став керівником створеного ним оркестру «16 скрипок короля». Водночас Ж. Б. Люллі виступав при дворі в якості танцюриста, що частково визначило його схильність до балетного жанру. Він писав музику для керованого ним оркестру, а також складав танцювальні дивертисменти до чужих вистав [10, с. 132].

Із 1653 року Ж. Б. Люллі – придворний композитор. У 1650-60-ті роки він виступав переважно як автор балетної музики. Ж. Б. Люллі створював комедії-балети, опери-балети («Тріумф любові», 1681 р.; «Храм світу», 1685 р.). До 1662 року належить початок творчої співдружності Ж. Б. Люллі з Ж. Б. Мольєром. Ними створені спільно більше 10 комедій-балетів: «Версальський експромт» (1663 р.), «Шлюб мимоволі» (1664 р.), «Міщанин у дворянстві» (1670 р.) тощо.

Згодом Ж. Б. Люллі звернувся до оперного жанру. Ймовірно, на формування його оперного стилю вплинуло знайомство з творчістю Ф. Каваллі, опери якого ставилися при дворі Людовика XIV. До однієї з його опер, «Ксеркс», Ж. Б. Люллі в 1660 році написав танцювальний дивертисмент. У 1672 році Ж. Б. Люллі став директором «Королівської академії музики», отримавши переважне право постановки своїх творів. В оперних спектаклях маєстро брав участь не тільки як композитор, але і як диригент, режисер, балетмейстер. Отже, від 1672 року починається нова сторінка французького балету, у центрі якої однозначно вже знаходиться потужна постать Ж. Б. Люллі.

Таким чином, французький балетний дивертисмент бере свій початок від видовищних музично-драматичних вистав епохи Пізнього Ренесансу, від урочистої ходи під час постановок комедій-масок, від досягнень «Академії музики та поезії» Жана Антуана Баїфа, яку після її першого засновника очолив

Ж. Б. Люллі. Безпосереднім попередником Ж. Б. Люллі був Балтазар де Божуайе, який визначив пріоритетний напрям розвитку паризького балету. Всі ці напрацювання ввібрав у своїй творчості Ж. Б. Люллі, блискучий танцюрист, що підняв балет дійсно на професійну основу.

Список використаних джерел

1. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Москва, 1989. 234 с.
2. Брянцева В. Жан-Филипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва, 1991. 128 с.
3. Кузнецов К. Театральная декорация в XVII-XVIII столетиях и ее историко-музыкальные параллели. *Советская музыка*, 1984. № 2. С. 36-39.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. Москва, 1983. 588 с.
5. Мелик-Пашаева К. Эстетические предпосылки формирование жанров французской оперы XVIII века. *Музыкальный театр: драматургия и жанры*. Москва, 1993. С. 121-125.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва, 1982. 128 с.
7. Пуришев Б. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. Москва, 1989. 288 с.
8. Риман Г. Музыкальный словарь. Москва-Лейпциг, 1996. 1058 с.
9. Спордревнихиновых. Москва, 1985. 320 с.
10. Royster D., Fortune N. Guedron Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1995. P. 125-144.
11. Sanford S. A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century. *Journal of Seventeenth-Century Music*. 1995. Volume 1. 460 p.
12. Schneider H. The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites. *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*. Ed. John HadjuHeyer. New York: Cambridge University Press, 1989. P. 21-56.

Руслан Шевченко

магістрант Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – доцент Р. Винничук)

(м. Полтава, Україна)

ПРОБЛЕМИ ДОЗВІЛЛЯ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

У сучасному світі важливою складовою соціокультурної сфери є дозвілля, яке являє собою систему організації вільного часу людини і суспільства в цілому. Зацікавленість проблемами дозвілля є постійною у царині філософських досліджень, соціологічних розвідок, психологічних спостережень та культурологічного аналізу.

В наш час саме дозвілля надає людині можливість для багатостороннього розвитку особистості, у формі як активного, так і пасивного відпочинку. Швидкий технічний прогрес зумовлює постійні зміни в просторі дозвілля,