

*Шестакова Дар'я Вікторівна,*  
старший викладач кафедри театрознавства.  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Daria Shestakova,*  
Senior Lecturer. National I.K. Karpenko-Karyi  
Theater, Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## КОНЦЕПТ ТІЛЕСНОСТІ У ТЕАТРІ ФРАНЦУЗЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ

**Анотація.** У статті досліджується концепт тілесності, що сформувався в контексті театральної естетики французького класицизму у XVII столітті. Увага приділяється художній тілесності у сценічному втіленні трагедій, яку можна розглядати як соматичну проєкцію культурних і соціальних форм, актуальних для даного історичного періоду.

**Ключові слова:** тілесність, тілесний канон, художня тілесність, трагедія, французький класицизм.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Театр як мистецтво, у якому людське життя відображається у живій, конкретній дії, безпосередньо пов'язане і спирається на можливості та функції тіла людини. Тіло актора презентує тілесність персонажа, забезпечує можливість його фізичного існування, підтримуючи «тілесний» зв'язок із публікою. Саме тілесність стає найочевиднішим засобом комунікації у театрі й є одним із способів реалізації мистецького діалогу. У процесі розвитку театрального мистецтва закони тілесного на сцені змінювалися, підпорядковуючись тим чи іншим культурним формам, що були актуальними для конкретного історичного періоду. Театр французького класицизму один з важливих етапів розвитку мистецтва як у царині драматургії, так і сценічної практики. Саме у контексті класицизму були сформовані правила організації драматургічного матеріалу, сценічного простору, акторської техніки, що залишалися взірцевими для європейської професійної сцени впродовж кількох століть, а їхнє подолання стало основою формування новітніх принципів театральної естетики у подальшому розвитку світового театру.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Насамперед слід зазначити, що в рамках даного дослідження йдеться не про аналіз трансформацій природного (фізичного) тіла, а про його соціокультурні інтерпретації. Використання терміна «тілесність», як філософського концепту, що є невід'ємною онтологічною ознакою людського буття,

у рамках проблематики даної праці здається більш доцільним, попри його ужиткову синонімічність із терміном «тіло» (О. Гомілко, 2002). Важливим етапом у формуванні сучасного ставлення до понять «тіло» і «тілесність» можна вважати дослідження Р. Декарта і проблематику психофізичного дуалізму. У XX столітті осмислення тілесності актуалізувалося не лише у філософії, а й у інших гуманітарних науках, надавши їй вивченню міждисциплінарного характеру. У працях М. Гайдегера, Е. Гусерля, М. Мерло-Понті, Ж. Лакана, М. Фуко, Ю. Крістєвої, Р. Барта, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза та інших авторів не лише легітимізується поняття тілесності, а й долається розуміння тілесності як біологічної сутності. Саме як багатовимірне соціокультурне утворення та його художньо-інтерпретаційний потенціал розглядається тілесність у працях О. Гомілко, І. Галуцьких, Н. Медведєвої, Г. Найд'юнової та інших вітчизняних авторів. Подібні дослідження можна вважати теоретичною базою, що дає змогу проводити театрознавчі розвідки, предметом яких є проблема тілесності у певному естетичному контексті. Для аналізу обрані феноменологічний, формальний, історико-системний методи та метод теоретичного узагальнення.

**Мета статті.** Мета статті – охарактеризувати концепт тілесності, що сформувався в контексті театральної естетики французького класицизму. Для цього, передусім, потрібно проаналізувати соціокультурні канони тілесного, актуальні для Європи XVII століття загалом та Франції зокрема,

визначити їхній вплив на створення художньої тілесності, тобто на інтерпретацію тілесності у сценічних творах зазначеного періоду. Увага у даній розвідці акцентується на аналізі моделі або абсолютного тілесного канону, а не на індивідуальних психофізичних даних акторів. Така модель була наявна насамперед у жанрі трагедії. Слід нагадати, що саме трагедія була домінантним жанром класицистичного театру і мала жорстку нормативну систему, чітко детерміновану соціокультурною специфікою історичного періоду.

**Виклад основного матеріалу.** Кожен історико-культурний період репрезентує притаманні йому певні форми тілесності. Існує взаємопов'язаність між соціальними і тілесними практиками, що формують історично відмінні типи тілесності (І. Кучма, 2000). Нагадаємо, що XVII століття – час формування такої Франції, яка вже у другій половині цього століття перетворюється на наймогутнішу абсолютистську державу, чії культурні досягнення починає переїмати вся Європа. Саме у цей час, на хвилі суспільного підйому утверджується й класицизм, як основний стиль століття. Основою теорії класицизму виступає раціоналізм, що спирався на філософську систему Декарта, а предметом мистецтва класицизму проголошувалося лише все прекрасне і піднесене, етичним та естетичним ідеалом якого, як відомо, слугувала античність.

Механіцизм у сприйнятті навіть власної тілесності, наприклад, у «Метафізичних роздумах» Р. Декарта (2000), був симптоматичним для даного періоду. Тілесне переживає своєрідну «соціалізацію», вбудовуючись у чіткий ієрархічний конструкт. В умовах абсолютистської монархії, що панувала у Франції XVII століття, тілесність розглядалася не як набір індивідуальних проявів особистості, а як відповідність певному знеособленому регламенту. У такій ситуації, за влучним визначенням І. Кучми (2000), «тіло, включене у комунікаційні процеси як ієрархізована одиниця тексту, дискурс з чітко вибудованою схемою його розгортання та проявлення, стає продуктом споживання та елементом культурної індустрії» (с. 47). Європейський тілесний канон акцентує увагу на тілі не як на природному явищі, а як на культурному феномені, актуалізуючи нагальну потребу тотального «облагородження природи», процесу, характерного для даної культури в цілому. Саме тому природна тілесність зазнає радикальних трансформацій у контексті епохи. Природність починає ототожнюватися з дикістю, варварством, хаосом, а різні явища підлягали облагородженню.

Так, наприклад, створювалися масштабні артефакти садово-паркової архітектури зі штучно сформованими кущами та деревами у вигляді стереометричних фігур. Водночас, народжуються навіть нові норми у сприйнятті чоловічого і жіночого тіла, досить жорстко структурованого каркасним костюмом. Випрацьовуються чіткі, якщо не сказати жорсткі, норми світського етикету. І лише знання і дотримання їх давали можливість актуалізувати свою особистість. Не змінюючи висхідні дані природного тіла, тілесність починає підпорядковуватись новим правилам сприйняття. «Подібна соціальна міфологізація сприяє накладанню чіткої оболонки на тіло як фізіологічний субстрат» (І. Кучма, 2000, с. 47).

Соціокультурні норми впливають не лише на формування і сталість естетичного ідеалу певного історичного етапу, а й на функціонування актуальних концептів тілесності у різних видах мистецтва. Найбільш яскраво вони зафіксовані у артефактах образотворчого мистецтва. Так, герої родоначальника класицистичного напрямку у живописі Ніколи Пуссена люди сильних характерів і величких вчинків, високого почуття обов'язку перед суспільством і державою. Всі ці риси вкладаються у програму класицизму ще на стадії становлення. Міра і порядок, композиційна врівноваженість стають основою живописного твору класицизму. Плавний і чіткий лінійний ритм, статуарна пластика, ідеально передають строгість та велич ідей і характерів. А вже у другій половині XVII століття, за часів самостійного правління легендарного «короля-сонця» Людовика XIV, у мистецтві відбувається дуже важливий для подальшого його розвитку процес регламентації, повного підкорення й контролю з боку королівської влади. Власне, встановлюється контроль над всіма видами не лише суспільного, а й художнього життя, а стиль класицизму офіційно визнається провідним у мистецтві. Його риси можна побачити у художній мові французької пластики і у садово-парковій архітектурі, у літературі та у мистецтві балету, де також мало першочергово наголошувалися воля і розум людини.

У цей час королівський двір був ключовим місцем репрезентації монаршої влади та могутності держави. Важливість французького двора посилювалася тим, що він був еталоном світського етикету у Європі, тобто певного ряду обов'язкових правил поведінки у соціальній структурі суспільства. Людовик XIV, який дуже любив порядок при дворі, ще більш дисциплінував і вноормував і без того цей складний етикет. Король був настільки уважний до деталей, що навіть створив інструкцію щодо правил відвідування версальських парків

(Louis XIV, 2007). «А якщо Людовік хотів випити води, то необхідно було п'ять чоловік і чотири поклони, щоб він утамував спрагу» (Григорук & Костюк, 2021, с. 158). По суті, етикет ставав при дворі інструментом підкорення і комунікації, а придворне життя дедалі більше нагадувало театр, де кожному була відведена своя роль і кожен жив за сценарієм короля. Одяг, мова, поведінка придворних – все було підпорядковане єдиній вимозі колективного визнання. Власне, про це пише Н. Медведева (2005) у своїй дисертації, розглядаючи тілесність як багатомірне утворення й називаючи третій вимір зовнішньою тілесністю або тілом для інших. За таких умов тіло існує як символ, що відображає особистісні характеристики людини, а також за допомогою якого здійснюється самовираження і людина включається у соціальні зв'язки. Під впливом певних зовнішніх чинників тілесність людини здатна до своєрідних культурних «перетворень». Як археологи за стародавніми речами та їх уламками відтворюють історичний світ, так само культурна антропологія має можливість шляхом декодування тілесності «людини культури» реконструювати структуру, спрямування і особливості культурно визначеного буття (О. Гомілко, 1998). Тіло придворного доби класицизму, відповідаючи суспільним очікуванням завдяки парфумам, пудрі, перуці, вписуючись і доповнюючи придворний етикет, презентувало його – цей етикет був як одне із основних джерел впливу на формування тілесності в контексті нової естетики.

Особливо цей процес увиразнився у контексті розвитку придворного балету, який у Франції набуває статусу самостійного виду мистецтва. У той час існувало дуже багато танцювально-розважальних жанрів: від придворних балетів і музичних вистав до свят зі сніданком і нічних карнавальних свят. Мабуть, ніде до цього так не захоплювалися танцем, так ретельно його не вивчали, як у Франції XVII століття. За часів Людовика XIV бали досягли незвичайного блиску. Вони вражали розкішшю костюмів і парадністю постановочних засобів. Тут правила придворного етикету дотримувалися особливо суворо. Луї особисто брав уроки танців упродовж двадцяти років та зазвичай був учасником багатьох придворних балетних вистав. Ці дійства відбувалися цілковито в дусі епохи й проходилися, як правило, під час карнавалу (Григорук & Костюк, 2021). Звісно, не останню роль у поширенні моди на танці відіграло особисте захоплення короля цим видом мистецтва. Крім подібних театралізованих вистав, траплялися також різні ходи, лицарські турніри. Саме з цими заходами

було пов'язане виникнення ще наприкінці XVI століття нового жанру – кінного балету, де вершники примушували коней рухатися за складними малюнками-схемами, утворюючи фігурні танці. Кінні балети, як поширені розваги вищих верств населення, фіксують трансформацію бойової техніки у техніку не військову. Вона стає прославлянням можливостей людського тіла, культурою тіла, пристосованою до нової ролі шляхетного стану в умовах централізованої монархії (Bonhomme, G., 1990). Турнір вершників супроводжували музика і декламація. Король брав участь і в цих, так званих, каруселях, що являли собою святково-карнавальне дійство: щось середнє між спортивними іграми та маскарадом. А палацові танцювальні видовища, в яких об'єднувалися сценічний і хореографічний рухи, були дуже подібними до театральних вистав.

Театр – як найбільш соціальний вид мистецтва – також певним чином реагував на процеси конструювання нової культурної форми. Як зазначає Л. Дмитрова (1929), характеризуючи драматургів французького класицизму, зокрема Ж. Расіна, «він підпорядковував форми своєї драматургії тому двірському етикетові, що впливав і в суспільному побуті, і в живописі, і в архітектурі палаців і садів, і в манірах висловлювати свої думки і почуття» (с. 256). Естетичні принципи класицизму, виражені у творах нової французької драматургії, насамперед трагедії, вимагали докорінної перебудови сценічного мистецтва. Класицизм, як і будь-який великий літературний стиль, цілковито відповідав духові свого часу, психології та ідеології тих соціальних груп, що його утворювали. Влучно названий «схематичним реалізмом» (Л. Дмитрова, 1929, с. 254), класицизм, відтворюючи людські характери у трагедії, намагався позбутися всього випадкового, вузько особистого. Людина у художньому тексті презентувалася як схематичний, узагальнений, ідеальний образ. Спираючись на античні взірці, класицизм досить радикально реформував драматургію: чітко розділив два основних жанри – трагедію і комедію; ввів закон триєдності як основи побудови драматургічного матеріалу; перформатував образ героя – починаючи від того, що тепер відтворювалася не вся його історія, а лише моменти найбільшого напруження характеру та панівної у ньому пристрасті. Прагнучи гармонії, класицизм будувався на засадах упорядкованості, цілісності як драматичного твору в цілому, так і окремих його складових. Героїв створювали з огляду на універсальність людської природи, що культивувалася ще з часів античності. При цьому, вочевидь, антична база суттєво інтерпретувалася

соціокультурними реаліями. Саме тому й з'явилися Сіди, Андромахи, Федри, інші персонажі, адаптовані до часу свого «нового» народження.

Слід також вказати на те, що трагедія як жанр, який швидко потрапляє у шаблон і занепадає вже наприкінці XVII століття, виконувала, передусім, соціальне замовлення аристократії та багатій буржуазії. Відтак тілесність у структурі трагедії конструювалася під впливом панівних у суспільстві соціальних і культурних норм. На відміну від ліберальної комедії, що була розрахована на ширші верстви населення і не дотримувалася таких жорстких соціальних стандартів, французька класична трагедія з її стабілізованою формою, довгими розмовами, млявою зовнішньою дією не була орієнтована на широку аудиторію. Вона вимагала підготовленого глядача з вишуканим смаком, що синонімізував би її з ідеологічними та формальними правилами функціонування замкненого кола придворних аристократів. Герої трагедій були представниками еліти суспільства: царі, цариці, вельможі, полководці тощо – носії ідей державності, виразники піднесених пристрастей і помислів, характерних для античних, біблійних, або, радше сказати, – легендарних часів. Нормою мови трагедії стали піднесеність, поетична мова, так званий олександрійський вірш, адже високі почуття не могли бути висловлені звичайною мовою. Героєм трагедії, який у авторів трагедій був уведений у систему складних етичних колізій, могла стати лише людина «особливого роду», вільна від пут низьких обставин дійсності, особа, яка б мала право абстрагуватися від прози буття. Обрання як героїв трагедії осіб високого походження було не лише продовженням традиції, що йшла від античності, а й відображенням елітарності придворного театру. Подібна соціальна, історична детермінованість накладала на авторів трагедій певну відповідальність не лише за вчинки героїв, які визначалися актуальною для класицизму концепцією підпорядкування власних інтересів (пристрастей) загальному благу (обов'язку), а й за їхній зовнішній вигляд, поведінку, манери. Навіть у моменти душевних і фізичних мук, таким героям ставили в обов'язок залишатися прекрасними і страждати та помирати із дотриманням норм публічного існування. Це призводило до такої тілесної абстрактності, при якій психофізичні прояви вкладалися у певні універсальні норми.

Саме драматургія стала тією домінантою, через яку театр ствердився як повноцінне мистецтво серед високих мистецтв. Французький класицизм відкрив нові можливості театру, встановивши взаємозв'язок і рівноправність слова і жесту, літера-

тури і сцени. Спектаклі перетворювалися на начі уроки шляхетної поведінки. Трагедія вселяла високі етичні поняття, вчила спокійній гідності, самовладанню у момент конфліктів, естетиці у прояві почуттів тощо. Якщо напередодні XVII століття театральне життя Парижа, головним чином, було мистецтвом для плебсу, то тепер глядачів до сцени захочували високі філософські міркування, інтелектуальні роздуми та витончений естетизм. Трагедійна драматургія класицизму вимагала від актора нових засобів виразності: майстерності декламації, розуміння природи вірша, вміння володіти голосом і тілом. Можна стверджувати, що естетика класицизму вимагала від героїв трагедій витончених манер світських людей.

Формування художньої тілесності як смислової та естетичної категорії, що постає як інтерпретація бачення тіла та усієї сфери тілесного у художньому творі (в цьому разі – виставі), зазвичай перебуває під впливом естетично спрямованого мислення та культурно-історичного тла (О. Галуцьких, 1998). У контексті даної естетики формування концепту акторської тілесності зазнавало значного впливу правил придворного етикету та балетної техніки, про що йшлося вище. Художня тілесність у трагедіях класицизму мала презентувати ідеалізований образ людини, сформований під впливом вищезазначених чинників. Звичайно, кожна окрема акторська індивідуальність могла впливати на своєрідність сценічної поведінки, але обов'язково у контексті конструкції, що організовувалася за чіткими правилами. Втім, по-перше, – це аналіз індивідуальної творчої манери акторів, які працювали в контексті класицистичної естетики, не передбачені метою написання даної розвідки. По-друге, індивідуальність актора, на відміну від пізніших етапів розвитку театрального мистецтва, не була визначальною в контексті даної естетики і радше підпорядковувалася правилам, так само, як і людська особистість того часу – суспільним нормам. Загалом, актор, хоч яку б роль він виконував, повинен був мати вигляд шляхетний і величний, небуденний і виглядав приблизно так: «...в нього тверда, енергійна хода; рука починає рухатися від ліктя і лише потім розвертається повністю; пальці складені, як в античних статуй. Уклін робиться тільки головою – тіло залишається нерухомим. Коли потрібно стати на коліна – стають лише на одну ногу, стежачи за мальовничим розташуванням складок плаща (Г. Бояджиєв, 1971, с. 256) (тут і далі переклад наш – Д.Ш.).

Якщо характеризувати цей стиль як універсальну форму у площині сценічної культури, треба

зазначити, що для нього характерні: пафос оратора, статична і симетрична мізансцена, «красномовний» жест, пози танцівника, напружена емоція і бездоганна сценічна форма для виразу цієї емоції. Сценічні композиції передбачали лише фронтальні та перспективні мізансцени: до глядачів не лише заборонялося повертатися спиною, але навіть повністю відривати погляд від зали вважалося ненормативною сценічною лексикою; більшість мізансцен організовувалися на авансцені; для проголошення своїх реплік актори мали вдаватися до рокіровок, відступаючи від своїх партнерів тощо. Від балетної практики була запозичена перша позиція ніг, у якій стояли актори. Загалом рухи виконавців нагадували скоріше танець, а виголошення монологів і діалогів – наближалося до співу. Вербальний образ виникав за допомогою закріплення певних інтонацій. Для кожної пристрасної було конкретне її виявлення в голосі, наприклад, любов вимагала ніжного, пристрасного голосу; ненависть – суворого й різкого; радість – легкого, збудженого; гнів – стрімкого, скарга – обурливого, сварливого тощо (Г. Бояджиєв, 1971). Так само, як і в сценічній мові, сценічні рухи утворювали цілу партитуру, навіть була здійснена спроба їхньої каталогізації. Візуальні образи емоцій передбачали створення відповідного пластичного малюнка. У канонізованому жесті фіксувався безпосередній порив, що отримував незмінну класичну форму. Нижче наведемо кілька прикладів почуттів і відповідну їм, згідно з нормами класицизму, пластичну форму: подив – руки, зігнуті у ліктях, підняті до рівня плечей, долоні звернені до глядачів; відраза – голова повернута праворуч, руки простягнуті ліворуч і долонями начебто відштовхують предмет презирства; благання – руки зімкнуті долонями і тягнуться до партнера, який виконує роль повелителя; горе – пальці зіцплені, руки заломлені над головою або опущені до пояса; осудження – рука з витягнутим вказівним пальцем спрямована у бік партнера тощо; у спокійному стані актор, звертаючись до партнера, простягає руку в його бік, а говорячи про себе, прикладає долоню до грудей (Г. Бояджиєв, 1971).

Мистецтво декламації, до якого входили і читання віршів, і пластика рухів, жестів, як бачимо, визначало нормативну естетику сценічної гри, унаочнюючи існування об'єктивної (універсальної) художньої тілесності, що фіксується у феномені амплуа, який, власне, оформлюється у класицизмі, хоча має більш давні витoki і, на наш погляд, потребує окремого ґрунтового дослідження. Тут зазначимо лише таке: це явище, яке виникає в рамках пробле-

матики тілесності в естетичній системі театрального класицизму пов'язане, по-перше, з літературоцентризмом, характерним для театрального мистецтва даного періоду, коли літературні драматичні твори, на відміну від процесів у сучасному театрі, були не просто сценарною основою для інтерпретацій, а ідейною та наративною базою потенційної вистави; по-друге, формується під впливом соціокультурних чинників, що утворюють стандарт образу тіла, характерний для окремих типів персонажів як в літературі, так і в їхньому сценічному втіленні. А відтак, користуючись визначеннями Г. Найдьонової (2008), тілесністю у контексті проблеми амплуа, можна назвати сформований на основі тіла як природного об'єкта соціально детермінований і культурно забарвлений феномен.

**Висновки.** Театр французького класицизму став першою у європейському театрі Нового часу школою сценічної поведінки. Формотворчими чинниками художньої тілесності в контексті даної естетики можна вважати культуру придворного етикету, яка впливала на розташування тіл у сценічному просторі. Наприклад, фронтальні мізансцени, що превалювали у сценічній практиці того часу, виникли через вираження поваги до короля, який міг бути потенційним глядачем кожної вистави, адже, за правилами етикету, до короля можна було повертатися лише обличчям. Другим визначальним чинником вважаємо мистецтво балету, яке вплинуло на техніку рухів, поставу, виразність жестів. Вищезазначені чинники рефлексували на обидві структури художньої тілесності – і в художньому творі (п'єсі), і у сценічному творі (виставі). А вони, у свою чергу, перебували у семантичному симбіозі, при якому образ тіла, створений у п'єсі, мав бути тотожний зі своїм сценічним еквівалентом. Таким чином, концепт тілесності у сценічному творі був соматичною проєкцією актуальних культурних і соціальних форм та формувався як складний конструкт, елементами якого можна вважати природну тілесність виконавця, трансформовану соціокультурними нормами часу, а також художньою тілесністю літературного персонажа, із психофізикою якого він ототожнювався. Такі обставини призводили до канонізації певної тілесної форми в контексті сценічного стилю.

#### Джерела та література

- Бояджиєв, Г. (Ред.). (1971). *История зарубежного театра: Театр Западной Европы*. Т.1. Москва: Просвещение. 360 с.
- Галуцьких, І. (2014). Художня тілесність як конструкт. *Нова філологія*, 66. С. 61-65.

- Гомілко, О. (1998). Соматичні проєкції культурних та соціальних форм. *Культура народів Причорномор'я*, 5. С. 259-263.
- Гомілко, О. (2002). Тіло (тілесність) ; В.І. Шинкарук (гол. редкол.). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України ; Абрис. С. 638.
- Григорук, Н., Костюк, Л. (2021). Основні етапи формування Людовіка XIV як особистості і короля Франції. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*, 4. С. 155-160.
- Декарт, Р. (2000). *Метафізичні роздуми*. Київ: Юніверс. 304 с.
- Дмитрова, Л. (1929). *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. Вип. 1. Київ: Держвидав України.
- Кучма, І. (2000). Канон тіла в західноєвропейській культурі. *Матістеріум*. Вип. 5. С. 41-49.
- Медведева, Н. (2005). *Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві*. (Автореф. дис. канд. філос. наук). Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України.
- Найдьонова, Г. (2008). Проблема тілесності в психології та філософії. *Матеріали наукової конференції Філософія гуманітарного знання: раціональність і духовність*. Чернівці: Рута.
- Bonhomme, G. (1990). *Le cheval comme instrument du mouvement humain à la Renaissance, Le Corps à la Renaissance. Actes du colloque de Tours*. Paris: Aux amateurs de livres. Pp. 337-349.
- Louis XIV. (2007). *Mémoires. Suivis de Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris : Tallandier. [in French]
- Homilko, O. (1998). Somatychni proektsii kulturnykh ta sotsialnykh form [Somatic projections of cultural and social forms]. *Kultura narodiv Prychernomorja*, 5. S. 259-263.
- Homilko, O. (2002). Tilo (tilesnist) [The body (corporeality)] ; V.I. Shynkaruk (hol. redkol.), *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy ; Abrys, 2002. S. 638. [in Ukrainian]
- Hryhoruk, N., Kostyuk, L. (2021). Osnovni etapy formuvannia Liudovika XIV yak osobystosti i korolia Frantsii [The main stages of the formation of Louis XIV as a personality and king of France]. *Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Serii: Istorychni nauky*, 4. S. 155-160. [in Ukrainian]
- Dekart, R. (2000). *Metafizychni rozmysly* [Metaphysical reflections]. Kyiv: Yunivers. [in Ukrainian]
- Dmytrova, L. (1929). *Pidruchna knyha z istorii vsesvitnoho teatru* [A handbook on the history of world theatre]. Vyp. I. Kyiv: Derzhvydav Ukrainy. [in Ukrainian]
- Kuchma, I. (2000). Kanon tila v zakhidnoevropeiskii kulturi. [The body canon in Western European culture]. *Magisterium*. Vyp. 5. S. 41-49. [in Ukrainian]
- Medvedieva, N. (2005). *Problema spivvidnoshennia tilesnosti i sotsialnosti v liudyni i suspilstvi* [The problem of the correlation between corporeality and sociality in man and society.]. Avtoref. dys. kand. filoz. nauk. Kyiv, Instytut filosofii im. H.S. Skovorody NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
- Naidonova, H. (2008). Problema tilesnosti v psykholohii ta filosofii [The problem of corporeality in psychology and philosophy]. *Materialy naukovoi konferentsii Filozofia humanitarnoho znannia: ratsionalnist i dukhovnist*. Chernivtsi: Ruta. [in Ukrainian]
- Bonhomme, G. (1990). Le cheval comme instrument du mouvement humain à la Renaissance, Le Corps à la Renaissance. Actes du colloque de Tours. Paris: Aux amateurs de livres. (Pp. 337-349). [in French]
- Louis XIV. (2007). *Mémoires. Suivis de Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris : Tallandier. [in French]

## References

- Boyadzhiev, G. (Red.). (1971). *Istoriya zarubezhnogo teatra* [The history of foreign theatre]: Teatr Zapadnoy Evropyi. T. 1. Moskva: Prosveschenie. [in russian]
- Halutskykh, I. (2014). Khudozhnia tilesnist yak konstrukt [Literary corporeality as a Construct]. *Nova filolohiia*, 66. S. 61-65. [in Ukrainian]

*Shestakova Daria*

### The concept of corporeality in the theater of French classicism

**Abstract.** The article examines the concept of corporeality, which was formed in the context of the theatrical aesthetics of French classicism in the seventeenth century. Attention is paid to the artistic corporeality in the stage performances of tragedies, which can be seen as a somatic projection of cultural and social forms relevant to this historical period.

**Keywords:** corporeality, bodily canon, artistic corporeality, tragedy, French classicism.