Танец французского барокко как историко-культурный феномен

Пылаева Лариса Дмитриевна
доктор искусствоведения, профессор ПГГПУ,
Россия, г. Пермь
E-mail: ldpylaeva@gmail.com

Статья посвящена танцевальной практике французского Grand siècl, рассматриваемой в общем эстетико-художественном контексте данной эпохи.. Применительно к танцу раскрывается сущность понятия «характера», во многом определяющего содержательность танцевальных бытовых и сценических жанров во французской культуре второй половины XVII — начала XVIII веков. Обосновываются тесные связи танцевальной музыки с риторикой и барочной теорией аффектов.

Ключевые слова: Grand siècle, теория аффектов, риторика, «характеры танцев» (les caractères des danses), «танец с пением» (danse chantée)

Период второй половины XVII — первой половины XVIII века, за которым во Франции закрепилось название «Grand siècle» («Великий век»), по праву именуют эпохой танца. Вспомним, что сам король Людовик XIV вошел в историю не только как воплощение абсолютистского величия, но и как блистательный танцор. При его правлении танцевальное искусство стало не только важнейшей составной частью развлечений, увеселений французского двора и аристократии, но приобрело высокий общественный статус. Об этом свидетельствует уже само учреждение Французской Академии танца (1661), которая унифицировала и закрепила стилевые основы бытового и начавшего серьезно развиваться профессионального танца.

Вслед за монархом представители различных слоев французского общества усердно овладевали секретами хореографии. Плавные и отточенные жесты, величественные позы, гордая осанка, которым обучали педагоги танцев, не забывались и после урока или театрального спектакля. Различные танцевальные элементы играли важную роль в формировании подчеркнуто изысканной, утонченной манеры держать себя, являвшейся неотъемлемой стороной придворного этикета.

Безусловно, в определенной степени барочный танец был развлечением, приятным времяпрепровождением, услаждением души, но таковым он являлся лишь отчасти. О том, что за ним стояли политика, мифология, философия, о космологическом значении танца не раз шла речь и в отечественной, и в зарубежной искусствоведческой литературе. Назовем, например, труды Т.Б. Барановой [1, 2] или исследования американских ученых Венди Хилтон [8], Бетти Бэнг Мазер [9].

Важно и другое: царственные особы и их приближенные, знатные кавалеры и дамы запечатлены на картинах, гобеленах, гравюрах барокко танцующими. Данные факты убеждают, что танец являлся как нельзя более подобающим способом ведения светской беседы, обсуждения последних событий придворной жизни, плетения тонких интриг. Во время менуэта, сарабанды или гавота партнеры по танцу словно говорят на своем особом языке, сообщая друг другу самые сокровенные мысли. Ведь тогда *«о чем нельзя было сказать, о том можно, по крайней мере, спеть или станцевать...»* [3, с. 79].

Осуществляемое в танце общение — на языке хореографических па, мимики, жестов и поз —

невербально, но, по мнению современников «Grand siècle», призвано «выражать всю душу и страсти представляемого персонажа, воздействовать не только на зрение, но и на прочие чувства и ощущения» [11, p. 26]. Как замечал Мишель де Пюр, «в танце вы являетесь такими, какие вы есть, и все ваши па, все ваши действия предстают глазам зрителей, показывая им и добро, и зло, которыми искусство и природа наградили либо обделили вашу особу» [11, p. 28-29]).

Иначе говоря, в барочном танце раскрываются свойства личности, ее чувства и настроения. Вот почему в тогдашней практике прочно закрепилось такое понятие, как «характер танца». В особенности актуальным оно оказалось для теории, практики и эстетики барочного танца во Франции — равно как и в целом для французской культуры XVII — первой половины XVIII века. Частое апеллирование к «характерам танцев» (фр. — «le caractères de la danses») наблюдалось в течение этого периода в таких областях художественного творчества, как театр, поэзия, живопись, музыка.

В последнем случае оно выражалось в том, что сами танцевальные мелодии называли не иначе, как «мелодии с характерами» (фр. — «airs de caractères») [4, с. 77], которые имели устойчивый комплекс средств выразительности, обусловленный «характером» танцевального жанра. Под «мелодией с характером» подразумевался связываемый с танцевальным напевом куранты, сарабанды, гавота, жиги и прочих танцев особый эмоциональный смысл. Он заключался в движениях танцоров в пространстве зала или сцены — в пластике их рук, наклонах головы, в самих хореографических па и их комбинациях — движениях чувственных, нежных, грациозных или же торжественных, величавых, горделивых.

Отсюда можно заключить, что в танцевальной практике барокко (как и во всех сферах музыкального искусства этой эпохи) нашла свое выражение теория аффектов. Ее распространение на танцевальную музыку наблюдалось в различных странах западной Европы. Так известный немецкий музыкант-теоретик Иоганн Маттезон, осуществляя в трактате «Зерно мелодической науки» (1737) классификацию музыкальных жанров, среди типичных признаков танцев указал свойственные им аффекты — «ликующая радость» (гавот), «томление» (сарабанда), «легкомысленность» (паспье) и т. д.

Среди французских танцев Маттезон особое внимание уделил куранте, дав подробное и детальное описание ее аффекта: «Шедевр лютнистов, особенно во Франции — обычно куранта, в которой можно неплохо показать свои силы и мастерство. Страсть, или движение души, которое должно быть представлено в куранте, — это сладостная надежда, ибо в самой ее мелодии заключается нечто отважное, нечто стремящееся, жаждущее и нечто радостное: сплошь части (Stücke), из которых и складывается надежда» [10, p. 204]. Чуть раньше Маттезон уточняет: «Надежда — вещь приятная и лестная. Она состоит из радостного желания, наряду с известной отвагой включающего и душу (Gemüth), поскольку данный аффект требует самого приятного голосоведения и самого сладостного сочетания звуков, стимулом для которых служит мужественное желание — однако таким образом, чтобы, если радость и была бы умеренной, отвага все же оживляла и ободряла бы все то, что образует наилучшее сочетание и соединение звуков в композиции» [10, p. 207].

Теория аффектов распространялась на танцы и во Франции, причем сами аффекты порой обладали чисто французской спецификой. Одним из показательных примеров можно считать сарабанду, которая во французской традиции отличалась более широким спектром настроений. Во-первых, наряду с известной во всей Европе испанской сарабандой (sarabande grave — сарабанда серьезная, важная, степенная) французы танцевали и свою, французскую, сарабанду (sarabande léger — легкая, подвижная, оживленная). Во-вторых, сама французская сарабанда имела несколько разновидностей, среди которых sarabande tender (нежная, печальная сарабанда),

sarabande grasieaux (грациозная сарабанда), sarabande gay (веселая, игривая сарабанда).

Ориентироваться на тип выразительности или присущий соответствующему танцевальному жанру «характер» было принято не только среди музыкантов, непосредственно связанных с любого рода танцевальной практикой. Знание «характеров» танцев считалось необходимым и для авторов и исполнителей инструментальных сочинений. Именно поэтому известный органист Андре Резон в 1687 году советовал последним при знакомстве с новыми пьесами посмотреть, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы» [4, с. 77].

Подобные высказывания звучат во Франции почти вплоть до второй половины XVIII века. Так, в частности, композитор и исполнитель-инструменталист Жан-Батист Дюпюи замечает в своем трактате по игре на виоле: «если у человека отсутствует ощущение характеров, ему бесполезно учиться играть на каком бы то ни было инструменте, тем более, что в инструментальной музыке вовсе нет слов под нотами, чтобы знать всю ту силу и экспрессию, которую следует придавать звучанию» [7, p. 7].

Но как «характеры танца» смогут распознать музыканты наших дней? Ведь если речь идет о сочинениях барокко, принадлежащих французским авторам, необходимость представлений об этих самых «характерах» неоспорима, поскольку именно в танцевальных жанрах коренится особое, свойственное французским музыкантам XVII — XVIII веков представление об эмоциональном строе произведений. Именно оно определило такую чрезвычайно существенную особенность французской барочной традиции, как внутреннее *тяготение к танцевальности,* а вместе с ним «изящество, гибкость, чистоту вкуса, избегание всего, что могло бы задеть за живое деликатные натуры» [5, с. 19].

Безусловно, что для исполнителей и исследователей музыки французского барокко приведенные характеристики продолжают оставаться актуальными. Но очевидно, что для современных исполнителей определение «характера» танца является достаточно сложной задачей. Прежде всего, «за давностью времен» утратилось особое внутренне органичное ощущение и восприятие танцевальных мелодий и ритмов, которыми были буквально пронизаны в эпоху барокко искусство и сама жизнь.

Конечно, значительным этапом этого пути является специальный анализ музыки танцев. Но он не может быть единственным в силу того, что музыка в танцах (а тем более — в танцах театральных!) действует в органичном союзе с другими компонентами художественного целого. Поэтому ключом к разгадке зашифрованного смысла барочных танцев (в особенности — французских, в которых всегда содержалась некая недосказанность) могут стать самые различные артефакты. Очевидно и то, что в попытке воссоздать суть самого содержания театральных танцев французского барокко необходимо привлекать сведения, содержащиеся в многочисленных косвенных источниках. Среди них — исторические материалы, сочинения документальной и художественной прозы, французской театральной драматургии и поэзии, разного рода научные труды, словари и практические руководства.

Невербальная природа танца и истинно символический смысл, которым он обладал в эпоху барокко, закономерно приводят исследователя к его объяснению через полагание словесного ряда. Вспомним, что танец барокко долгое время нуждался в присутствии слова, выступавшего в роли важного толкователя смысла хореографических идей.

Во Франции об этом свидетельствуют самые разнообразные феномены, связанные с историей балетного жанра, в которых поясняющая роль слова проявляется на различных уровнях — начиная от спектакля в целом и заканчивая отдельными номерами. В качестве примеров здесь достаточно указать, с одной стороны, французские придворные балеты, где танец соседствует со словом

спетым (вокальные и хоровые номера) и словом произнесенным (т.наз. recits, т.е. декламируемые речитативы, настраивающие на восприятие танцевальных номеров), с другой стороны — danses chantées (букв. «спетые» или «пропетые танцы»), выдержанные в распространенных жанрах того времени.

Данную ситуацию пытаются актуализировать современные хореографы-постановщики барочных произведений. Интересную попытку предпринял немецкий хореограф Юрген Шрапе, осуществивший оригинальную постановку камерных кантат Дж. Бонончини и Г.Ф. Генделя. Помимо певцов Шрапе ввел в исполнительский состав танцоров, определяя свой замысел следующим образом: «Танец иллюстрирует кантату, но иногда скорее кантата оказывается внутри танца, нежели танец внутри кантаты» [6, с. 13].

В кантате Бонончини «Двойной Амур» основанием для включения танцев становится само содержание произведения, касающееся роли симметрии в искусстве барокко, роль которой безусловна и для барочного танца в целом. В генделевской кантате «Хлоя, Тирсис и Филен» трое танцовщиков выступают от лица персонажей, что можно проинтерпретировать как своеобразную реконструкцию традиции danse chantée. Ее прочтение современным хореографом еще раз подтверждает взаимодополняющий характер слова и движения в раскрытии общего содержания сочинений барокко.

Взаимодействие движения и слова важно и при восприятии сценических барочных танцев. Но даже в этом случае их смысл и так называемый «характер» предстает проясненным не до конца, продолжает в значительной степени оставаться загадкой. Отчасти она приоткрывается при изучении трудов XVII–XVIII веков, посвященных феномену танца — таким его аспектам, как мимика, жестикуляция, а также описывающим правила придворного этикета. Некоторым разъясняющим моментом становится и система записи фигур, танцевальных па, зафиксированная Р.-О. Фейе, который в названии своего знаменитого труда употребил понятие характера: «La Choréogrphie, ou L'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on appred facilement de soymême toutes sortes de danses» («Хореография, или искусство описания танца посредством характеров, фигур и показательных знаков, с помощью которых можно самому научиться всем видам танцев», 1700).

Многочисленные и достаточно замысловатые условные обозначения танцевальных па, движений рук, корпуса, пространные описания внешних атрибутов танца, однако, отнюдь не отменяют свободы их интерпретации. Особенно это относится к хореографическим идеям в постановках французских барочных опер и балетов, осуществляемых в наши дни. В них имеет место заметное, а подчас и радикальное осовременивание старинных танцев.

Хореографический компонент спектакля порой становится слишком прямым отражением жизненных и художественных реалий рубежа XX–XXI веков, эпохи постмодернизма, и для воссоздания его исторически сложившихся «характеров танцев» здесь просто не остается места; смысловая значимость танцевальных номеров в спектакле нивелируется. А ведь в свое время она нисколько не уступала их зрелищности.

С другой стороны, танец французского барокко сколь торжествен, величествен (вспомним упомянутую выше,французскую куранту, которой открывать бал или прием при дворе в эпоху Grand siècle было — ни больше, ни меньше — привилегией короля) столь же утончен и поэтичен — пожалуй, не менее, чем сменивший его танец на пуантах. В совокупности названные качества позволяли исполнителю, овладевшему секретами такого танца, не только нравиться публике (стремление, которым явно руководствуются сторонники новомодных воплощений барочной хореографии), но и убеждать, и трогать ее. Как известно, в этом заключались три важнейшие цели ораторского выступления, каковым перед современниками Grande siècle представал танец —

исполнявшийся то ли на театральных подмостках, то ли во время пышных дворцовых церемоний, то ли в менее официальной обстановке придворной жизни. Уподобление тех же менуэта или сарабанды «безмолвной», но не менее страстной речи оратора, безусловно, возвышало статус танца как таковой, придавало ему несравненно бóльший смысл, нежели только роскошно обставленное увеселение.

Попытаться раскрыть сами секреты буквально магического воздействия сценического барочного танца на присутствующих в театральном зале — как нам кажется, чрезвычайно интересная, интригующая и более чем достойная исследовательская задача не только для теоретиков и историков хореографии, но и для ученых-музыковедов, изучающих теорию и историю, а также вопросы исполнения танцевальной музыки XVII — XVIII веков.

Список литературы

1. Баранова, Т. О французской художественной концепции начала XVIII века («Leçons de ténèbres» Франсуа Куперена) / Т. Баранова // Аспекты теоретического музыкознания: сб. науч. трудов. — Л.: ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова, 1989. — С. 61-78.
2. Баранова Т.Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре средневековья, ренессанса, барокко // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность, средневековье, Новое время). Сб. трудов. Вып. 2. — Л.:ЛГИТМ им. Н.К. Черкасова, 1989. — С. 35-48.
3. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. — М.: Аграф, 2002. — 272 с.
4. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII вв. — Л.: Музгиз, 1960. — 284 с.
5. Ландовска В. Старинная музыка. — М.:. Музыкальное издательство П. Юргенсона, 1913. — 133 с.
6. Шрапе Ю. Барочная картина для современных людей. Юрген Шрапе о себе и об историческом танце (интервью Анны Булычевой) // «Мариинский театр», № 9-10/1999. — С. 11-14.
7. Dictionnaire de la musique en France aux XVIIé et XVIIIé siècles. Sous la direction de M. Benoît. — Paris: Fayard, 1992. — 218 p.
8. Hilton, W. Dance of Court and Theatre: the French Noble Style 1690–1725. — Princeton: Edited by Caroline Gaynor, 1981. — 356 p.
9. Mather B.B. Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance. — Bloomington, Indiana univ. press, 1988. — 352 p.
10. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (Hamburg, 1739) — Hamburg: Christian Herold, 1739. — 504 S.
11. Pure M. de. Idée des spectacles anciens et noveaux. — Paris: Brunet, 1668. — 318 p.