

УДК 792.22:792.82(44)

DOI 10.34064/khnum2-2502

Чепалов Олександр Іванович

Київський національний університет культури і мистецтв,

доктор мистецтвознавства, професор

e-mail: chepalovst@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2033-357X

**КОМЕДИЯ-БАЛЕТ МОЛЬЄРА «НАСТИРЛИВІ»
ЯК ПОЧАТОК НОВОГО
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРУ**

Зацікавленість провідних хореографів ХХ–ХХІ ст. (П. Бауш, Т. Браун, М. Морріс, Л. Скоцці, Д. Ерв'є, Б. Массен та ін.) бароковими шедеврами актуалізує певну переоцінку художніх наслідків епохи «Короля-Сонця». Метою пропонованого дослідження є спростування теорії «тимчасовості» існування жанру комедії-балету й відсутності перспектив використання засад цього жанру поза культурними межами доби Людовика XIV, а також, вперше в українській науковій літературі, визначення з сучасних позицій ролі та місця комедій-балетів Мольєра в еволюції музично-драматичного і хореографічного мистецтв. Доводиться, що «Настирливі» продовжують лінію розвитку французького придворного балету, однак поєднання його складових в художню цілісність на основі комедійного сюжету стало новим оригінальним явищем. Прагнення додати балетній дії логіки призвело до того, що в обставинах комедійної дії танець розвивався в сюжетному напрямі, нерідко перетворюючись на пантоміму, залучаючи елемент акторської гри. У свою чергу, під впливом буфонати й танцювальної стихії позбавлюється темпоритм спектаклю, відбувається ритмізація й певне «омузикалення» театрального дійства, торуючи шляхи до реформи французького балету, яку згодом здійснив Новерр під безпосереднім впливом Бомарше і Глюка.

Ключові слова: музика; театр; драма; жанр; комедія-балет; Мольєр; Людовик XIV; придворний балет; Ж.-Б. Люллі; П. Бошан; балетмейстер; танець.

Постановка проблеми. Огляд актуальних публікацій за темою дослідження. Прагнення об'єднати різні видовищні компоненти – драму, музику, танець, – виникало

в різні театральні часи. Але, якщо за доби Античності театральні видовища тяжіли до синтезу мистецтв заради більшої виразності, а в наступні історичні епохи цей творчий шлях був пошуком втраченої гармонії – наприклад, у творчій програмі поетів «Плеяди» (Париж, 1571) з її наслідуванням античним зразкам, – то в епоху абсолютизму виникла інша потреба в об'єднанні різних сценічних компонентів. Причиною тому був розважальний характер придворних видовищ, що вимагали різноманіття засобів виразності, але не передбачали цілісності й значущості художнього змісту. Отже, на цьому тлі природно виникла необхідність у реформуванні подібних спектаклів, що зрештою й викликало до життя новий синтетичний жанр: комедію-балет.

Віднайдений Ж.-Б. Мольєром 1661 року для придворної постановки «Les Fâcheux» («Настирливі») (Mazouer, 2006: 12) і розвинений в низці вистав, створених сумісно з балетмейстером П. Бошаном, з музикою Ж.-Б. Люллі та М. А. Шарпантьє, він сягає своєї кульмінації в більш пізніх п'єсах, які по праву вважаються шедеврами – «Мещанині-шляхтичі» / «Le Bourgeois gentilhomme» (1670), балеті-трагікомедії «Психеї» / «Psyché» (1671) та «Уявному хворому» / «Le Malade imaginaire» (1673), які виходять далеко за межі ранніх зразків цього жанру (Gaines 2002: 394).

Не дивно, що саме сценічні шедеври Мольєра у першу чергу цікавили численних дослідників творчості французького драматурга, лишаючи дещо осторонь перший взірець комедії-балету, більш традиційний за будовою та немудрий за сюжетом. Така ситуація виразно спостерігається у вітчизняній «мольєріані» (не в останню чергу

й завдяки важкодоступності до недавніх часів частини дослідницьких матеріалів), де досі не існує окремих робіт щодо жанрової специфіки «Настирливих», як і взагалі комедій-балетів Мольєра.

Тоді як у зарубіжних розвідках подібні питання в останні півстоліття зачіпалися неодноразово, що засвідчує їхню актуальність. Їм присвячено дисертаційні дослідження Л. Олда (Auld, 1968), де розглядаються структурні елементи комедій-балетів Мольєра, їх співвідношення та значення, К. М. Годфрі (Godfrey, 1970), де авторка визначає історичне місце цього жанру, Дж. А. Чамблі (Chumbley, 1972), де відтворюється історичний контекст епохи і деталі сценічного побутування цих п'єс, Дж. Пауелла (Powell, 1982) щодо витоків музичної частини комедій-балетів, Т. Гласоу (Glasow, 1985) стосовно співпраці Мольєра і Люлли в цьому жанрі, С. Флека (Fleck, 1993), де аналізується музична драматургія балетів-комедій, Г. Сміт (Smith, 1995), яка дослідила роль Людовика XIV в розвитку цього виду мистецтва та зосередилася на перших постановках його придворних балетів, зокрема, й «Настирливих». Комедіям-балетам Мольєра в різній мірі приділено увагу в монографічних і дисертаційних дослідженнях з історії музики, танцю і драми О. Гвоздева (2008), І. Клейнера (1927), М. Друскіна (Друскін, 1936), Р. Роллана (1938), Г. Бояджиєва (Бояджиев, 1967), В. Красовської (Красовская, 1979), К. Лефевра (Lefebvre, 1992), Дж. Пауелла (Powell, 2000), Г. Буличевої (Булычева, 2004), Г. Сміт (Smith, 2005), Ш. Мазуера (Mazouer, 2006), М. Франко (Franko, 2015), Г. Безуглої (Безуглая, 2021) та ін., в публікаціях, присвячених особі та епосі Людовика XIV (Боссан, 2002;

Smith, 1995, 2005; Wasserbäch, 2017 та ін.). Окрім того, комедії-балети Мольєра в різних ракурсах поставали предметом розгляду в низці статей у науковій періодиці (Walker, 1971; Schuhl, 1975; Abraham, 1984; McBride, 1984; Powell, 1995; Coe, 1988 та ін.).

Навіть наведений вище побіжний і далеко не вичерпний огляд демонструє сталий інтерес зарубіжних дослідників до комедій-балетів Мольєра та розуміння значущості цього жанру в історії одразу кількох суміжних мистецтв. Оскільки, попри те, що зі смертю геніального драматурга (1673) жанр комедії-балету в тому вигляді, як він був створений в театрі Мольєра, поступово деактуалізується, його розквіт мав значні наслідки для розвитку французького та світового музично-театрального мистецтва.

Метою нашої статті є спростування теорії «тимчасовості» існування жанру комедії-балету й відсутності перспектив використання засад цього жанру поза культурними межами доби Людовика XIV, а також, вперше в україномовній науковій літературі, визначення з сучасних позицій ролі та місця комедій-балетів Мольєра в процесах еволюції музично-драматичного і хореографічного мистецтв. Актуальним **завданням** роботи є й часткове подолання «розриву» між зарубіжною та вітчизняною музично-театральною наукою в питанні вивчення цього жанру. Поряд із методами аналізу, порівняння, узагальнення й систематизації інформації, представленої в світовій науковій «мольєріані», у процесі дослідження застосовувались історичний і біографічний дослідницькі підходи.

Виклад основного матеріалу. Значення постановок сценічних творів Мольєра у придворному театрі важко

переоцінити. «Ніщо не надавало двору стільки блиску і сліпучої пишності, як опера і балет. Артисти, танцюристи, співаки, музиканти, аматори-придворні, принци, пані й дівичі, королева і король – вважали за честь зображувати земних Аполлонів і Юпітерів», – писав з цього приводу дослідник театру І. Клейнер (1927: 57). «Щоб короля великого розважити, ми танець, музику і мову об'єднаймо, – каже одна з муз у п'єсі Мольєра «Любов – цілителька» (цит. за: Друскін, 1936: 176). Більшість комедій-балетів, а також «Комічна пастораль» і трагедія-балет «Психея» були написані Мольєром на замовлення короля або під безумовним впливом стилю пишного придворного оперно-балетного театру. Так, І. Сміт (Smith, 2005: xiv) вважає, що можна дати «нову оцінку комедіям-балетам Мольєра як жанру спектаклю, глибоко переплетеному з особистою політикою першого десятиліття царювання Людовіка XIV». Дійсно, Людовик XIV, що здобув славу танцівника, був у певному сенсі й театральним діячем того часу. Без його заступництва доля мольєрівської трупи спочатку могла б скластися дуже невдало. Що ж до розвитку балетного мистецтва, то й тут слід відзначити неабиякий особистий внесок Людовика XIV. Саме цим молодим ще тоді монархом була заснована Королівська академія танців (1661), і хоча у відповідному наказі не згадується балет як театральний жанр, Академія «благотворно вплинула на чистоту виконання, канонізацію комбінацій і рухів, що входили в бальні та побутові танці» (Клейнер: 57).

До речі, директором Академії був призначений Шарль-Луї-П'єр Бошан (1631–1705), інтендант балетів короля. Цей видатний хореограф, який навчав мистецтву танцю і самого Людовика XIV, постановник танців

у багатьох придворних виставах, зокрема й комедіях-балетах Мольєра, був також непересічним музикантом – скрипалем, диригентом, композитором (Powell, 1995; 2008). Саме йому належить музика до вистави «Настирливих» 1661 р. (Houle, 1991), за винятком вокальної куранти, й, вірогідно, частини оркестрових аранжувань, автором яких є Ж.-Б. Люллі (Powell, 1995: 175; 2008: 119).¹

Проте балет в епоху Людовика XIV ще не був самостійним театральним жанром – його сюжет вимагав словесних пояснень, які надавались в речитативах та друкованих програмах зі змістом балету (їх роздавали в антрактах). Слово, спів, музика, танець, таким чином, не з'єднувались в єдине ціле, а просто не могли обійтися одне без одного, хоча основним художнім компонентом залишався танець.

Придворні вистави – «ballet de cour» – склалися з окремих виходів (антре) комічних, міфологічних або

¹ Докладно аргументовану характеристику багатогранної діяльності П. Бошана, у тому числі в музичній сфері, надає в своїй докторській дисертації Г. Безугла (Безуглая, 2021: 35–37). Дослідниця також неодноразово наголошує на тій обставині, що синтетична фігура артиста – водночас танцмейстера, музиканта-інструменталіста (скрипаля, виконавця на лютні або мандорі), нерідко й вокаліста, композитора, а також драматичного актора – була типовою в ренесансно-барочній культурі: «Отже, серйозний та професійний зв'язок із музикою був однією з найістотніших складових танцювальної практики у Франції XVI–XVII століття, – а також і в інших європейських країнах. Музикальність, що виявляла себе як у власному мистецтві, так і в різних формах музично-творчої діяльності, була невід'ємною рисою повсякденної роботи хореографа-постановника. Регламентуючи музичний бік вистав, майстри танцю здійснювали редактуру та аранжування музики» (там само: 38). У Франції діяльність таких митців, за середньовічною традицією, регламентувалась (до 1776 р.) спеціальною професійною цеховою спільнотою – Менестрандизою, куди можна було потрапити, лише склавши відповідні іспити (там само: 30). І Бошан, і Люллі, відомий, насамперед, як композитор, були майстрами саме такого універсального типу.

алегоричних персонажів («від галантних до гротескових»), якими виконувалися звичайні побутові та бальні танці (менуєт, гавот, куранта, буре, сарабанда, чакона, жига, гальярда, канарі). Ці виходи, що супроводжувалися сценічними ефектами в дусі «італійської машинерії», перемежались вокальними (хоровими, сольними, ансамблевими) номерами та речитативами, а також інструментальними ритурнелями; «... різноманітні сцени слідували одна за одною з єдиною метою наповнити спектакль рухом, екстравагантними та яскравими картинами, з метою потішити почуття та забезпечити створення дивертисменту, гідного галантного придворного духу...» (Glasow, 1986: 2). Наприкінці йшов, зазвичай, гранд-балет, більш церемонний, з обов'язковими геометричними побудовами. Про один з таких балетів сучасник сказав: «Танці цього спектаклю такі симетричні, що й Архімед не зумів би краще їх поставити» (див. Друскін, 1936: 94). В балетних спектаклях були присутні також пасторальні сцени, що виконували функції ліричних інтермедій, за участю античних фавнів, наяд, дріад, ідеалізованих пастухів і пастушок.

Однак в епоху Людовика XIV такого роду балети як театральні видовища були доволі поширеними не лише при дворі, але й у провінції. І. Клейнер писав у зв'язку з цим: «В коледжах єзуїти періодично влаштовували спектаклі. В них були балети з характерними антре і піруетами». Також він наводить повідомлення про те, що під час поїздки Францією Людовик XIV «був присутнім у Бордо на виставі учнів, які розіграли комедію на сюжет миру (1660). У цьому показі було декілька різноманітних антре» (Клейнер, 1927: 57).

«Ballet de cour», як і пастораль, Томас Гласоу справедливо розглядає як жанрові джерела комедій-балетів

Мольєра, додаючи до цих складових ще фарс, чії ознаки виявляються через сюжетну лінію та наявність відповідних персонажів – слуг, розумніших за своїх господ, доктора-невдахи, старого залицяльника й т. ін. (Glasow, 1986: 1–5). В останньому простежується спадкоємність з традицією італійської «*commedia dell'arte*», яку Мольєр, в якості керівника театральної трупи, добре знав, і яка надала його кращим комедіям «мистецтва руху», що відтворилося в таких сценічних шедеврах, як «Уявний хворий», «Міщанин-дворянин», «Пан де Пурсоньяк». З цим перегукується й думка Марка Франко (Franko, 2015), який вважає, що комедія-балет є не цілком оригінальним винаходом Мольєра, а переосмисленням фарсово-буфлескної традиції в більш «репресивному» політичному кліматі часів Людовика XIV.

Отже, 17 серпня 1661 року в літньому театрі замку Во відбулося грандіозне свято, до якого увійшов показ нової комедії Мольєра «Настирливі». Замовлення на створення комедії було терміновим, тому вся комедія була написана, розучена й поставлена протягом двох тижнів. Спектакль йшов на сцені, влаштованій у хвойній алеї серед парку, створеному за малюнками Ленотра. Декорації були виконані Лебреном, а машинно-феєричні розробки належали Дж. Тореллі. Усе провіщало показ звичайного придворного видовища, і коли перед завісою з'явився один з акторів королівської трупи та схвилювано звернувся до короля, ніхто не гадав, що зараз народжується новий театральний жанр. Вибачення глави трупи пана Мольєра – а саме він постав перед завісою – були вислухані з належною увагою, але без особливої зацікавленості, бо майже кожен з придворних спектаклів починався подібним повідомленням про боязку надію розважити Його Величність, незважаючи на дуже

обмежений час для підготовки спектаклю та інші прикри перешкоди.

Набагато уважніше придворна публіка поставилася до прологу запропонованої комедії «Настирливі». Піднялася завіса, відкривши глядачам більш ніж два десятки «природних» фонтанів. Скеля перетворилася на мушлю, з якої вийшла виконавиця ролі Наяди Мадлена Бежар. Наблизившись до публіки, вона прочитала вірші, створені придворним літератором Пеліссоном на прославляння монарха, дерева та статуї за велінням Наяди «ожили», випускаючи групи танцюристів – фавнів і вакханок. Під звуки гобоїв і скрипок почалася вистава, про яку Мольєр пізніше написав у зверненні до своїх читачів: «Окрім комедії, задуманий був і балет, але оскільки в нашому розпорядженні відмінних танцюристів було замало, то балетні виходи довелося розділити, – вирішили влаштувати їх в антрактах з тим, аби дати час танцюристам перевдягнутися для наступного виступу. А щоб не розривати перебіг п'єси подібними інтермедіями, ми вирішили пов'язати їх якомога міцніше з дією, з'єднавши балет і комедію в єдине ціле. Проте часу було замало, переймалася всім цим не одна особа, і тому, можливо, не всі балетні виходи пов'язані з комедією однаково природно. Як би там не було, для наших театрів це новина, проте деякі авторитети старовини подібні з'єднання допускали. А оскільки комедія-балет усім сподобалася, то вона може прислужитися зразком для інших творів, які будуть ретельніше обдумані» (Мольєр, 1965а: 462). Ця передмова Мольєра до певної міри є програмною, бо упродовж усієї своєї театральної діяльності, працюючи над комедіями-балетами, Мольєр прагнув природно зв'язати балетні виходи з дією п'єси. У передмові до «Шлюбу мимоволі» (1664) він зазирне

ще далі в майбутнє жанру, назвавши балет «комедією без розмов» і призвавши тим самим до «драматизації» балету, дієвості хореографії (Мольєр, 1965b: 532).

С. Мокульський в зв'язку з цим відмічає різну фабульну значущість балетних номерів: «В одних випадках вона має інтермедійний характер, в інших безпосередньо слугує розгортанню сюжету і просуває уперед дію» (у кн. Мольєр, 1935: 34). У «Настирливих» є два типи балетних номерів, з яких другий, звісно, є значнішим у суто драматургічному плані, оскільки намічає шлях до драматизації балетного танцю й до органічного злиття його з дією комедії.

О. Гвоздев² в передмові до видання п'єси Мольєра підкреслює неоднорідність жанру комедії-балету та особливу значущість «Настирливих» як початку своєрідного «викривального огляду», де «сюжетна тканина та інтрига основної комедійної дії, намічені коротко й лаконічно, створюють лише певний стрижень для розгортання епізодів» (у кн. Мольєр, 1935: 633). Дійсно, фабульна побудова «Настирливих» дуже нескладна. Молодому придворному Ерастові заважають зустрітися з коханою Орфізою ціла низка надокучливих нероб і такий собі Даміс, її опікун. Лізандр, наприклад, відволікає увагу Ераста виконанням вигаданої ним куранти (до речі, цей епізод дуже органічно входить до комедії-балету й додає опис виконання цього танцю). Другий з настирливих, Алькандр, нав'язує Ерастові участь у дуелі в якості секунданта, третій, Альсипп – пристрасний картяр, а четвертий, Дорант, здатний урвати будь-чий терпець оповіданнями про полювання (цей тип настирливого

² Радянський театрознавець, чії змістовні роботи 1920 років були перекладені українською та вийшли друком 2008 р. у Львові (див. Гвоздев, 2008).

був підказаний авторові самим Людовиком XIV). П'ятий настирливий, Карітідес, втомлює Ераста читанням своєї петиції до короля, шостий – докучає йому проектами державної перебудови. Наприкінці п'єси Мольєр з'єднує Ераста з Орфізою.

За спостереженням О. Гвоздєва, Ераст як персонаж має зв'язати розрізнені епізоди – типізовані характеристики «настирливих». На цих епізодичних персонажах і сконцентрована, за його думкою, «викривальна сила дії». Посилаючись на Лафонтена, дослідник пише, що передові люди доби Мольєра не відокремлювали різкою гранню комедії-балети від психологічно поглиблених комедій положень і характерів, як це зроблено у Франції, наприклад, Поль де Сен-Віктором, що розглядав комедії-балети як деякий компромісний відступ (цит. за: Мольєр, 1935: 637). Подібна зневага до комедій-балетів призвела в XIX столітті до вилучення всіх танцювально-вокальних інтермедій з п'єс Мольєра (там само).

Г. Бояджієв (услід за Лафонтеном, який помітив суттєву особливість нової комедії, де Мольєр ані на крок не відступив від природи), стверджував, що драматург «вирішив забути на якийсь час мистецтво складних композицій і приступити до писання ескізів з натури». Розвиваючи цю думку, театрознавець продовжує: «В “Настирливих” творчість Мольєра безпосередньо зімкнулася з дійсністю й вступила у прямий контакт з традиціями сатиричної поезії, внаслідок чого сформувалися нові принципи типізації, відмінні від їхніх звичайних форм» (Бояджієв, 1967: 357).

С. Мокульський, осмислюючи роль Мольєра, який виступив у «Настирливих» як реформатор французького балету, підкреслював, що «до роботи в галузі балету його підштовхували зв'язки з двором і необхідність йти

назустріч королю і його смакам. Проте Мольєр і в цій галузі проявив свою новаторську ініціативу в сенсі створення змістовного, ідейно загостреного спектаклю. Герої “Настирливих” – це “спроба пера” у створенні соціальних характерів, від них веде стежка до “Мізантропа”. Мольєр в “Настирливих” остаточно не здолав метод фарсу, він лише поступається методу спостережень реальної дійсності і соціально-психологічного аналізу» (у кн. Мольєр, 1935: 34).

Але, відмічаючи значущість «Настирливих» в становленні жанру високої комедії, не можна забувати й про інші особливості цього твору як першої спроби в жанрі комедії-балету. Аналіз ремарок, що відносяться до балетних антре (всього в комедії їх одинадцять) показує, що ці драматургічні елементи співвіднесені з основним ходом дії, оскільки комедійні групи персонажів є, переважно, такими ж «настирливими», продовжуючи розвиток сюжетних мотивів у танцювально-пантомімічних сценах. У першому виході («антре») персонажі, які грають в кулі, змушують Ераста віддалитися. Коли ж, після закінчення гри, він намагається повернутися, починається вихід другий, під час якого нахаби, оточивши Ераста, розглядають його, а він знову тимчасово приховується. У балеті другої дії ті, що грають у кулі, зупиняють Ераста з проханням висловити думку щодо суперечного удару. Він ледве відбивається від них.

Проте, уникаючи драматургічної одноманітності, Мольєр вводить в дію контрастні балетні номери, змінюючи групові танці сольними (антре садівника). Лірико-пасторальний дует йде після галасливого виходу маскарадної групи. У драматургічну тканину Мольєр вводить також номер з безперечними політичними алюзіями, тобто натяк на нещодавні події:

успішну боротьбу абсолютистської влади з дворянсько-феодалною опозицією.

Хоча за часів Мольєра ще не існувало такого поняття, як темпоритм спектаклю, спостереження над цією особливістю комедій-балетів є дуже важливими. Темп у «Настирливих» стрімкий, за рахунок швидкої зміни епізодів переважно комедійного плану, характеру танцювальних антре, присутніх у виставі. Цікаво порівняти його з розвитком дії в комедії-балеті «Принцеса Еліди», створеному через три роки, але вже на міфологічний сюжет у галантному стилі. Музикознавець і великий знавець балету І. Соллертинський порівнював темп цього спектаклю «з рухом павани або палацової сарабанди», а різкий контраст пояснював «характером п'єси та її драматургічними особливостями» (цит. за: Мольєр, 1935: 273).

Цікаво, що І. Соллертинський на основі аналізу «Принцеси Еліди» відмовляє жанру комедії-балету в перспективності, попри те, що п'єса була написана всього через три роки після «Настирливих», а потім з'явилися такі шедеври, як «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин-дворянин», «Уявний хворий». І попри те, що вони межували з п'єсами, де данина придворно-аристократичній естетиці була досить сильною («Комічна пастораль», «Психея» та ін.). «Поza музикою, хореографією, атракціонами "Принцеса Еліди" має ще менше значення, ніж лібрето опери або балетний сценарій, – пише дослідник, – бо, вилучена з атмосфери свята, вона блякне. І це не наслідок невдачі, але результат творчого омертвіння самого жанру» (там само).

Однак розмова про занепад жанру лише на прикладі «Принцеси Еліди» є досить дискусійною. Адже в другій комедії-балеті «Шлюб мимоволі» Мольєру вже пощастило досягти органічного з'єднання комедії, балету і музики.

У цій постановці, читаємо у передмові до першого російського академічного видання п'єси Мольєра – «усі балетні номери втратили властивий їм у інших постановках зовнішній, орнаментальний характер і розірваність композиції, притаманну ще “Настирливим”». Вони були втягнуті у фарсовий сюжет і тому самі придбали внутрішню зв'язаність і реалістичне забарвлення» (цит. за: Мольєр, 1935: 275). Аналіз п'єси переконливо доводить, що Мольєр в цій постановці знаходить спосіб подолання балетних алегорій. Згадаємо, що в передмові до «Настирливих» автор надалі обіцяв повернутися до цього жанру й розробити його з більшою ретельністю. І у випадку зі «Шлюбом мимоволі» канони придворної естетики не завадили йому, хоча балет і був «королівським», тобто монарх виконував у ньому одну з балетних партій. Керівництво постановкою «Шлюбу мимоволі» було зосереджено в руках Мольєра. І Бошан, і Люллі підкорялися його задуму.

Про Люллі як співавтора комедій-балетів слід сказати особливо, бо ним було написано музику до більшості подібних п'єс. Придворний композитор від 1653 року, а від 1664 – метр музики королівської сім'ї, він багато в чому вплинув на розвиток музично-драматичних жанрів у Західній Європі. Ромен Роллан писав: «Потрібно зауважити, що Люллі до кінця своїх днів залишався, на думку публіки, переважно тим, ким він був на початку своєї кар'єри: композитором балетів. ... Танці, значення яких у творчості Люллі вислизає від нас мало не повністю, ми змішуємо в одну купу зі старовинними танцями взагалі, тоді як сучасники приписували їм революційне значення в галузі танцювального мистецтва; до того ж, ми бачимо в них одну “чисту” музику, в той час як Люллі майже завжди писав в цих випадках драматичну пантоміму» (Роллан, 1938: 241). Кажучи про дух танців для

балетних виходів, Роллан відмічає, що «Люллі пожвавив танці: таким був початок його реформи... Він диригував їх у швидкому темпі. До того ж, він любив танці переважно швидкого і переривчастого типу, на зразок жигі, канарі, форлани. Сучасники навіть казали, що він “перетворює танці на штукарство”» (Роллан, 1938: 242).

Вже за одним цим висловлюванням сучасників композитора можна припустити, що його творчість дійсно порушувала загальноприйняті канони. «Більш швидкі рухи, – продовжує Р. Роллан, – вимагали нових фігур для танців. За свідченням Дюбосса, “Люллі був змушений сам вигадувати балетні виходи, пристосовані до звуків його музики, бо іноді штатний балетмейстер Бошан був не в змозі уловити характер його скрипкових мелодій. Він міняв виходи, вигадував виразні па, відповідні до сюжету, а коли було треба, починав танцювати перед танцівниками, аби змусити їх скоріше зрозуміти свій задум”» (там само: 243).

Наведені Ролланом висловлювання сучасників свідчать про те, що Люллі тяжів до написання мелодій, які не обмежуються загальною правдивістю вираження, але слугують для певного психологічного окреслення якогось характеру або драматичної ситуації. Домагаючись цього перетворення балету на драму, «він перейшов від мелодій, під які танцюють характерні танці, до балетів майже без єдиного танцювального па, що складається з жестів і виявлень почуттів, одним словом, з німої гри» (там само: 244).

О. Гвоздев, посилаючись на слова одного з театриків XVII століття, пише, що «рухи танцюристів в численних балетних виходах подібних спектаклів мали пантомімічний, експресивний характер, виражаючи те, що могло б бути вказаним у словах» (Гвоздев, Смирнов, 1923: 214). Це підтверджується численними ремарками самого Мольєра до комедій-балетів.

У «Принцесі Еліди» мисливці танцюють, «виражаючи радість з приводу здобуття перемоги», в «Блискучих коханцях» четверо учасників пантоміми «жестами й рухами тіла зображують душевну тривогу принцеси», а раби – «радість з приводу свого звільнення». Танці, що виражають «нескінченний відчай», «захват з нагоди прибуття богині», задумані авторами в «Психеї», а в «Блискучих коханцях» одна з героїнь, Клеоніса, пропонує показати принцесі мистецтво танцівників, які «добре вміють передавати усі рухи душі» (ремарки цитовані за виданням: Мольєр, 1965а: 7).

Як можна помітити, дослідники додержуються доволі різних позицій при аналізі жанрової структури комедій-балетів та визначенні художньої перспективності жанру. Так, Філіп Боссан, автор популярної монографії «Людовик XIV, король-артист», розповідаючи про історію виникнення балету-трагікомедії «Психея» (жанру, що дійсно не мав продовження), згадує й жанрові особливості комедій-балетів, створених Мольєром разом з Ж.-Б. Люллі, а згодом – з М. А. Шарпантьє. При цьому він скептично ставиться до можливості подальшого успішного розвитку цього жанру. Можливо, тому, що «крім Мольєра, жоден із сучасних авторів при дворі Людовика XIV не мав до цього ані певного хисту, ані відповідного досвіду» (Боссан, 2002: 148).

Г. Буличева у монографії «Сади Арміди» (2004) про музичний театр французького Бароко підіймає питання, до якого ж «відомства» зарахувати комедії-балети Мольєра. «Адже в наш час “Міщанин-дворянин”, – нагадує вона, – однозначно сприймається як явище драматичного театру, навіть якщо робляться обмовки про присутність там музики й танцю. Бароко зовсім не опікується демаркацією кордонів між театрами драматичним та

музичним. Будь-який театр тієї доби мав музичну складову» (Булычева, 2004: 21).

Більш помірковано до цієї проблеми поставився О. Гвоздев (2008: 177), який вважає, що в «Настирливих» відбувається перехід до нового жанру балетних спектаклів – комедій-балетів. За спостереженнями дослідника, оперно-танцювальні елементи попередніх балетів зазнають змін: вокальні речитативи перед балетними номерами, а також і вокальні ансамблі, помітно пожвавлюються, а головне – драматизуються, як і вся вокальна частина балету, чому сприяє й використання арій водевільного характеру, серенад і танцювальних пісень. Але водночас і танець зазнає драматизації, оскільки він потрапив в обставини комедійної дії. І, хоча зв'язок балету з комедією у Мольєра завжди залишається вільним із сюжетного, логічного боку, все ж іноді танець цілком залучається до драматичної дії й набуває пантомімічного характеру. У свою чергу, музика й танець, введені в драматичну виставу, призводять до ритмізації комедійної дії, глибоко впливаючи на її темп, жвавість сцен і побудову діалогу. У цьому – оригінальність комедій-балетів Мольєра; у нього комедія стає ритмічним мистецтвом, що захоплює нас не тільки повноцінним змістом слова, але й самою ритмікою побудови драми (Гвоздев, 2008: 180).

Отже, підсумовує театрознавець, «балет, досягнувши в творчості Мольєра найбільшої художньої зрілості, знаходить собі прихисток в опері Люллі, де посідає проміжне місце між трагічними сценами опери, даючи глядачам перепочинок і заспокоєння після напружених музично-ліричних вражень. У такому залежному стані балет перебуватиме впродовж цілого століття, аж поки могутній геній Новерра не оформить його в самостійну драматичну пантоміму» (Гвоздев, 2008: 177).

В суміжній площині з міркуваннями провідного театрознавця радянських часів лежать висновки, яких доходить на основі детального контекстуального аналізу комедій-балетів Мольєра американська дослідниця К. М. Годфрі. Зазначивши повну трансформацію «ballet de cour» під впливом комедійних сюжетів, вона констатує народження нового «перехідного» жанру: «Безсумнівно, Люллі справив величезний вплив на еволюцію музики в комедіях-балетах, однак внутрішня музикальність віршів і швидкість дії в п'єсах забезпечили Люллі необхідними інструментами для того, щоб вдосконалювати музику. Навіть після розриву Люллі і Мольєра поет продовжував віддавати музиці найбільш значне місце. ... Мольєр удосконалив придворний балет, включивши його елементи до комедії, і в той же час антре придворного балету замінюються сюжетом як основою п'єси. Комедія-балет стала одночасно розвитком придворного балету і попередником французької опери» (Godfrey, 1970: 124–125). Підсумовуючи, в анотації до своєї роботи дослідниця зазначає, що Мольєр в своїх п'єсах почав з того, що зробив найбільший акцент на балеті, і закінчив перенесенням його на музику.

Висновки. Отже, Мольєр, з одного боку, і Люллі, з іншого, прагнули до драматизації балету, наближення його до самостійного жанру театрального мистецтва. Завдяки їхній співпраці були накреслені шляхи до реформи французького балету, яку згодом здійснив Новерр під безпосереднім впливом Бомарше і Глюка.

У той же час, вже в перших комедіях-балетах Мольєра як драматургічних творах простежуються творчі принципи, які у подальшому знайдуть продовження в кращих зразках його «високої комедії», зокрема, сатирична спрямованість, гротескова типізація характеристик персонажів.

Попри те, що «Настирливі» продовжують лінію розвитку французького балету, що виникає наприкінці XVI століття, демонструючи наявність його традиційних компонентів (розкішна видовищність, міфологічні персонажі, усталений набір танців, віршована декламація, вокальні номери та інше), однак поєднання цих складових в певну художню цілісність на основі комедійного сюжету, безумовно, стало новим оригінальним явищем на цьому шляху. В руслі загального розквіту французького драматичного театру, представленого п'єсами Корнеля, Расіна й самого Мольєра, прагнення додати балетній дії логіки й сюжетної послідовності стало цілком природним. І, якщо подібне «впорядкування» на той час вже відбулося в італійській опері, але в межах «серйозного» жанру, то заслуга поєднання драми, музичних номерів та балету за допомогою комедійного сюжету належить саме Мольєрові.

В обставинах комедійної дії танець розвивався у сюжетно-логічному напрямі, нерідко перетворюючись на пантоміму, залучаючи таким чином елемент акторської гри. У свою чергу, під впливом танцювальної стихії й веселої буфонати, гнучких діалогів комедійних персонажів поживляється загальний темпоритм спектаклю й відбувається ритмізація й певне «омузикалення» театрального дійства.

Перспективи дослідження. Враховуючи інтерес сучасних митців до культурного спадку минулих епох, сьогодні можна спостерігати експериментальне поєднання творів Ж.-Б. Люлі, Ж.-Ф. Рамо, сучасника Мольєра Г. Перселла з елементами осучасненої хореографії (П. Бауш, Т. Браун, М. Морріс, Л. Скоцці, Д. Ерв'є, Б. Массен та ін.). Ця зацікавленість хореографів XX–XXI ст. бароковими шедеврами може бути додатковою темою в сучасній оцінці художніх наслідків епохи

«Короля-Сонця» та приводом для застосування порівняльно-історичних методик, які б дозволили виявити риси схожості та відмінності в генезисі й розвитку танцювальних явищ та відповідність індивідуальної інтерпретації хореографічному образу.

Результати дослідження покликані уможливити типологічне розпізнавання жанру комедії-балету серед подальших явищ сценічного мистецтва у світовій музично-театральній культурі, як і процесів драматизації творів хореографічного мистецтва та використання музично-пластичних характеристик персонажів у драматичних виставах різних жанрів.

ЛІТЕРАТУРА

- Безуглая, Г. А. (2021). *Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.)*. (Дис. ... д-ра искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Боссан, Ф. (2002). *Людовик XIV, король-артист*. Москва: Аграф.
- Бояджиев, Г. (1967). *Мольер*. Москва: Искусство.
- Булычева, А. (2004). *Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко*. Москва: Аграф.
- Гвоздев, А. А. & Смирнов, А. А. (Ред.). (1923). *Очерки по истории европейского театра. Античность, Средние века и Возрождение*. Петербург: Academia.
- Гвоздев, О. О. (2008). *З історії театру і драми / Из истории театра и драмы*. Академия. 1923. (Переклад з рос. Є. Стародинойої). Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Друскин, М. С. (1936). *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Ленинградская филармония.
- Клейнер, И. (1927). *Театр Мольера. Анализ производственной деятельности*. Москва: Государственная академия художественных наук.
- Красовская, В. (1979). *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Эпоха Новерра. Преромантизм. Романтический балет*. Ленинград: Искусство.
- Мольер, Ж.-Б. (1965a). *Полное собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 1. Москва: Искусство.
- Мольер, Ж.-Б. (1965b). *Полное собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 2. Москва: Искусство.

- Мольер, Ж.-Б. (1935). *Собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 1. Ленинград: Academia.
- Роллан, Р. (1938). Музыканты прошлых дней. *Собрание музыкально-исторических произведений в девяти томах*. Т. IV. (Пер. с фр. Ю. Л. Вейсберг). Москва: Музгиз.
- Abraham, C. (1984). On the structure of Moliere's comedies-ballets. *Biblio 17*, no. 19, 18–20.
- Auld, L. (1968). *The Unity of Molière's Comedy-Ballet: A Study of their Structure, Meanings and Values*. (PhD Dissertation). Bryn Mawr.
- Chumbley, J. A. (1972). *The World of Molière's comédies-ballets*. (PhD Diss.). University of Hawaii at Manoa. Honolulu.
- Coe, A. (1988). "Ballet en comédie" or "comédie en ballet"? *La Princesse d'Elide and Les Amants magnifiques*. *Early Modern France*, SE17, Cahiers II, 1, 109–121. <https://earlymodernfrance.org/node/154>
- Fleck, S. (1993). *Molière's comedy-ballets: A dramatic and musical analysis*. (PhD Dissertation). University of California. Davis.
- Franko, M. (2015). Molière and Textual Closure. *Comedy-Ballet, 1661–1670*. In *Franko, M. Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body, Ch. V*, pp. 107–130. New York: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199794010.003.0006
- Gaines, J. F., ed. (2002). *The Molière Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Glasow, Th. (1986). *Molière, Lully, and the Comedy-Ballet*. (PhD Dissertation). State University of New York at Buffalo.
- Godfrey, K. M. (1970). *Les comedies-ballets de Molière: genre de transition*. (Master's Thesis). Rice University. <https://hdl.handle.net/1911/90023>
- Houle, G. (1991). *Les Ballet Des Fâcheux: Beauchamp's Music for Molière's Comedy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lefebvre, C. (1992). *Les Fâcheux: comédie-ballet de 1661: ballet de 1924*. (Mémoire de maitrise: Musique. Musicologie). Université Paris-Sorbonne. UFR de Musique et Musicologie.
- Mazouer, Ch. (2006). Molière et ses comédies-ballets. (2 éd.). Paris: Honoré Champion éditeur [in French].
- McBride, R. (1984). Ballet: A Neglected Key to Molière's Theatre. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2(1), 3–18. <https://doi.org/10.2307/1290776>
- Powell, J. S. (1995). Pierre Beauchamps, choreographer to Molière's troupe du Roy. *Music & letters*, 76(2), 168–186.
- Powell, J. S. (2000). *Music and Theatre in France 1600–1680*. New York: Oxford University Press.
- Powell, J. S. (2008). Pierre Beauchamps and the public theatre. In *Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750, J. Neville (Ed.)*, pp. 117–135. Bloomington: Indiana University Press.
- Powell, J. S. (1982). *Music in the Theater of Molière*. (PhD Diss.). University of Washington.
- Schuhl, P.-M. (1975). Molière en fête. Les comédies-ballets. *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, 165(1), 107–108. <http://www.jstor.org/stable/41091738>

- Smith, G. (1995). *Molière's Comédies-Ballets: Political Theatre for the Court of Louis XIV*. (PhD Dissertation). Indiana University.
- Smith, G. E. (2005). *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédie-Ballets: Staging the Courtier*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing [in English].
- Walker, H. (1971). "Les Fâcheux" and Molière's Use of Games. *L'Esprit Créateur*, 11(2), 21–33.
- Wasserbäch, S. (2017). *Machtästhetik in Molières Ballettkomödien*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Oleksandr Chepalov

Kyiv National University of Culture and Arts,

Doctor of Arts, Professor

e-mail: chepalovst@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2033-357X

MOLIÈRE'S COMÉDIE-BALLET "LES FÂCHEUX" AS THE BEGINNING OF A NEW MUSICAL AND THEATRICAL GENRE

Against the background of contemporary artists' interest in the cultural heritage of past ages, today we can observe an experimental combination of works by Lully, Rameau, baroque music of Henry Purcell, who was Molière's contemporary, with elements of modern choreography (P. Bausch, T. Brown, M. Morris, L. Scozzi, D. Hervieu, B. Massin and others). Such productions by leading choreographers of the XX–XXI centuries actualize a certain reassessment of the artistic consequences of the "Sun King" era.

Present scientific research purpose is to refute the theory of "temporality" of the existence of the comédie-ballet genre as well as the lack of prospects for using the principles of this genre outside the cultural boundaries of the Louis XIV age. After all, even such a well-known modern expert of this historical epoch as Philippe Beaussant is skeptical about the possibility of further successful development of this genre. Probably because apart from Molière, none of the modern authors at the court of Louis XIV had either a certain flair or relevant experience (Beaussant, 2002: 148).

Present scientific paper relevance lies in the fact that in Ukrainian-language scientific literature the issue of the significance of comédies-ballets in the evolution of the world dramatic and choreographic arts is considered from the modern point of view for the first time. Along with the **methods** of analysis, comparison, generalization and systematization of information presented in the world scientific literature on Molière's work, historical and biographical approaches were used in the research process.

The results of the research confirm the thesis of the leading theater critics of the Soviet era, O. Gvozdev (2008: 180), that the opera and

dance elements of 'ballet de cour' are noticeably transformed in Molière's comédies-ballets, and, what's most important, they are dramatized under the influence of comedy story-line.

It is summarized that "Les Fâcheux" continues the line of development of French 'ballet de cour', but the combination of its components in the artistic integrity on the basis of comedic plot has become a new original phenomenon. The desire to add logic to the ballet action led to the fact that in the circumstances of comedic action, the dance developed in the plot direction, often turning into a pantomime, involving an element of acting. In turn, under the influence of buffoonery and dance element, the tempo of the play becomes more revived, there is a rhythm and a certain "musicalization" of theatrical action, paving the way for the reform of French ballet, which was later carried out by Noverr under the direct influence of Beaumarchais and Gluck.

Key words: music; theater; drama; performance; genre; comédie-ballet; Molière; Louis XIV; 'ballet de cour'; court spectacle; Jean-Baptiste Lully; Pierre Beauchamp; choreographer; dance.

REFERENCES

- Abraham, C. (1984). On the structure of Molière's comedies-ballets. *Biblio 17*, no. 19, 18–20 [in English].
- Auld, L. (1968). *The Unity of Molière's Comedy-Ballet: A Study of their Structure, Meanings and Values*. (PhD Dissertation). Bryn Mawr College [in English].
- Beaussant, Ph. (2002). *Louis XIV, artiste*. (Transl. from French). Moscow: Agraf [in Russian].
- Bezuglaya, G. A. (2021). *Ballet music in the context of the musical activities of choreographers (late 16th – first third of the 20th centuries)*. (Doctoral Diss.). St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Saint Petersburg [in Russian].
- Boyadzhiev, G. (1967). *Molière*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Bulycheva, A. (2004). *Armida's Gardens. French Baroque Musical Theater*. Moscow: Agraf [in Russian].
- Chumbley, J. A. (1972). *The World of Molière's comédies-ballets*. (PhD Diss.). University of Hawaii at Manoa. Honolulu [in English].
- Coe, A. (1988). "Ballet en comédie" or "comédie en ballet"? *La Princesse d'Elide and Les Amants magnifiques. Early Modern France*, SE17, Cahiers II, 1, 109–121. <https://earlymodernfrance.org/node/154> [in English].
- Druskin, M. S. (1936). *Essays on the history of dance music*. Leningrad: Leningradskaya Philharmoniya [in Russian].
- Fleck, S. (1993). *Molière's comedy-ballets: A dramatic and musical analysis*. (PhD Dissertation). University of California. Davis [in English].
- Franko, M. (2015). Molière and Textual Closure. Comedy-Ballet, 1661–1670. In *Franko, M. Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Ch. V., pp. 107–130. New York: Oxford University Press.

- DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199794010.003.0006 [in English].
- Gaines, J. F., ed. (2002). *The Molière Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press [in English].
- Glasow, Th. (1986). *Molière, Lully, and the Comedy-Ballet*. (PhD Dissertation). State University of New York at Buffalo [in English].
- Godfrey, K. M. (1970). *Les comedies-ballets de Molière: genre de transition*. (Master's Thesis). Rice University. Houston, Texas. <https://hdl.handle.net/1911/90023> [in French].
- Gvozdev, A. & Smirnov, A. (Eds.). (1923). *Essays on the history of European theater: Antiquity, Middle Ages and Renaissance*. Petersburg: Academia [in Russian].
- Gvozdev, O. O. (2008). *From the history of theater and drama*. (Translated from Russian by Ye. Starodynova. Academia, 1923). Lviv: Vydanvnychy tseñtr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Houle, G. (1991). *Les Ballet Des Fâcheux: Beauchamp's Music for Molière's Comedy*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Kleiner, I. (1927). *Molière's theater. Analysis of production activities*. Moscow: Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk [in Russian].
- Krasovskaya, V. (1979). *Western European Ballet Theater. Essays on history. From the beginnings to the middle of the 18th century. The era of Noverr. Pre-Romanticism. Romantic ballet*. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Lefebvre, C. (1992). *Les Fâcheux: comedy-ballet of 1661: ballet of 1924*. (Master's thesis: Music. Musicology). Paris-Sorbonne University. Paris [in French].
- Mazouer, Ch. (2006). *Molière and his comedies-ballets*. (2nd ed.). Paris: Honoré Champion éditeur [in French].
- McBride, R. (1984). Ballet: A Neglected Key to Molière's Theatre. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2(1), 3–18. <https://doi.org/10.2307/1290776> [in English].
- Molière, J.-B. (1935). *Collected works*. (Transl. from French). (Vols. 1–4). Vol. 1. Leningrad: Academia [in Russian].
- Molière, J.-B. (1965a). *Omnibus edition*. (Transl. from French). (Vols. 1–4). Vol. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Molière, J.-B. (1965b). *Omnibus edition*. (Transl. from French). (Vols. 1–4). Vol. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Powell, J. S. (1995). Pierre Beauchamps, choreographer to Molière's troupe du Roy. *Music & letters*, 76(2), 168–186 [in English].
- Powell, J. S. (2000). *Music and Theatre in France 1600–1680*. New York: Oxford University Press [in English].
- Powell, J. S. (2008). Pierre Beauchamps and the public theatre. In *Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750, J. Neville (Ed.)*, pp. 117–135. Bloomington: Indiana University Press [in English].

- Powell, J. S. (1982). *Music in the Theater of Molière*. (PhD Diss.). University of Washington [in English].
- Rolland, R. (1938). Musicians of the past days. In *Collection of musical and historical works, (Vols. I–XIX)*. (Translated from French by Yu. L. Veisberg). Vol. IV. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Schuhl, P.-M. (1975). Molière celebrating. The comedies-ballets. *Philosophical Review of France and Abroad*, 165(1), 107–108 [in French].
- Smith, G. (1995). *Molière's Comédies-Ballets: Political Theatre for the Court of Louis XIV*. (PhD Dissertation). Indiana University [in English].
- Smith, G. E. (2005). *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédie-Ballets: Staging the Courtier*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing [in English].
- Walker, H. (1971). “Les Fâcheux” and Molière’s Use of Games. *L’Esprit Créateur*, 11(2), 21–33 [in English].
- Wasserbäch, S. (2017). *Power aesthetics in Molière's ballet comedies*. Tübingen: Fool Francke Attempto [in German].

Стаття надійшла до редакції 4 листопада 2021 р.