



ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

УДК [793.322+78.085.2]"17/18"

И. И. Бодунова

Французский менуэт как зеркало эпохи барокко

Дана характеристика интенций художественных концепций эпохи барокко, в частности хореографических текстов бальной культуры, что позволяет расширить и осмыслить эстетические границы эпохи. Величайшие мэтры французской хореографии Ж.-Б. Люлли, П. Бошан, Л.-Г. Пекур совместными усилиями определили новые формы музыки, усовершенствовали и разнообразили танцевальные тексты бальных танцев XVII – первой четверти XVIII в. Представленный материал восполняет недостаток информации об идеально организованном во времени и пространстве шедевре эпохи барокко – менуэте. Подчеркивается, что эстетико-теоретическая значимость обусловила его роль в качестве универсального хореографического образца.

Ключевые слова: барокко, менуэт, социокультурный феномен, бальная культура, танцевальный текст, художественная форма, техника танца, хореограф.

I. Bodunova

French minuet as a mirror of the baroque era

The article characterizes the intentions of artistic concepts of the Baroque era, in particular choreographic texts of ballroom culture, which allows one to expand and comprehend the aesthetic boundaries of the era. The greatest masters of French choreography J.-B. Lully, P. Bochan, L.-G. Pekour jointly defined new forms of music, improved and diversified the dance texts of ballroom dances of the 17th – first quarter of the 18th centuries. The presented material fills the lack of information about the masterpiece of the Baroque era, ideally organized in time and space – the minuet. The author emphasizes that the aesthetic and theoretical significance determined its role as a universal choreographic model.

Keywords: baroque, minuet, sociocultural phenomenon, ballroom culture, dance text, artistic form, dance technique, choreographer.

Античный философ Аристотель отмечал способность танца отражать дух времени, характеры и нравы. Именно менуэт, который называют «королем танцев и танцем королей», так всеобъемлюще смог воссоздать стиль жизни Франции блистательной эпохи барокко.

Квинтэссенция прекрасной эпохи, блестящая и бездумная жизнь аристократов, парки, дворцы представлены на многих картинах французских художников. Персонажи полотен Антуана Ватто, Никола Ланкре, Франсуа Буше, Жана-Батиста Патера изображены в танцевальных позах менуэта, самого популярного танца того времени – фигуры грациозно изогнуты, изящные руки застыли в причудливых положениях, кажется, что мы слышим музыку Генделя, Моцарта, Баха.

Общественная природа танцевального искусства позволяет понять красоту и чувственность менуэта, признанного социокультурного феномена эпохи. Формирование крестьянской и аристократической танцевальной культуры не исключало взаимодействия многих движений и ритмов. Крестьяне в танцах могли копировать движения аристократов, в то же время народные танцы в обработке придворных танцмейстеров приобретали более утонченные, изысканные формы и в приукрашенном виде проникали в дворцовый обиход.

Предположительно, название танца менуэт произошло от французского слова «menu», что означает маленький, незначительный (pas menu – маленький шаг, шажок), или названия одной из разновидностей простонародного бранля «Branle à mener» (фр. mener – вести). Аменер был придворным танцем во Франции XVII в., исполнялся не по кругу, а по свободной волнистой линии через комнату, с одним танцором впереди в умеренном темпе, размере 3/4.

Первое упоминание о менуэте можно встретить в трактате Р.-О. Фёйе «Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse» (1700) [4]. Автор дает объяснение нотации барочных танцев второй половины XVII – первой половины XVIII в.

Первым учебником в освоении сложных па менуэта можно считать книгу «Maître de danse» (1725) Пьера Рамо, знаменитого танцмейстера первой половины XVIII в. [3]. П. Рамо перечислил важнейшие па и разнообразные фигуры танца, изложил теорию реверанса, который украшался арабесками и батманами. Сложная роль была у кавалера, демонстрировавшего не только умение владеть шляпой, но и грациозно исполнять непростые манерные движения. В книге П. Рамо описание движений и самого танца настолько сложны, что понять их может только профессиональный хореограф.

Красоту менуэта невозможно оценить, не обладая знаниями об эпохе в целом и исторических личностях, повлиявших на развитие танцевального искусства. На эпоху барокко приходится расцвет хореографического искусства и бальной культуры Франции. Концепция бальной хореографии эпохи барокко – культивация гармонии всего танцевального действия бала, с обязательной координацией движений каждого танцевального текста.

Бал блестящего века Людовика XIV включал разнообразные танцевальные формы – универсальный контрданс, галантный и вычурный гавот, величественная куранта, синкопированная гальярда, торжественная аллеманда, скорая акцентированная жига, веселый бурре, ритмичный пассье, медленная чакона, сарабанда, турдион, котильон и множество других танцев. Практически все они декоративно изобразительны, торжественны, церемониальны и театральны. Менуэт занимал среди этого разнообразия главенствующее положение.

Людовик XIV, учредив Королевскую академию танца, придал танцевальному искусству государственное значение. 13 ведущих французских танцмейстеров были призваны канонизировать устоявшиеся танцевальные формы, а также совершенствовать танцевальные традиции.

Танец стал и развлечением, и искусством, и общественным ритуалом. Изысканные движения бальной хореографии играли важную роль в формировании подчеркнуто утонченной манеры общения, являвшейся неотъемлемой стороной придворного этикета. С. Н. Худеков подчеркивал, что «все эти изящные танцы создала французская школа, которая, благодаря ее жизненной силе, распространилась по всей Европе, вводя всюду принципы изящного...» [5, с. 184].

П. Скразин в монографии о философии и поэтике барокко «The Baroque...» [6] отмечал, что возникновению культуры барокко способствовали зарождающаяся абсолютная монархия и популярность драматургии и театра. Когда абсолютизм и театр сошлись и монархи XVII в. потребовали, чтобы в новых великолепных дворцах устраивались грандиозные представления, барокко расцвело в полную силу.

Людовику XIV, объединившему на сцене музыку, танец и театр, удалось найти эффективный способ репрезентации монаршей власти. В центре хореографических постановок была и остается персона короля. Достоинством своего величия король-солнце считал менуэт. В придворных кругах Европы, но в первую очередь при французском дворе, были распространены «Менуэт короля», «Менуэт королевы», «Менуэт дофина», «Менуэт двора» и др. Изящество жестов и особая утонченность танца вошли в основу классического балета, который стал способом проявления мировоззрения эпохи.

Внешняя аффектированность менуэта формировалась и отражала вычурно-пафосные черты барокко, его декоративную затейливость. В противовес ренессансному спокойствию в танцевальных текстах менуэта эффектно просматривались бурные страсти. Главная загадка барочного менуэта – раскрытие тайны любовных отношений посредством эмоционального изображения «науки страсти нежной». Менуэт являл собой полный условностей спектакль, в котором важную функцию выполняли символические движения, демонстрирующие зрителю таинственный любовный разговор. Аффектация каждого жеста и опреде-

ленной позы несла смысловую нагрузку, помогающую зрителю понять тонкости сюжета. Танец воздействовал на чувства и ощущения как исполнителей, так и зрителей. Особый танцевальный язык общения проявлял себя как элемент выразительной речи.

Танцевальные формы менуэта сочетали торжественность, пышность, композиционное разнообразие и динамичность, что перекликалось с барочной архитектурой. Филигранная лексика визуально продолжалась в элементах парковых и дворцовых ансамблей, декоративной живописи и скульптуре. Изящные «архитектурные» позы, геометрия танцевальных рисунков создавали впечатление роскошного, нарядного здания.

Танцевальное искусство тесно связано с музыкой. В богатой истории менуэта важна роль творчества композитора Жан-Батиста Люлли. В. Д. Конен отмечает, что «структурные и формообразующие приемы менуэта с максимальной степенью концентрации и лаконичности воплощают художественные принципы, которые лежали в основе стиля Люлли. В танце (менуэт) мы видим прямого потомка той культуры, которая в музыке приняла классический облик при дворе Людовика XIV» [1, с. 327–328]. Размеренный трехдольный танец с четко акцентированной сильной долей являл собою золотой канон танцев XVII в. и в этом плане был унаследован XVIII в. [Там же].

Менуэт XVII–XVIII вв. необыкновенно красив и изящен, но в то же время достаточно сложен. Адепты французского балетного танца Жан-Дени Дюпре и Мари-Анн де Кюпи де Камарго включали в менуэт новшества танцевальной техники. По описанию В. М. Красовской, «россыпь “игривых” заносок, повторяясь в различных сечениях сцены, налагалась на музыкальный узор собственной причудливой инкрустацией. За одной строго завершенной фразой контрастно возникала другая. И как раз ритмическая остигатность аккомпанемента подчеркивала, как эффектно чередовались в танце блестящие беглые фразы, состоящие из плавных слигированных движений, одинаково опирающиеся на крепкий каркас ритма. Такой танец, покорный музыке, ждал и от нее верности его эстетическим канонам. У Дюпре и Камарго этот танец не порывался к новому, а совершенствовал, оттачивал, доводил до предела формы, оставленные предыдущим веком. Он действительно являл последнюю степень совершенства и дальнейшего развития не предполагал [2, с. 230–231].

Создание классического менуэта связывают с именем французского профессионального хореографа Луи-Гийома Пекура. Впервые танец был исполнен на балу Людовиком XIV.

В хореографии Л. Пекура исполнители двигались по определенной схеме, придерживаясь строгого композиционного рисунка. Схем суще-

ставало многа, но в целом они были схожи. Президент Королевской академии танца Луи Бошан (учитель Людовика XIV) предложил схему в виде буквы S. Пекур рекомендовал схему в виде буквы Z, которая со временем стала канонической. Изогнутые линии танцевального рисунка придавали движениям менуэта грациозность. Партнеры стояли на противоположных концах Z, выполняли два менуэтных па в сторону, а затем два-три навстречу друг другу. Танцуя, они проходили мимо друг друга или встречались, делая при этом реверанс («tour de main»; ловкий поворот с рукой) справа, танцевали далее, за ним следовал «tour de main» слева, а заканчивался танец «tour de deux mains» (поворот с двумя руками). Долгое время менуэт исполнялся одной парой, затем число пар стало возрастать.

Четкая конструкция танцевального текста требовала усовершенствованной и разнообразной техники исполнения танца. Геометрическая планировка фигур, симметрия и фронтальность построений, разнообразие приемов отличали менуэты искуснейших мастеров – Л. Бошана и Л. Пекура. Обогащаясь и усложняясь, техника менуэта отражала стиль и взгляды Версаля. Грациозные менуэты разворачивались величаво изгибающимися линиями. Изначальная ясность композиции расцвела вычурной игрой танцевального рисунка. Фигуры танцовщиков, расположенные через равные интервалы, должны были восприниматься как орнамент из переплетенных рук, одинаково поднятых, изящно округленных, и голов, склоненных набок под тяжестью драгоценностей и перьев. Такой танец, отвечая требованиям стиля барокко, предполагал не случайную, а организованную во времени и пространстве смену пластических горизонталей и вертикалей [2, с. 116–118].

Отдавая пальму первенства главным распорядителям королевских балов Людовика XIV Бошану и Пекуру, современники выделяют имя Франсуа-Робера Марселя. Известный танцовщик, работавший с Ж.-Б. Люлли и Л. Пекуром, он прославился в качестве учителя танцев и специалиста по менуэту. В обучении танцу Марсель особое внимание уделял манере исполнения и грациозным переходам от одного движения к другому. Особенно сложной в менуэте была мужская партия, в которой основную роль играли реверансы и манипуляции со шляпой. На протяжении всего танца у дамы и кавалера постоянно были задействованы руки; они то опускались, то медленно поднимались, при этом отдельные выверенные движения совершались только кистью. Без профессионального учителя добиться идеальных ритмических тонкостей при исполнении было невозможно.

Представители высшего общества усердно изучали танцевальное искусство, чтобы иметь возможность блеснуть изяществом манер, щегольнуть ловкостью и показать богатство бального наряда. Роль придворно-

го бала во французском обществе была чрезвычайно велика. Нередко от умения себя презентовать в обществе зависела и служебная карьера, и другие почести.

Грациозное исполнение, красивые паузы, изящные поклоны и приветствия – все это сделало менуэт необычайно популярным, тем более, что танец стал инструментом в ухаживании за представительницами прекрасного пола. В менуэте идеально выразилась художественная форма объяснения в любви. Оригинальный пластический язык танца, набор воздушных чувственных движений одушевлял диалог танцующих и магнетически заставлял зрителя ловить каждый жест и расшифровывать этот барочный любовный диалог, искусно намекающий на какую-то любовную тайну.

Историк балета С. Н. Худеков писал: «Ни один танец в истории искусства не пользовался таким широким успехом, как менуэт. В нем выразилось все изящество и изысканность XVIII века. В менуэте олицетворяется весь XVIII век с его классическими художественными формами, на которых была построена изящная культура тогдашнего общества» [5, с. 179–180].

На протяжении XVIII в. медленный менуэт сменился скорым. Танцевальный рисунок не всегда сохранялся, темп танца ускорился, количество движений на один музыкальный такт увеличилось, разнообразней стало положение рук.

В эпоху Великой французской революции популярность менуэта пошла на спад. На смену ему пришли другие, более простые и общедоступные танцевальные формы. Однако менуэт остался среди особо важных танцев в системе хореографического образования. Танец присутствует в классических балетных постановках, поскольку является универсальным хореографическим образцом, отражающим человека блистательной эпохи барокко.

1. Конен, В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Д. Конен. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974. – 376 с.: ноты.

2. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1979. – 295 с.

3. Рамо, П. Учитель танцев / Пьер Рамо; пер. с фр. Н. В. Юдалевича. – 2-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки, 2017. – 224 с.

4. Фёйе, Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца / Р.-О. Фёйе; пер., коммент., вступ. ст. Н. Кайдановской. – М.: Изд. Доленко, 2010. – 139 с.

5. Худеков, С. Н. Иллюстрированная история танца: происхождение танца и его развитие в древности, античная хореография, священные танцы и мистерии, карнавальная культура Средневековья, балет Западной Европы, реформы великих хореографов, знаменитые танцовщицы и танцоры / С. Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 288 с.

6. Skrine, P. N. The baroque: literature and culture in seventeenth-century Europe / by Peter N. Skrine. – London: Methuen, 1978. – ix, 176 p.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 19.09.2023.