



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

ЗАПАДНО- ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

ОТ ИСТОКОВ
ДО СЕРЕДИНЫ
XVIII века



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 320 с.: ил. (+ вклейка, 24 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0872-6

Книга охватывает начальную пору балета стран Западной Европы и рассматривает пути его самоопределения в ряду других театральных искусств. Разделы и главы посвящены балетному театру Франции, Италии, Австрии, Англии, Швеции, Дании, Польши, судьбам наиболее крупных хореографов и танцовщиков этих стран.

ББК 85.335.42

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

*Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

© «Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008
© В. М. Красовская, наследники, 2008
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2008



ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	7
<i>Глава первая. ХОРЕОГРАФИЯ</i> НА ПОДСТУПАХ К САМООПРЕДЕЛЕНИЮ	15
Танец в зрелищах Средних веков	15
Итальянский Ренессанс	26
Балетные интермедии	39
<i>Глава вторая. РОЖДЕНИЕ БАЛЕТА</i>	55
Балет во Франции	59
Балет в Англии	76
<i>Глава третья. ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛЕТ</i> ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА	90
Балет-маскарад	94
Драматический балет	98
Балет с выходами	110
<i>Глава четвертая. ЭПОХА ЛЮЛЛИ</i>	122
Бошан — хореограф Люлли	124
Люлли и Мольер	131
Кристаллизация хореографических норм	141
Сдвиги в теории	147
Профессионалы танца	161
<i>Глава пятая. ОБЩАЯ КАРТА ЕВРОПЕЙСКОГО</i> БАЛЕТА XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА	166
Конный балет	166
Разновидности итальянского балета	169
Английский балет	171
Балет в Голландии	179
Балет в Швеции	183
Балет в Польше	188

<i>Глава шестая.</i> АНГЛИЙСКИЙ БАЛЕТ	
НАЧАЛА XVIII ВЕКА	196
Джон Уивер — хореограф просвещения	200
Действенные балеты Уивера	207
В состязании с Джоном Ричем	212
Исполнители в английском балете	216
<i>Глава седьмая.</i> БАЛЕТ ФРАНЦИИ	
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА	221
Композиторы балета	224
Танцовщица Франсуаза Прево	226
Рамо и балетный академизм	232
Нормативная эстетика спектакля	235
Танцовщик Луи Дюпре	239
Танцовщица Мари Камарго	244
Итальянские гастролеры	250
Творчество Мари Салле	252
Академизм Лани	272
Балетная карта Парижа	274
<i>Глава восьмая.</i> АВСТРИЙСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР	278
Молодость Хильфердинга	279
Балетные комедии	282
Опыты действенной балетной драмы	286
Хильфердинг в Петербурге	290
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	295
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	305
УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ	314



ОТ АВТОРА

*И*стория западноевропейского балетного театра уходит корнями в далекое прошлое. Предлагаемая книга, являясь первой частью исследования, охватывает длительный по времени период — от возникновения форм профессионального танца до середины XVIII века, когда балет определился как самостоятельный вид театральных спектаклей.

Искусство балета родилось значительно позже, чем искусство танца. Танец существует столько же тысячелетий, сколько существует человечество. Историю балета надо вычленять из истории танца, более обширной и давней. Балет — театральное искусство. Как и другие искусства, он порожден общественным бытием, с ним связан, но преобразует действительность по законам собственной эстетики.

Зрелища, близкие европейскому балетному спектаклю, человечество создало еще в далеком прошлом: их знали античные государства — Греция и Рим, Древняя Индия, Япония, Китай и другие страны. Отражая опыт своего времени и дух своего народа, те старинные зрелища опирались на качества национального искусства, а потому имели и общие свойства, и собственные отличия.

Современный европейский балет родился, когда некоторые такие зрелища уже насчитывали десятки веков жизни, а иные кончили эту жизнь вместе с породившей их культурой и сохранились лишь в ее памятниках и летописях, наподобие мертвых языков. Балет возник самостоятельно,

хотя ему служили образцом народное творчество и искусство прошлого, преимущественно мифы и легенды античного мира. Древние сюжеты он перерабатывал на свой лад. Их сценический облик непрестанно менялся: каждая новая эпоха сообщала сюжетным ситуациям собственный смысл, собственные идеи, мотивировки и выводы. Соответственно менялись способы воплощения, сценические формы.

Балет не знает точной даты рождения и одного какого-нибудь творца. Славу открытия балета нельзя приписать ни одной стране. Искусство складывалось в недрах общества, на определенной ступени материального и духовного развития этого общества. Современный музыкальный театр с его двумя основными видами — оперой и балетом возник в эпоху Возрождения, когда городская культура сменила культуру феодальных поместий, когда, по словам Энгельса, «королевская власть, опираясь на горожан, сломала мощь феодального дворянства и основала крупные, в сущности, основанные на национальности, монархии, в которых начали развиваться современные европейские нации».¹ Новые порядки, утверждаясь, теснили отживающий феодальный уклад. Но борьба начиналась еще внутри прежнего уклада, новую культуру строили люди, воспитанные в правилах старой культуры. Поэтому музыкальный театр взял многие готовые формы искусства прошлого, будь то народные игры и пляски, средневековые церковные празднества и религиозные шествия, турниры, карусели, пиршественные забавы в феодальных замках. В них, наряду с любителями, были заняты и актеры-профессионалы синтетического плана.

Развиваясь в разных странах по-разному, балет всегда и везде сохранял важную специфическую черту, которую можно обозначить как союз многих искусств в одном театральном зрелище. Помимо собственно танца и пантомимы, балетному театру необходимы литературный сценарий, музыка, живописное и архитектурное оформление. А на первоначальном этапе, растянувшемся больше чем на столетие, спектакли этого театра были прочно связаны с декламацией и пением. Столь многообразные связи балета заставляют исследовать и опыт других, смежных искусств: эстетические

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 345.

закономерности их развития помогают уяснить специфику балета. С одной стороны, балет изначально вбирает в себя как составные возможности этих искусств. С другой же стороны, он развивается, подобно любому искусству, в общем ходе исторического процесса, подчинен его логике и отражает перемены времени. Как и все искусства, балет подвержен воздействию жизни того общества, в котором существует, и отражает его национальные особенности. То опережая соседние искусства в развитии, то от них отставая, он включается в смену стилей и направлений, выдвигаемых той или иной эпохой. Темой специальных исследований могут стать со временем разнообразные формы связей балета со смежными искусствами, его тяга к подобным связям и, наоборот, попытки их разорвать. Не менее важной темой окажутся другие специфические свойства балета: эстетическая система танцевальных и пантомимных образов, их эмоциональные и действенные возможности, особенности развития и композиции, отбор и кристаллизация структурных форм. Это — дело будущего. Достойный разговор о специфике балетного искусства, о внутренних закономерностях его природы может состояться лишь тогда, когда станет более или менее ясна история балетного театра в целом и в последовательности ее связей с историей других искусств. Недаром говорится, что теория всякого предмета — это прежде всего его история. Попытки конструировать «теории балета» при недостаточном знакомстве с его историей вряд ли могут увенчаться серьезными результатами.

Данная работа ставит целью наметить кардинальные линии и узловые моменты исторического развития западноевропейского балетного театра. Для этого понадобилось опереться на сделанное советской* и зарубежной наукой в области театра и искусствознания вообще. Разумеется, невозможно охватить весь огромный комплекс исследований, даже тех, что созданы только за последние годы. Прежде всего потребовалось обратиться к работам о мировом музыкальном театре, как современным, так и более давним.

* Книга воспроизводится по изданию 1981 года с сохранением исторических реалий, а также характерных особенностей работ по искусствоведению советского периода, к которым относится описание культурных и художественных явлений с позиции марксистско-ленинской философии.

Советская наука изучает историю и теорию мирового искусства на основе марксистской методологии. Предпринятый опыт исследования, вероятно, было бы невозможно осуществить при отсутствии фундаментальных трудов по истории и теории театра, музыки, изобразительных искусств прошлого, авторами которых являются крупнейшие советские ученые А. А. Аникст, Б. В. Асафьев, Г. Н. Бояджиев, Б. Р. Виппер, Ю. Б. Виппер, А. А. Гвоздев, А. А. Гозенпуд, А. К. Дживелегов, С. С. Игнатов, В. Д. Конен, Т. Н. Ливанова и другие.

Зарубежной наукой созданы серьезные общие исследования по истории мирового балетного театра. Число их прибавляется, уровень растет. Не всегда их концепции, с точки зрения автора настоящей работы, достаточно объективны, не всегда включают необходимые общеэстетические и историко-культурные ассоциации. Однако бесспорно значительны широкие научные публикации, разработка и популяризация архивных материалов, которые вырастают иногда в находки большой научной ценности.

Интерес к проблемам собственно балетного искусства возник, едва это искусство утвердилось как самостоятельный вид музыкального театра. Вопросы истории, теории, эстетики хореографии разрабатывались с XV–XVI веков, когда итальянские танцмейстеры (Доменико да Пьяченца, Гульельмо, Корнацано, Карозо, Негри и другие) положили своими трактатами начало размышлениям о балете. То был предварительный этап если не науки в современном смысле слова, то учета наметившейся профессионализации, ее первоначальных норм.

Единственным примером рассуждения о правах и возможностях балета во Франции XVI столетия явилась брошюра Бальтазара де Божуайё: она обращалась к зрителям поставленного автором «Комедийного балета королевы», чтобы пояснить этот опыт в новом жанре. Конкретный практический разговор содержал и ряд серьезных общих положений.

Франция XVII века, став почвой дальнейшего развития балетного театра, создала тем самым условия и для историко-теоретических разработок этой задачи. Аббат де Пюр опубликовал книгу «Мнение о древних и новейших зрелищах»

(Париж, 1668), где предсказывал, в частности, что балету суждено отпочковаться от оперы. Трудом, смотрящим далеко в будущее, явилась книга ученого иезуита Клода Менетрие «Балеты старинные и современные, согласно правилам театра» (Париж, 1684). Знаток античности и самобытный мыслитель, Менетрие, по сути дела, стоял у истоков эстетики балетного спектакля XVIII века. Опираясь на «Поэтику» Аристотеля, он предварял научный опыт и практиков, и теоретиков новейшей эпохи. Вглядываясь поверх тогдашней практики балета как концертного придатка к опере, Менетрие пронизательно видел его грядущие возможности.

XVIII век ознаменовал расцвет просветительской мысли, а это вызвало и подъем науки о балете. Уже первый год нового века принес трактат Рауля Фейе «Хореография, или Искусство записи танца» (Париж, 1701) — свидетельство принципиального сдвига в области структурных форм балетного танца. Английский хореограф Джон Уивер — создатель первого действенного балета, предвосхитившего реформу Новерра, — посвятил балету и несколько книг, изданных в Лондоне. То были «Опыт по истории танца» (1712), «Беседы по анатомии и механике танца» (1721), «История мимов и пантомим» (1728). Сами названия книг говорят о широте интересов автора. Кроме того, Уивер перевел на английский язык упомянутый трактат Рауля Фейе. С начала XVIII столетия вопросы балетного искусства правомерно вошли во многие разработки эстетических систем и взглядов. Им посвятил немало страниц аббат Дюбо в книге «Критические размышления о поэзии и живописи» (Париж, 1719), позже интерес к ним засвидетельствовал такой художник, как Хогарт, в книге «Анализ красоты» (Лондон, 1753). Порой проблемы хореографии трактовались еще весьма наивно, например в книге Жака Бонне «Общая история танца» (Париж, 1723). Но те же проблемы обоснованно и серьезно, уже в русле эстетики энциклопедистов, обсуждал далее Луи де Каюзак. Его книгу «Танец старинный и современный, или Исторический трактат о танце» (Гаага, 1754) тщательно проштудировал Новерр, как, впрочем, и книгу Менетрие.

Названы лишь основные, капитальные труды, отразившие процесс развития балета и мысли о балете от истоков до середины XVIII века — это время и стремится охватить

первая часть настоящего исследования. Многочисленные трактаты, хроники, журнальные и газетные статьи, общетеатральные и балетные словари и прочие документы времени читатель обнаружит в ссылках. Объективная оценка цитируемых источников — в необходимости реже или чаще к ним обращаться.

Вклад в изучение истории балетного театра внесли своими исследованиями и публикациями авторы позднейших времен. Солидный фактический материал содержат труды по истории французского театра, написанные во второй половине XIX века. Таковы, например, двухтомный труд Виктора Фурнеля «Современники Мольера» (Париж, 1866), «Два века в Опере (1669–1868)» Нере Дезарбра (Париж, 1868), «Опыт истории театра» Жермена Бапста (Париж, 1893) и другие.

Несомненную ценность представляют собою труды, созданные в начале XX века. Это книги Анри Прюньера «Итальянская опера во Франции до Люлли» (Париж, 1913) и «Придворный балет во Франции до Бенсерада и Люлли» (Париж, 1914), а также книга Ромена Роллана «Музыканты прошлых дней» (Париж, 1913), известная советским читателям в нескольких русских переводах. На истоки первоначальных форм балетного танца проливает свет фундаментальный труд немецкого ученого Курта Сакса «Мировая история танца», опубликованный в 1933 году.

Современная зарубежная литература по истории балета обширна. Среди ее наиболее значительных авторов — Сирил У. Бомонт, Татьяна Высоцка, Айвор Гест, Фридерика Дерра де Морода, Линкольн Кирстайн, Сельма Джейн Коэн, Мари-Франсуаза Криту, Джоан Лоусон, Пьер Мишо, Лилиан Мор, Марк Эдуард Перуджини, Фердинандо Рейна, Мери Скипинг, Ирена Турска, Мариан Ханна Уинтер. Их работы явились тем прочным, преимущественно фактологическим фундаментом, на котором выстроено настоящее исследование.

Русская литература о балете имеет опыты исторического обзора. В дореволюционной России предпринимались попытки дать общую картину истории западноевропейского балета. К ним относятся «Балет, его история и место в ряду изящных искусств» К. А. Скальковского (СПб., 1882) и четырехтомная «История танцев» Н. С. Худекова (Пг., 1913–1915).

Другие авторы писали только о балете в России. Скальковский и Худеков, освещая события, факты, судьбы деятелей мирового балетного театра, рассматривали их имманентно, то есть безотносительно к содержанию общего историко-культурного процесса. Реальную ценность явила собой книга А. Я. Левинсона «Мастера балета» (Пг., 1917). Автор построил ее как ряд глав о поворотных этапах в истории балета, когда свершались наиболее крупные сдвиги и возникали выдающиеся фигуры отдельных хореографов и танцовщиков. Талантливо и эрудированно освещая отобранный материал, Левинсон намеренно ограничил свою задачу формой историко-эстетических портретов. Среди глав книги только первая прямо относится к теме предлагаемой работы— содержит сведения и глубокие суждения о балете на рубеже XVII–XVIII веков. Остальные главы обращены к более позднему времени. Серьезный интерес представляет статья Левинсона «Заметки о балете XVII века. Танцовщики Люлли», опубликованная в специальном номере журнала «Ревю мюзикаль» за 1925 год.

Советские исследователи театра также обратились сначала к наиболее значительным явлениям истории балета. Они закономерно ставили своей целью вскрыть генезис этих явлений, определить их место и роль в истории европейского общества в русле его культурных потоков. Поэтому большинство трудов, в частности крупнейшего советского историка балета Ю. И. Слонимского, посвящено эпохе зрелости европейского балетного театра, которая началась со второй половины XVIII века. Об этих трудах речь пойдет в соответствующих частях исследования. Для первой части автор пользовался лишь немногими, но ценными работами, проливающими свет на возникновение этого театра и некоторые важные периоды его развития до середины XVIII столетия. В неопубликованной рукописи Л. Д. Блок «Возникновение и развитие техники классического танца» (хранится на секторе источниковедения Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии) затронуты важные вопросы родословной балетного танца и его профессионального формирования. Работа, написанная в 1930-х годах, значительна по собранному и проработанному материалу. Но тема ее, естественно,

не требовала последовательного анализа исторического процесса. Существенные мысли содержит статья А. А. Гвоздева «Оперно-балетные постановки во Франции XVI–XVII вв.», опубликованная в сборнике «Очерки по истории европейского театра» (Пг., 1923). Обширный материал и глубокий его анализ, при общей содержательной оценке эпохи, предлагает фундаментальный труд А. А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России от истоков до Глинки» (Л., 1959), прежде всего страницы о деятельности хореографа Франца Хильфердинга.

А. А. Гозенпуду автор выражает искреннюю благодарность за строгую критику и конструктивную помощь на разных этапах работы над книгой. Автор также благодарит Н. И. Каценеленбоген, Э. К. Норкуте, Н. П. Рославлеву, И. И. Слонимскую, Б. А. Смирнова, И. В. Ступникова, Е. Я. Суриц, В. В. Чистякову (СССР), Айвора Геста (Англия), Хорста Кеглера (ФРГ), Фридерiku Дерра де Морода (Австрия), Джозефа Гейла, Сельму Джейн Коэн, Лилиан Мор (США), сотрудников отдела «Полиграфия» Ленинградской государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и сотрудников Ленинградской государственной театральной библиотеки имени А. В. Луначарского.





ГЛАВА ПЕРВАЯ

ХОРЕОГРАФИЯ НА ПОДСТУПАХ К САМООПРЕДЕЛЕНИЮ

ТАНЕЦ В ЗРЕЛИЩАХ СРЕДНИХ ВЕКОВ

Средневековая идеология исходила из представлений о бренности жизни, о тщете помыслов и дел человека. Господство церкви означало запрет светских забав и зрелищ, в их числе пляски. Но гонения не достигали цели. Танец бытовал повсюду в формах национального фольклора, проникал и в саму церковь. В Испании, Италии, Франции, Англии он сопровождал религиозные праздники как пережиток языческих ритуалов.

Старинные английские пляски в канун дня св. Иоанна исполнялись вокруг костров, сложенных из снопов соломы; через костры прыгали плясуны. Во Франции плясали с горящими факелами в первое воскресенье поста. Французский каноник Жан Табуро, писавший под именем Туано Арбо, сообщал в трактате о танце: «Первоначальная церковь имела обычай, дошедший до нашего времени, — петь гимны танцуя и раскачиваясь; его и теперь можно наблюдать во многих местах»².

Проповедь презрения к земным радостям, среди которых человек не должен забывать о потусторонней жизни, отразилась в теме плясок смерти. Поэзия, живопись и театр Средневековья обращались к этой теме, выдавая страх перед концом, говоря, что все люди равны перед лицом смерти. Идею смерти, заставляющей плясать и знатных, и простолюдинов, превращение танца в символ бренности

² *Arbeau Thoinot*. Orchesographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnest exercice des danses. Langres, 1588, p. 3.

человеческого бытия начиная с XIII века отразили стихи, гравюры, фрески в соборах и на кладбищах. В XV–XVI веках многие художники, среди них такие весьма крупные, как Ганс Гольбейн Младший, создали гравюры на тему плясок смерти. В 1449 году герцог Бургундский велел поставить пляску смерти в своем замке в Брюгге. Дальним отголоском темы в музыке XIX века явился «Danse macabre» Сен-Санса.

Средневековая церковь, одной рукой проклиная танец, другой покровительствовала ему. Учитывая любовь народа к зрелищам, она с XI века вводила в молебствия картинные процессии, даже церемониальные танцы, исполняемые церковным хором.

Начиная с XIII века в Испании торжественно справляли праздник «тела Христова». На этом празднике «религиозная процессия сопровождалась танцами, пением и представлениями, перемешиваемыми с обрядами литургии»³.

Во Флоренции XIII века праздник св. Иоанна, покровителя города, отмечали пышными процессиями. По улицам проезжали колесницы, на которых изображались картины «Битва ангелов», «Сотворение Адама», «Изгнание из рая» и т. п. Прибыв на площадь Синьории, колесница останавливалась, и статичная картина разворачивалась в действенную игровую сценку: сюжет излагала пантомима под пение.

В XIV веке к числу таких празднеств принадлежало, например, «Действо о Благовещении», показанное во флорентийской церкви св. Феличе ин Пьяцца. Под церковными сводами вращалось и сияло огнями «небо», усеянное живыми фигурами. Двенадцать подвешенных в воздухе ангелочков танцевали, держась за руки, и словно ходили по облакам. С неба спускался мальчик — ангел. Он пел приветствие Богородице и возвращался в танцующий небесный хоровод. «Музыка в театре предшествует слову», — писал Ромен Роллан⁴, показывая, впрочем, что слову предшествовал и танец. Слово в театрализованных празднествах не умаляло роли музыки и хореографии.

С XV века «священные действия» начали терять религиозный характер. В них проникли светские интермедии, нередко сопровождаемые танцами. Ремарки сценариев

³ *Игнатов С.* Испанский театр XVI–XVII вв. М.; Л., 1939, с. 18–19.

⁴ *Роллан Р.* Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 35.

некоторых «священных действ» свидетельствуют о том, что текст там пели на танцевальную музыку («Пилат поет свой ответ на музыку имперьялы», «Авраам радостно исполняет плясовую станцу»). Танец занимал в интермедиях видное место, иногда слагался в сюжетно мотивированные сценки.

И танец, и сценки вели происхождение издалека. Мимы, фокусники, канатоходцы были так же популярны в феодальном замке или на ярмарочной площади Франции XII века, как некогда у патрициев и плебеев Римской империи. Начиная с IX века расцвело искусство трубадуров и труверов. Одни сами пели свои сочинения, другие предоставляли это бродячим группам менестрелей и жонглеров. Такие труппы странствовали от поместья к поместью, от деревни к деревне. Жонглеры, универсальные актеры своего времени, разыгрывали диалоги, пели, играли на различных инструментах, а также мимировали, танцевали, выделяли фокусы и акробатические трюки перед своими знатными покровителями или простолюдинами.

Л. Д. Блок писала: «Танец жонглеров мы должны представлять себе виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, с большим применением темпов элевации, причем технику полагаем унаследованной от античных мимов. Ноги выворотны, часто вытянут носок. Руки тщательно проработаны, группировка пальцев иногда приближается к принятой в классике. Постановка корпуса с подчеркнута вогнутой поясницей. Характер движений — резкий, порывистый, в плане *allegro* нашей классики»⁵.

Автору цитированного труда принадлежит подстрочный перевод французской стихотворной легенды XIII века «О жонглере Богоматери». Этот жонглер, не владея ничем, кроме своего ремесла танцовщика-акробата, решил принести его в дар статуе Мадонны. И та, благосклонно приняв его подношение, спустилась к нему с пьедестала и отерла пот с его лица. Представление жонглера являло собой смесь акробатических трюков и разных форм современного европейского танца:

⁵ Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца. РО ЛГИТМиК, № 554, л. 74.

надлежащая перу Гильома де Лорриса (XIII век), содержит эпизод сна, похожий на позднейшие придворные балеты: среди волшебного сада танцуют под пение Радости другие аллегорические персонажи: Красота, Благодородство, Молодость и т. п.

«Игра о Робене и Марион» и «Роман о Розе» обращались к двум разным видам танца. Комедийная сценка давала образец пляски живой и быстрой; актеры-профессионалы заимствовали материал у народного творчества. В серьезном литературном произведении речь шла о «благородном танце», известном также под названием бассданс. Оба вида существовали бок о бок, скрещивались и влияли один на другой. Общей их чертой была малая зависимость от музыки. Беспорядочные движения народной пляски и тяжеловесная медленная поступь «благородного» танца-шествия не регламентировались музыкой. Музыка воспринималась танцующими как нейтральный звуковой фон. Притом танцы того и другого вида пользовались большой известностью и были популярны у себя на родине и в соседних странах.

Не всегда можно установить национальные корни того или другого распространенного танца. Иногда название позволяет отнести его к определенной местности или городу. Итальянские сицильяна, венецьяна, флорентина произошли с острова Сицилия, из Венеции, Флоренции. Бергамаску итальянцы заимствовали у бергамских крестьян во времена зависимости Ломбардии от Венеции (XV–XVI века). Названия других танцев объясняют характер их исполнения. От «сальтаре» («прыгать») происходит подвижная сальтарелла. Гальярда — веселый, игривый, молодеватый танец.

К числу медленных, «благородных» танцев принадлежала павана, происхождение которой вызывало споры. Одни считали ее итальянским танцем, названным так в честь города Падуи. Другие объявляли местом ее рождения Испанию, производя ее имя от слова «павлин». Действительно, в одном из вариантов паваны дамы и кавалеры становились лицом друг к другу, образуя из нескольких таких пар круг. Кавалеры сгибали скрытую под плащом руку и, взявшись за рукоять шпаги, приподымали ее концом плащ наподобие павлиньего хвоста. Так или иначе, павана была парадной,

величавой, имела характер процессии, достойной тяжелых княжеских мантий. Недаром ее исполняли даже в поминавание усопших младенцев.

К концу XVI века павана, наряду со многими другими танцами, исполнялась и во Франции, и в Англии. Как раз в XVI веке Франсуа Рабле, сатирически описывая бал при дворе королевы Квинтэссенции (пятая книга «Гаргантюа и Пантагрюэля»), дал перечень ста восьмидесяти танцев. Среди вымышленных, по-видимому, названий упоминаются павана, гальярда, крестьянский двойной бранль, хей и другие действительно существовавшие танцы.

О бытовании тех же танцев в Англии свидетельствует книга Джона Плейфорда «Английский учитель танцев» (1651), где перечислено тринадцать хороводов для шести, восьми или «скольких угодно» участников.

Антологию народных и придворных танцев, собранных в Англии к XVI веку, можно составить по одним только произведениям Шекспира.

Например, Титания, героиня «Сна в летнюю ночь», просит о «хороводе и волшебной песенке». Ведьмы в «Макбете» составляют «шутовской хоровод». В «Напрасных усилиях любви» Тупица говорит: «Я поиграю героям на тамбурине, пусть они все станцуют хей» — то есть стремительно свертывающийся и развертывающийся хоровод. Одна из реплик Бенволио в «Ромео и Джульетте» содержит игру слов, основанную на двух значениях понятия «measure» — мера и название модного танца: «Пусть мерят нас они, чем захотят. Мы им отмерим меру и уйдем». О гарцующей гальярде и о куранте, исполнявшейся медленнее, на скользящем, волнистом беге, говорит в «Двенадцатой ночи» сэр Тоби Эгьючик: «Почему, идучи в церковь, ты не отплясываешь гальярду, а возвращаясь, не танцуешь куранту?» В комедии «Много шума из ничего» Беатриче объединяет в каламбуре сразу несколько танцев: «Сватовство, свадьба и раскаяние похожи на шотландскую жигу, межер и синкпейс. Первое идет пылко и быстро, как шотландская жига, полная причудливых неожиданностей; свадьба — скромно, достойно, как размеренный танец, со старинной торжественностью; затем наступает раскаяние на расслабленных ногах и все чаще припадает в синкпейс, пока не свалится в могилу».

Синкпейс (буквально — пять шагов) был одной из форм гальярды. В нем каждые пять шагов приходилось на два такта по $\frac{3}{4}$, и последний делался с прыжком, переносившим акцент на вторую, слабую четверть второго такта. На шестую четверть принималась поза. Возможно, музыкальный термин «синкопа» произошел от прихрамывающего танца синкпейс.

Персонажи Шекспира неоднократно вспоминают танец моррис — мавританскую пляску. В комедии «Все хорошо, что хорошо кончается» графиня спрашивает шута: «Неужели твой ответ подойдет для всякого вопроса?» И шут отвечает: «Подойдет, как... мавританская пляска к майскому празднику». В «Генрихе V» говорится о «танце моррис в Троицын день», а в «Генрихе VI» герцог Йоркский, описывая подвиги Джека Кэда, рассказывает, что этот воин был осыпан стрелами,

А будучи спасен, подпрыгнул он,
Подобно мавру, стрелами звеня,
Как тот гремит своими бубенцами.

*Перевод О. Чюминой*⁸

Мавританская пляска была одним из старинных и самых распространенных танцев Средневековья. В Испании она называлась мориска, во Франции — мореска, в Англии — моррис данс, в Германии — морентанц или морискентанц. Пляска символически воспроизводила борьбу христиан и мавров (IX–XV века), а потому интересовала и Испанию, изведавшую владычество арабов, и другие втянутые в эту борьбу страны: Италию, Францию, Австрию, Венгрию.

По праздникам в деревнях и гаванях Средиземноморского побережья странствующие группы разыгрывали мореску. Среди участников был мавр с вычерненным лицом, в золоченом тюрбане, в кирасе, с деревянным мечом и щитом, с привязанными к ногам колокольчиками. Под звуки дудки и барабана этот многовековой враг Европы плясал в «восточном стиле». Затем его окружали противники,

⁸ Перевод О. Н. Чюминой наиболее точен по смыслу. Буквально: Под конец, когда он был спасен, я увидел, Как он подпрыгнул, подобно дикому мавру, Потрясая окровавленными стрелами, Как тот своими колокольчиками.

вооруженные подобным же образом, и начиналась битва; она неизменно кончалась победой над мавром. В основе морески лежала хоральность, требующая двух групп участников. Сюжетность ее предполагала элементы сценической игры и танца, впоследствии названного фигурным. Фигура, венчавшая танец-битву, называлась розой: танцовщики составляли из мечей сплошную поверхность и, подняв на нее мавра, высоко подбрасывали его в воздух. На исходе треченто к танцовщикам прибавились певцы, пояснявшие ход борьбы, победу и триумф победителей. Со временем характеристика мавра получала все более шутовской, буффонный оттенок.

Мореска сохранилась в эпоху Возрождения.

Она осталась частой гостьей деревенских майских игрищ. Майское дерево в цветах и лентах везли к месту праздника на волах с украшенными букетами рогами и, установив, плясали вокруг него мореску. Маршевый шаг с припрыжкой вдруг прерывали, притопывая, постукивая каблук о каблук. Танец походил на сальтареллу или на трехдольную жигу. Но фигуры морески были разнообразны и предусматривали импровизацию: исполнители вводили любые движения, переходы и позировки, состязались в буффонных выходках. Стараясь остаться неузнанными, они мазали лицо мукой или сажей, выворачивали одежду наизнанку.

Каждая страна по-своему национализировала мореску. Это видно на примере Англии. Там в моррис данс фигурировали негр или мавр, но к ним присоединялись деревянная лошадка, дракон, Робин Гуд, монах Пек, маленький Джон и девушка Марианна, которая, как и француженка Марион, была без ума от «искусства ног». Мавр привязывал к ногам колокольчики разных размеров и тонов: основной, второй, дискантовый, теноровый, басовый и двойные колокольчики. Уже в начале XVII века английский художник Иниго Джонс изобразил на эскизе к представлению «маски» танцующего мавра. Тот стоит, высоко поднявшись на полупальцы одной ноги, согнув и вздернув коленом вперед другую ногу. Его костюм, обтягивающий тело, как трико, украшен бубенцами на плечах, на поясе и на икрах. Деревянная лошадка состояла из головы, хвоста и попоны, скрывавшей ноги актера; вздымая лошадку на дыбы, тот скакал и выделял курбеты.

В трагедии Уильяма Сэмсона «Клятвопреступник» (1636) один из персонажей хвастается ловкостью наездника на деревянной лошадке: «Разве я занимал колокольчики для первой лошади, ее перья и все великолепии? Нет, ее грива была только что подстрижена и завитая... Разве я не собираюсь покупать ленты и игрушки доброй Урсулы для Марианны? Не я, что ли, буду играть деревянную лошадку?.. Приготовься играть дракона и предоставь мне деревянную лошадку»⁹.

Уильям Кемп, комический актер труппы Шекспира, называл себя «главарем всех исполнителей мориски, наиглавнейшим из главных, единственным фокусником от Сиона до Монт-Сюррея, умеющим проделывать трюки с бубенчиками и колокольчиками». Он говорил, что, «проплыв от Лондона до Норвича», встретил на пути деревенскую девушку, которая взяла займы его «свору колокольчиков» и стала «Марианной в его мориске»¹⁰.

Плясовой путь Кемпа от Лондона до Норвича станет понятней, если обратиться к «сулетинским маскарадам» басков, сохранявшимся еще в начале XX века. Участники маскарадов проходили многие километры от деревни к деревне, готовые лицедействовать. Навстречу им выставлялись «баррикады» с угощением. «Честь всей труппы, — писала Л. Д. Блок, — честь деревни, которую она представляет, требует, чтобы к каждой такой баррикаде подходили танцующие, как только завидят ее издали, и у баррикады дается маленькое представление». Таким образом «накаплиется к концу дня громадное количество часов непрерывного танца»¹¹. Необходимо добавить, что в сулетинских маскарадах среди исполнителей имелся танцовщик, «вокруг пояса которого надета камышовая лошадь с попоной»¹², — совсем как деревянная лошадка из древней морески.

Характеризуя испанское народное представление тараска, С. С. Игнатов по документам конца XVI — начала XVII века показал, что за танцующими группами мужчин и женщин

⁹ *Forbes Sievking A.* Dancing. Shakespeare's England. An Account of the Life and Manners of his Age. London, 1932, v. 2, p. 438.

¹⁰ *Ibid.*, p. 439.

¹¹ *Блок Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца, л. 92

¹² Там же, л. 93.

с кастаньетами в процессии следовали «двое или более великанов, мавров или негров, сделанных из картона, которые неуклюже прыгали и скакали»¹³.

Мореска осталась принадлежностью и разных городских театрализованных зрелищ. Насыщенная элементами пантомимы и танца, она заняла видное место среди увеселений знати.

Например, она сделалась постоянной гостьей момерий, бытовавших во Франции начиная с XIV века. Момерия вела свое имя от старофранцузского слова, означавшего переодевание, маскарад. Ее исполняли в интермедиях (буквально — междуяствиях) на пирах. В пиршественный зал въезжала колесница, устроенная наподобие замка или чудища. Из ворот замка или из пасти чудища спускались пестро одетые актеры в масках. Под звуки инструментов и пение они танцевали мореску. Иногда в момериях сохранялись приемы ряжения из масленичных гуляний и майских игр. Тогда участники попросту мазались мукой или сажей, выворачивали платье наизнанку или надевали балахоны из пеньки. Участниками момерий бывали слуги и горожане, но самый прием, рассчитанный на неузнаваемость исполнителя, сохранялся и в позднейших дворцовых маскарадах. В 1393 году, на празднике в честь свадьбы одной из придворных дам, король Карл VI и несколько вельмож, изображая дикарей, вырядились в одежды из пеньки. «Ворвавшись в пиршественный зал, они принялись бегать, держась за руки и испуская ужасающие вопли»¹⁴. Факел, поднесенный герцогом Орлеанским, пожелавшим установить личности замаскированных, поджег их костюмы. Спасти удалось одного короля, четверо его партнеров погибли.

Мореска перекочевала в спектакли музыкального театра эпохи Возрождения. Там она утратила свои исконные приметы народной игры, сохранив, однако, маску мавра, и мало-помалу превратилась в фигурный танец торжественного, часто воинственного характера. Однако остатки древнего обычая напоминали о себе даже в XVII веке. В придворных балетах при Людовике XIV мавр, возникая среди множества

¹³ *Игнатов С.* Испанский театр XVI–XVII веков, с. 43.

¹⁴ *Prunières H.* Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris, 1914, p. 3.

других персонажей, часто предвещал и конец зрелища. Например, в 1647 году «Балет улиц Парижа» заканчивала «XIX и последним выходом Улица мавров». Участники выхода — мавры признавались зрительницам, что «в поисках прохлады сбежали из стран, где жара сделала их черными. Но взоры красавиц обжигают сильнее солнца»¹⁵. Затем, как и полагалось, следовал финальный танец, который вел родословную от далекой морески.

Многие пантомимно-танцевальные формы народных праздников и обрядов легли в основу балетного театра. Отдельные элементы оттачивались, смешивались и сталкивались, чтобы, наконец, образовать новый вид искусства в пору великих исторических преобразований. Подобно другим видам театральных зрелищ Западной Европы, балет зародился в эпоху Возрождения, с ее интересом к человеческой личности, с ее жизнерадостным и всеобъемлющим утверждением земного бытия, прав человека на блага и радости этого бытия. Искусство откровенно светское, балет язычески воспевал телесную красоту, силу мирских страстей и чувств и тем одним уже был детищем новой художественной культуры. Но подготовлялся он издавна внутри различных зрелищ, как светских, так и церковных. Процесс уходил в глубь столетий, и начало его лишь условно может быть отнесено к XIV веку, откуда уже отчетливо прослеживается постепенное становление балета, кристаллизация которого завершилась к концу XVI века. Разные страны Европы по-разному создавали, осваивали, адаптировали балет согласно их национальному своеобразию и политическим особенностям. Процесс протекал почти одновременно. Потому его опять-таки лишь ради удобства изучения можно подчинить условной схеме. Разбив общую картину на части, ее легче затем охватить целиком.

В зрелищах итальянского треченто обозначились основные слагаемые будущего балетного театра. А в Италии XV–XVII веков началась профессиональная систематизация хореографических форм, накапливался опыт их драматизации и театрализации. Во Франции XIV века на почве разнообразных празднеств также возникали наметки

¹⁵ *Fournel V. Les contemporains de Molière. Paris, 1866, t. 2, p. 292.*

хореографического искусства. В конце XVI века там был узаконен под именем «балет» вид театрального спектакля, объединившего драму, музыку, живопись и хореографию. Наконец, Англия на рубеже XVI–XVII веков, то есть почти сразу, применила и преломила, в навыках собственного национального жанра «маски», находки соседней страны. Новшества привились легко, так как «маска» уже содержала в себе их элементарные разновидности.

Балетный театр названных, а позже и других европейских стран формировался как вид аристократического придворного искусства, но его корни уходят в извечный опыт народного творчества. Свидетельство тому дает Испания. Там балетные сцены существовали лишь недолгое время на правах интермедий драматического театра. Зато Испания сохранила поныне в чистых, профессионально отлитых формах школу народного классического танца, где наличествуют многие элементы развитого балетного аллегро.

«Аллегро» означает веселый, радостный, бурный. Термин уводит к подвижным, живым пляскам европейского фольклора, включавшим в себя, как уже говорилось, сложные акробатические приемы. В XVI–XVII веках формы аллегро оттачивались профессиональными актерами итальянской комедии дель арте и испанского общедоступного театра. Многие из этих приемов проникли в медлительные придворные празднества и вошли затем, переработанные, в обиход профессионального балетного искусства. Процесс профессионализации и составляет одну из ведущих тенденций исторической эпохи.

ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕНЕССАНС

Эпоха Возрождения вызвала рост наук и искусств, прогресс во всех отраслях общественной деятельности. Родилась философия гуманизма — учение о человеке как венце природы. Идеалом стала античность, с ее культом здорового, всесторонне развитого человека. Пристальный интерес к античному миру распространялся и на образы его литературы и искусства, возрождавшиеся в творчестве новых художников.

Наряду с этим литература и театр сохраняли многие формы Средневековья. «Художник в любой сфере творчества пользовался унаследованными формами и приемами, совершенствуя искусство подчас неприметными нововведениями, — пишет А. А. Аникст. — То была эпоха великих новаций, но совершались они постепенно. Никто не сбрасывал прошлого с корабля современности. Между тем традиционализм тогдашних мастеров искусства таил революционные взрывные силы»¹⁶. Исследователь отмечает, что средневековая традиция и традиция античной культуры, развиваясь двумя разными потоками, часто сливались: «Из их сочетания рождались новые художественные формы, непохожие ни на античные, ни на средневековые образцы, но не настолько, чтобы не напоминать своих предков»¹⁷.

Наподобие античной драмы возникли спектакли, где соединялись слово, музыка и пластика. Боги, нимфы, мифологические герои вышли на подмостки. С ними соседствовали аллегорические персонажи, а также герои легенд и сказок Средневековья. Стилизованные образы призваны были возвеличить монарха в глазах подданных и иностранцев. Потому на постановку зрелищ не скупилась, особенно когда дело касалось брачных церемоний, скреплявших узы правящих домов. Ради этого просвещенные государи покровительствовали художникам, музыкантам, актерам. Ради этого сами короли, королевы, князья, герцоги и их приближенные всходили на подмостки. А рядом с их выступлениями, иногда в качестве вставных эпизодов — интермедий, шли опять-таки унаследованные у Средневековья буффонады горожан и профессиональных актеров. Такие буффонады прорезали ход мифологического сюжета, часто контрастировали с ним своей грубоватой реалистичностью и, внося оживление, приближали спектакль к современности. Опыт средневековых мистерий был живуч. Музыкальный театр на первых порах еще сохранял приметы феодальной зрелищности и отказался от них лишь со временем, в процессе разделения жанров. Но приемы народных игр, народной пантомимы и танца и потом так или иначе находили путь

¹⁶ Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. — В кн.: Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966, с. 180.

¹⁷ Там же, с. 181.

в профессиональный театр, определяя его национальное своеобразие.

В недрах смешанного зрелища все больше места получала музыка. Параллельно кристаллизовались новые музыкальные формы. Возникновение и развитие полифонии привело еще в конце XIII века к открытию принципа противоположного движения, к сфере контрапункта, то есть к искусству наслаивать и сразу исполнять несколько мелодий. В связи с этим закреплялась самостоятельность и вариационность музыкальных ритмов; устанавливались основные правила гармонии — одновременного созвучия тонов, дающего ощущение «вертикали»; утвердился канон — прием имитации, где каждый голос, вступая, повторяет заданный мотив. В начале XIV века практику подкрепило теоретическое течение, известное под названием *ars nova* (новое искусство). Оно поощряло светские жанры музыки и выдвинуло принцип интеллектуализма. Пришли композиторы-профессионалы, и рядом появились теоретики, создающие науку о музыке.

Сходный путь под воздействием музыки совершал и танец, превращаясь в профессиональное искусство. Он упорядочивался; устанавливались определенные правила, оттачивались приемы, структурные формы. «Самопроизвольность миновала, — пишет Курт Сакс. — Придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в самой своей основе различны»¹⁸.

Процесс этот относился к XV веку (кватроченто) и был связан с приходом *ars nova* из Франции в Италию, прежде всего во Флоренцию, богатый торговый город. Бурно развивались формы светской вокальной и инструментальной музыки, распространяясь по полуострову. Народ пел и танцевал на улицах, синьоры — во дворцах. Но они объединялись в дни праздников. «Пусть каждый играет, пляшет и поет!» — восклицал в стихотворении «Триумф Вакха и Ариадны» Лоренцо Медичи, прозванный Великолепным. Правитель Флоренции, он неузнанным плясал в народных процессиях, а потом возглавлял ученые латинские диспуты у себя в замке.

¹⁸ Sachs C. World History of the Dance, p. 299.

Народ в своих шествиях распевал песни, разнообразные по ритму, обычно плясового характера — *canzoni a ballo* (плясовые песни), и часто сопровождал их танцем; движения танца накладывались на ритмический рисунок песни и закреплялись в нем. Например, в Венеции была распространена вилотта, рассчитанная на четыре голоса, в гибком и беглом стиле новой итальянской музыки. Некоторые вилотты объединяли пение солиста и хороводный танец. Кульминацией вилотты был ритурнель, который назывался гнездом: в этом месте пляшущий хоровод смыкался вокруг солиста-певца. Постепенно закругленность периодов и их последовательность проникли во многие старинные танцы, как родившиеся в дворцовых залах, так и попавшие туда из народного обихода. Регламентации подверглись и движения, причем за ними закрепились точные термины.

Курт Сакс отмечает, что этот процесс кристаллизации терминов одинаково протекал на севере и на юге Европы, «в двух странах, которые для XV века слыли образцами придворной культуры. Франция и Италия едва дифференцированы; у них одинаковый лексикон па». Утверждая важность этого момента в истории танца, Сакс говорит о том, что профессиональное обучение возникло все-таки прежде всего в Северной Италии. «Раньше профессиональные танцовщики были бродячими мимами и презренными жонглерами, — пишет он, — североитальянский учитель танцев занимал почетное положение. Он был спутником принцев, иногда — наперсником; на венецианских свадьбах, где существовал обычай представлять невесту в молчаливом танце, он мог выступать вместо отца»¹⁹.

Первые теоретики — учителя танцев оказались и первыми хореографами, потому что, обращаясь, подобно композиторам, к народному творчеству, вводили его стихию в берега, а попутно слагали и собственные танцы. «Они силились определить движения, ограничить место, то есть пространство для танца — существенный принцип хореографии, и особенно танцевать музыку, заполняя и ее паузы. Словом, они установили дружеское согласие между движениями и ритмами танца, упорядочили периоды колебания

¹⁹ *Sachs C. World History of the Dance, p. 299.*

от покоя к движению и от напряжения к покою. Они стали чередовать ритмы в одном и том же танце, повинувшись фантазии композитора, и установили классическое сочетание медленного танца с танцем быстрым, например бассданса с сальтареллой», — пишет Фердинандо Рейна в книге «Происхождение балета»²⁰.

Учитель танцев Доменико да Пьяченца, известный также как Доменико или Доменикино да Феррара, на рубеже XIV–XV веков сочинил трактат «Об искусстве пляски и танца».

«Одна часть посвящена танцу в целом и определяет пять его элементов. Первый из них — *мера*, то есть ритм, главный принцип связи медленных и быстрых движений с музыкой. К нему примыкает второй — *манера держаться*, освобождающий танец от неподвижных, устарелых норм. Третий — *деление площадки* — существен для композиции группового танца. Четвертый — *память* — важен, поскольку автор обучает не традиционным, а им самим созданным танцам»²¹. Пятый — *элевация*, понятая как подвижность и рассчитанная на развитие техники танца. Доменико ввел шкалу ритмов, положенных данному танцу. Он писал: «Старайтесь естественно соблюдать порядок, присущий каждой мере в пространстве и темпе. Учитесь разделять все меры: из двух тактов пивы делайте один такт бассданса, а из одного такта бассданса — два такта пивы. Ибо тот, кто, надеясь стать знатоком танца, теряется в этой загадке, зря тратит время, если не может выполнить все названные действия».

Другая часть трактата устанавливает категории основных движений. Из них девять движений автор называет естественными, а пять — искусственными. Среди естественных упомянуты простой и двойной шаг, благородная поза, поворот и полуповорот, поклон и прыжок. К искусственным отнесены удары ног, семенящий шаг и прыжок с переменой ног — предшественники *battement de pied*, *pas couru*, *changement de pied*.

²⁰ *Reyna F.* Des origines du ballet. Paris, 1955, p. 35.

²¹ «Движения столь же пестрые, что и цвета kaleйдоскопа или великолепных бургундских ковров этого периода, постоянно сочетаются по-новому, а потому *memoria* — способность заучивать эти комбинации наизусть — упоминается как ведущее требование в искусстве танца», — заметил Курт Сакс (*Sachs C.* World History of the Dance, p. 298).

Мабель Долмеш сообщает в исследовании о танцах в Испании и Италии XV–XVI веков: «Название *балет* (*Balletto*) первоначально применил Доменикино да Пьяченца к сюите контрастных танцевальных темпов, соединенных в форме одного танца, который он ввел при дворе Феррары в начале XV века: этот тип танца и есть отдаленный предок *Балета* наших дней. Составные части такого *Балета* — *Интрада*, *Контрапассо*, *Сальтарелла* и *Гальярда*, повторяющиеся и завершающиеся в Финале и уходе»²².

В 1463 году Гульельмо Эбрео сочинил «Трактат об искусстве танца»²³, украшенный изысканными цветными рисунками.

Наследник Доменико да Пьяченцы, он считался великим учителем танцев и хореографом итальянского кватроченто. В его книге дан столь подробный обзор празднеств и пантомимных маскарадов того времени, что описаны даже пуговицы на костюмах танцовщиков.

Гульельмо также советовал согласовывать движения с мерой, устанавливаемой музыкой. Он ввел термин *contro tempo* (против темпа), которому надо уметь подчиняться, чтобы преуспеть в *ученом танце*, и выдвинул понятие арии (ариозо), подразумевающее способность двигаться между темпами. Он писал: «Когда музыкант предлагает вам разные темпы и заставляет вас переходить от сальтареллы к бассдансу, а от бассданса к какому-нибудь другому танцу, вы всегда должны двигаться в согласии с его инструментом, потому что иначе будете танцевать в силу привычки, но никогда — по велению ума и рассудка». Сочинителям музыки для танцев он рекомендовал заранее обдумывать, «хотят ли они пользоваться бемолею или бекаром», и искать «звуки легкие, совершенные по ритму и верные по тону». Он заявлял: «Когда танец порожден мелодией, как действие, выражающее ее собственную природу, и когда совершенно владеют наукой танца, можно одинаково превосходно исполнять славянские, греческие, мавританские или германские танцы, в характере какой угодно нации, а также сочинять танцы согласно своей фантазии и таланту».

²² *Dolmetsch M.* Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600. London, 1954, p. 132.

²³ *Guglielmo Ebreo.* Traité de danse. Manuscrit de 1463, édité à Bologne en 1873.

Практики и теоретики ученого танца, объявляя его сыном музыки, шли в русле музицирования своего времени, в частности, опираясь на опыт вокально-инструментального творчества. Потому, например, они пользовались методом вариационности в сольных танцах и сохраняли единство ансамбля в передвижениях групп, вырабатывая так называемый фигурный танец.

Т. Н. Ливанова определяет смысл вариационного развития в музыке Ренессанса как господство принципа многообразности: «Тема слышна и может видоизменяться; изменяется специфически инструментальное ее “освещение”, ее фон, фактура изложения. Это ново, ибо новы еще сами инструментальные звучания, нов колорит, нова фактура». Исследовательница указывает, что то «были одновременно и поиски тембрового колорита, и поиски нового собственно инструментального стиля, и поиски возможных отклонений от исходного образа без утраты ясного представления о нем». Она настаивает на том, что только в музыке существовал «устойчивый, веками развивающийся тип композиции, художественный принцип». Это, разумеется, справедливо в том отношении, что нельзя говорить о развитии инструментального танца вне развития его музыкальной основы. Музыка предписывала танцу следовать за ее открытиями. Вместе с тем для историка балетного театра важен и процесс самостоятельного, внутреннего развития танца. Тут необходимо наметить те же, что и в музыке, художественные принципы, веками утверждавшие себя по мере развития собственно инструментального танца. Ведь он столь же упорно искал «новое единство целого — в противопоставлении то аккордики, то имитаций, то пассажности, в чередовании более ясного и более сложного отношения к теме, в нарастании движения к концу и т. п.»²⁴.

Главное же, совершенствуя практику, создавая теорию вслед за музыкантами современности, танцмейстеры пытались, как и те, философски осмыслить свое искусство. Гульельмо шел рядом с поэтами, художниками, композиторами своей эпохи, утверждая, подобно им, значительность человеческой личности, стремясь открыть в образах искусства

²⁴ Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М., 1977, с. 305–306.

идеальную гармонию между человеком и миром. По сути, он выразил гуманистическое мировоззрение Ренессанса, когда объявил танец «свободомыслящей наукой, столь же возвышенной и значительной, как и другие, и более тех обращенной к человеческой природе». Он писал: «Добродетель танца — действие, вызывающее наружу движения души, согласные с гармонией размеренной и превосходной, которая проникает через наши уши к уму и сердцу, возбуждая сладостные чувства, заточенные вопреки природе и через танец пробивающиеся наружу и становящиеся явными. Эти движения души, пробужденные нежностью и мелодией к своему внешнему выражению в танце нашего тела, должны являть единство и согласие с голосом и звуком». За теоретическими выкладками и практическими советами видна попытка определить исконное свойство танца — его способность воздействовать на мысль человека и выражать духовную жизнь.

Танец подвергается стилизации, приводится в систему. Открываются огромные возможности человеческого тела. Устанавливается связь танца с музыкой, зависимость танца от музыки. Пока что не существует слова «балет». Оно еще не произнесено, но уже подразумевается. Да и возникнув, это слово приложится не к зрелищам, охватывающим разные выразительные средства театра. Гульельмо считал себя автором моресок, превратившихся к тому времени в пантомимные и танцевальные действия со сражениями, положенные на музыку, с участием танцовщиков, танцовщиц, фигурантов. Балетом же он и его современники стали называть танцевальные композиции-миниатюры, передававшие не сюжет, а свойство или состояние характера. Одной из первых таких композиций явился балет «Нелюбезная», где женщина отвергала ухаживания поклонника. Танцовщик приближался к танцовщице в комбинации движений, варьирующих мотивы сальтареллы, гальярды и различные повороты и поклоны (реверансы). Она проделывала то же, но когда он подходил близко, поворачивалась к нему спиной. Ход повторялся в разных направлениях, и дуэт заканчивался поклоном друг другу, после чего исполнители расходились в стороны. Так устанавливался примат танца, столь важный для будущего балетного театра. Танец, с одной

стороны, подчинялся ограничениям, заключался в искусственные, условные формы. Но с другой стороны, он тем самым и расширял свои права, обретая объемность и многозначность. Движения и темпы, прикрепленные прежде к определенной пляске, скажем к сальтарелле, узаконивались как средство, которым можно пользоваться для передачи разных ходов и поворотов хореографической мысли.

В 1465 году Антонио Корнацано, поэт и учитель танцев в Милане, где правили Сфорца, и в Ферраре при герцоге д'Эсте, отметил в своем трактате «Книга об искусстве танцевания»: «В Италии сейчас модны балеты. Это композиции в различных ритмах, которые могут включать в себя все девять видов танца, даже те, что как будто противоречат один другому. Например, такие, как «Кокетка» и «Постоянная», сочетаются вполне успешно»²⁵. Слово *балет* произнесено, оно даже модно, но еще не несет в себе истинного понятия, а обозначает ходовые стереотипы танца. Принципы же собственно балетного искусства пока что зреют и развиваются в недрах всевозможных зрелищ, как их составная часть.

В конце XV века при монарших дворах состояли хореографы — учителя танцев; в их обязанности входили постановка праздничных зрелищ и обучение танцам лиц обоего пола. Рядом со знатными любителями, иногда достигавшими большого искусства, имелись и профессионалы. В 1491 году на пиру в честь свадьбы Беатриче д'Эсте и Лодовико Сфорца некая юная флорентийка «с большой гибкостью исполняла туры и прыжки», являя, по словам свидетеля, «искусное зрелище ловкости и красоты».

Профессиональный танец входил тогда во всевозможные зрелища. Традиционные для XIV века «священные действия» в XV веке отступили перед празднествами светского характера. Во Флоренции при Лоренцо Медичи по улицам проезжали колесницы с аллегорическими и мифологическими персонажами; их окружала толпа в масках, в костюмах пастухов, рыбаков, охотников или купцов, распевая карнавальные песни. Ночью ряженных сопровождали всадники с факелами. Шествия, сложные передвижения масс строились по плану.

²⁵ Cornazano. Libro dell'arte del danzare. Milano, 1465.