

Л.Д. Пылаева

**ПАССАКАЛИИ И ЧАКОНЫ
ФРАНЦУЗСКОГО GRAND SIÈCLE
СКВОЗЬ ПРИЗМУ РИТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ЭПОХИ**

Известно, что танец барокко подчеркнута риторичен. Но, пожалуй, ярче всего это качество проявляется в искусстве французского *belle danse*. Оно переживает свой высочайший взлет во времена *Grand Siècle*¹, в особенности при Людовике XIV, вошедшем в историю Франции не только как истинное воплощение абсолютизма, но и как Король-танцор. Представители французской культуры «Великого века» активно обращаются к художественным идеям античности, в том числе о тесном единстве танца с музыкой и словом, а следовательно — с риторикой.

С другой стороны, риторическое понимание танца завещает своим соотечественникам лангрский каноник Туано Арбо. В знаменитом трактате «Орхезография» он определяет танцевальное искусство как «род безмолвной риторики». И это утверждение блистательно доказывается многими и многими французскими исполнителями, композиторами, хореографами *Grand Siècle*, создающими танцы для королевских балов, празднеств, театральных спектаклей во времена Короля-Солнце и Ж.-Б. Люлли.

Феномен сценического танца становится особенно тесно связанным с риторикой — в том плане, что исполнитель выступает на театральных подмостках перед широкой зрительской и слушательской аудиторией. Исполнение танца уподобляется ораторскому высказыванию — но высказыванию особого рода. Словам и выражениям речи адекватны танцевальные движения, позы, жесты. С их помощью публика понимает весь смысл танцевального номера. Постановщик тщательно отбирает и распределяет внутри

¹ *Grand Siècle* («Великий век») — период во французской историографии, включающий правления трех первых королей династии Бурбонов: Генриха IV Великого (1589–1610), Людовика XIII Справедливого (1610–1643) и Людовика XIV, Короля-Солнце (1643–1715).

композиции танца выразительные элементы хореографии — так же, как оратор определяет комплекс риторических фигур и их место по ходу высказывания.

Очевидно, что основной принцип построения «речи» танцора, как и других художественных феноменов, развертывающихся во времени, подчиняется универсальной формуле «начало — середина — конец». Хореограф выделял эти важные моменты, ориентируясь, как правило, на уже сочиненную музыку. Работая над композицией танца, он соотносил ее с готовой музыкальной формой, а также с законами организации ораторской речи, зафиксированными в учении о риторической диспозиции.

Танец должен был следовать ее правилам. На это указывает, например, М. де Пюр. Он считает, что деление танца на части в соответствии с принципами риторики «должно помочь запоминать различные детали и многочисленные разделы речи танцора»².

Разумеется, внутренняя структура хореографической композиции имела свои особенности. Но в целом в ней учитывались «риторические возможности» самих музыкальных форм, характерных для танцевальных жанров барокко. Среди них к риторизации в наибольшей степени, по нашему мнению, склонны пассакалии и чаконы.

Поначалу это утверждение может показаться противоречивым, поскольку принцип повторности (хотя и варьированной), лежащий в основе вариаций на басса остинато (в пассакалиях) или же на мелодико-гармонический комплекс остинато (в чаконах), не очень-то согласуется с «векторностью» риторического высказывания. Но парадоксальным образом этот же самый принцип повторности в случае с остинатными вариациями гораздо меньше препятствует поэтапности развертывания мысли, чем, например, в формах куплетного рондо или простой двухчастной — столь характерных для барочных танцев.

Так происходит потому, что в остинатных вариациях повторность распространяется, как правило, на равновеликие построения. Их примерная масштабная идентичность обосновывается необходимостью последовательно закрепить в памяти каждую стадию длительно разворачивающейся формы. Претворение же закономерностей риторической диспозиции позволяет в известной степени преодолеть свойственную остинатным вариациям некоторую схематичность и инерцию движения, вносит присутствие сквозного принципа формообразования.

² *Pure M. de.* Idée des spectacles anciens et nouveaux. Paris, 1668. P. 87.

К риторическому прочтению пассакалий и чакон располагает их значительная временная продолжительность: образцы данных жанров были самыми масштабными среди танцев барокко, в особенности во французских музыкально-сценических спектаклях XVII — начала XVIII века. Укоренившиеся на французской сцене при Людовике XIII у Ж.-Б. Люлли, А. Кампра, М. Маре пассакалии и чакон становятся монументальными, грандиозными композициями. Достаточно упомянуть такие сценические танцы Люлли, как чакон из «Роланда», насчитывающая 248 тактов, или «Пассакалия Наслаждений» из «Армиды», длительностью звучания около двадцати минут.

Настрой на восприятие чакон или пассакалии как развернутого высказывания обусловлен художественным воздействием оstinатных вариаций, секрет которого, согласно тонкому замечанию В.А. Цуккермана, «заключается в том, что “бесконечная” цепь басов гармонирует с духом повествовательности<...>»³.

С общим принципом построения риторического выступления (изложение главной мысли и ее последующая аргументация, осуществляемая различными приемами и средствами) согласуется идея музыкальной формы оstinатных вариаций — сопряжение единства, мощным фактором которого является выдержанная басовая формула, с разнообразием, достигаемым варьированием в верхних голосах.

Отдельно хочется подчеркнуть лаконичность и содержательную емкость темы вариаций на *basso ostinato* — качества, сближающие ее с исходным тезисом ораторской речи. Подобно тому, как высказывание оратора в результате некоего движения мысли по кругу в заключении возвращается к первоначальному изречению, в пассакалии или чаконе последнее проведение темы может звучать в своем исходном виде либо заметно динамизироваться, свидетельствуя о заключительной кульминации. Вариации же представляют собой отдельные этапы развертывания идеи, заявленной в теме. Применяемые в них фактурные, тонально-гармонические, динамические средства действуют подобно разнообразным риторическим приемам и фигурам, не говоря уже об их музыкальных эквивалентах, тонко вплетаемых в фактуру — музыкально-риторических фигурах, наделенных устойчивым смыслом⁴.

³ Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. С. 119.

⁴ Чрезвычайно интересно о роли риторических фигур в содержательном контексте органной пассакалии И.С. Баха пишет В.Н. Холопова. См.: Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. С. 131.

Обладающие различной степенью внутренней напряженности отдельные вариации, а также их группы обычно функционально дифференцированы, что дает основание для аналогий с разделами риторической диспозиции⁵.

Согласно наблюдениям американских исследователей французского барокко Б. Мазер и П. Ранум⁶ в сценических танцах Grand Siècle прослеживается риторическая диспозиция, предложенная французским грамматистом Б. Лами для ораторской речи⁷.

⁵ Например, в Чаконе Баха для скрипки соло В.А. Цуккерман констатирует такие функции вариаций: «вступительная» (т. 89–92), «импульс для последующего» (т. 149–152), «переходная функция» (т. 209–216), «прослойка» или «средостение» между вариациями, которые не должны соприкасаться (т. 121–124), «вкрапления» в однородный характер движения (т. 57–60, 77–84). См.: Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 126. Среди выделенных функций с функциями разделов диспозиции можно соотнести первую, которой наделяется риторическое exordium, и последнюю — аналогичную действию риторического confutatio, распознающегося по введению контраргументов доказательства.

⁶ См.: Mather B.B. *Dance rhythms of the French Baroque: A Handbook for performance*. Bloomington, 1987. P. 118; Ranum P. *Le Phrasé des dances baroques selon les paroles // Les Goûts Réunis: numéro spécial: La Danse: Actes du 1er Colloque International de Besançon sur la danse ancienne*. 1982. № 1. P. 100–112; *Idem*. *Les caractères des danses françaises // Recherches sur la musique française classique*. 1985. № 23. P. 45–70.

⁷ Модель диспозиции, рассмотренная Б. Лами в труде «Риторика, или Искусство речи» (*Lamy B. Rhétorique ou l'Art de parler. Nouvelles réflexions sur l'art poétique*. Amsterdam, 1712. P. 418–429), широко применялась в различных областях художественной практики. Опираясь в целом на риторическую диспозицию античности, она насчитывала четыре-пять частей при необязательном характере confutatio. В этом состоит одно из примечательных отличий данной модели от классической античной, которое, на наш взгляд, можно расценивать как своеобразное проявление эстетики французской культуры XVII — первой половины XVIII века с ее художественной легкостью, непринужденностью течения мысли, изяществом слога.

Раскрывая особенности диспозиции, Лами не вполне четко указывает количество ее разделов. Из содержания «Риторики» можно заключить, что диспозиция насчитывает четыре раздела, обозначенные Лами следующим образом: L'Entrée ou L'Exorde (вход, или вступление) — La Narration ou La Proposition (изложение, или предложение) — Les Preuves ou La Confirmation (подтверждение, или доказательство) — L'Epilogue ou La Récapitulation (заключение, или резюме). Однако в основном тексте при описании общего облика диспозиции автор указывает на пять частей речи оратора, включая после Les Preuves ou La Confirmation еще одну часть — La Réfutation (опровержение), соответствующую confutatio. При этом, упоминая о La Réfutation в главе, посвященной Les Preuves ou La Confirmation, Лами вскользь замечает, что «опровержение не требует никаких особых правил» (*Ibid.* P. 428). Таким образом, общее число разделов диспозиции могло колебаться от четырех до пяти.

Впрочем, наряду с указанными вариантами, во французском ораторском искусстве имела место четырехчастная диспозиция (exordium — narration — confirmation — peroration), кратко описанная в «Королевском словаре» Ф. Помея (*Pomey F. A. Disposition // Le Dictionnaire royal augmenté*. Lyons, 1671. P. 307). Для поэтического выступления использовалась трехчастная диспозиция — proposition (предложение, или изложение темы) — intrigue (завязка) — denouement (развязка), закрепленная тем же Лами в другой его работе — «Новые наблюдения над поэтическим искусством» (*Lamy B. La Rhétorique ou l'Art de parler ...* P. 519–523). Подробнее об особенностях всех указанных моделей см.: Пылаева Л.Д. Сценический танец французского барокко: феномен безмолвной риторики. Пермь, 2010. С. 45–76.

В тоже время Б. Мазер констатирует тяготение хореографии *belle danse* к несколько иной модели. Она содержит пять разделов, но с другим (по сравнению с пятичастным вариантом, возможным у Лами) порядком следования частей: *exordium* — *narratio* — *confutatio* — *confirmatio* — *peroratio*⁸.

Рассмотрим действие таковой модели риторической диспозиции на примере Пассакалии из восьмой сцены V акта лирической трагедии Ж.-Б. Люлли «Персей» (1682). Поскольку оригинальной хореографии Пассакалии, созданной самим композитором, не сохранилось⁹, мы обращаемся к постановке, осуществленной в 1703 году Л. Пекуром¹⁰. Ее схема состоит из двенадцати фигур — соответственно числу разделов музыкальной формы, обозначенных Люлли характерным для французской традиции термином *couplet* (куплет). Куплеты представляют собой сгруппированные попарно ты¹¹ — кроме последнего куплета, в который входят три минимально различающихся четырехтактовых построения.

⁸ Здесь обращает на себя внимание перемена мест *confutatio* и *confirmatio*, которая, впрочем, наблюдалась уже у античных авторов, а в эпоху барокко получила распространение в немецкой музыке, в частности у Н. Форкеля и И. Маттезона. См. об этом: *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983. С. 47–48.

⁹ Это касается всех танцевальных номеров из музыкально-сценических произведений Люлли, так как система танцевальной нотации П. Бошана — Р.-О. Фёйе, зафиксированная в трактате «Хореография» (*Feuillet R.-A. Chorégraphie ou l'art de d'écrire la danse par caractères, figures et signes desmonstratifs.* Paris, 1700), вошла в обиход после смерти суперинтенданта музыки и главы Королевской оперы, последовавшей в 1687 году.

¹⁰ По свидетельству французских драматургов и литераторов братьев Парфе, юный Пекур, которому в будущем суждено было стать блистательным танцовщиком и хореографом, в год премьеры «Персея» участвовал в исполнении пассакалии, выступая в роли одного из придворных свиты эфиопского царя Цефея (*Parfait Fr. et Cl. Dictionnaire des théâtres de Paris. En 7 vol. V. 4.* Paris, 1767. P. 105). Пассакалия блестяще венчает триумф Персея. Она разворачивается на фоне пышных декораций с дворцом Венеры, которая вместе с Гименеем, Амурами, Грациями и Играм величественно спускается с небес (для этого использовалась специальная находящаяся над сценой машина — *gloire*, имитирующая обиталище богов). Согласно либретто, на сцене находятся эфиопский царь, отец Андромеды — Цефей со свитой придворных, мать Андромеды — царица Кассиопа, эфиопы и ожидающие своего счастливого часа влюбленные — герой Персей и спасенная им Андромеда. Хотя сведений относительно точного числа танцующих пассакалию не сохранилось, она, соответственно ситуации, исполнялась большой группой танцоров, в которой выделялись солисты. Именно таким образом хореограф Жаннетт Цинг распределяет танцоров в великолепной постановке «Персея», осуществленной в 2004 в Торонто под руководством М. Пинкоски.

Из постановки же пассакалии, созданной в 1703 году Пекуром и предназначенной для звездного дуэта королевской оперы Клода Баллона и Мари-Терезы де Сублиньи (их имена указаны на первом листе хореографической схемы пассакалии), можно заключить, что она могла быть исполнена исключительно парой солистов. Знаменитый танцовщик и хореограф поместил свою схему Пассакалии из «Персея» в сборнике танцев, опубликованном Фёйе в 1704 году (*Feuillet R.-A. Recueil de dances.* Paris, 1704. P. 79–90).

¹¹ Исключениями являются куплеты 2, 5 и 7, содержащие пятитакты.

Основная тема, как и положено в пассакалии, постоянно звучит в басу (с точными либо несколько видоизмененными повторами); в верхних голосах происходит свободное мелодическое развитие и варьирование.

Исходя из предложенного Пекуром следования хореографических фигур и их соотношения с границами куплетов, можно представить, что риторическая диспозиция танца выстраивается следующим образом¹².

Exordium приходится на такты 1–17 и включает две фазы, несколько отличающиеся по своим функциям в рамках начального раздела, имеющего вступительный характер. Во время звучания первого восьмитакта исполнители выражают признательность присутствующим, словно «знакомятся» с публикой. Дважды исполняя одинаковый комплекс элементов (повторяемых с другой ноги), они двигаются по прямой линии к авансцене и тем самым приближаются к публике. (Видеофрагмент 1, URL: <http://youtu.be/qXhLJGKx1w8>; фигура 1, см. схему хореографии в приложении, URL: <http://journal-otmroo.ru/media/34>).

Во второй фазе *exordium* (т. 9–17) каждый танцор как будто заявляет о себе. На краткое мгновение партнеры останавливаются, делают повороты в противоположные стороны и отдаляются друг от друга. В завершении фигуры они меняются местами, словно готовясь к новому этапу выступления. (Видеофрагмент 2, URL: <http://youtu.be/OqaOfONvokQ>; фигура 2).

Хореография первого раздела диспозиции в целом нейтральна: преобладают несложные однотипные шаги, ближе к завершению включается небольшое число прыжков. В музыке проявлением начального этапа высказывания (в отличие от танца — отнюдь не вступления) следует считать размеренное движение, пропорциональное соотношению мелодических подъемов и спусков, ясное звучание главной тональности (*a-moll*).

Одним из знаков начала нового раздела — *narratio* — следует считать смену вида траектории фигуры: танцоры, двигаясь по кривой линии, описывают половину «восьмерки» (фигура 3). Далее движение продолжается по спирали, партнеры сближаются (фигура 4).

В музыке *narratio* отмечено выключением нижних голосов и ритмической активацией верхних голосов — до почти непрерывных линий из восьмых и шестнадцатых.

¹² Составляя описание возможного варианта риторической диспозиции в Пассакалии из «Персея» Люлли, мы отчасти привлекали аналитические наблюдения Б. Мазер (*Mather B.B. Dance rhythms of the French Baroque*. P. 120–123).

Поддерживая эти изменения, Пекур вводит в танцевальные партии частые повороты и несколько легких прыжков. В отличие от *exordium*, парно соотносящиеся музыкальные построения получают контрастное хореографическое решение — таким образом, наметившийся в начале танца относительно спокойный ход высказывания меняется. Включение оркестрового *tutti* (т. 25) явственно ощущается как предвосхищение окончания *narratio*. (Видеофрагмент 3, URL: <http://youtu.be/6cr1615xIy4>; фигуры 3 и 4).

С наступлением *confutatio* (т. 34–59) хореография свидетельствует об усилении страстности танца, что выражается, например, в нарушении регулярности структуры танцевальных периодов: первый хореографический период содержит пятитактовую фразу (т. 38–42, фигура 5), второй — вместо обычных двух фраз включает три (т. 43–54, фигура 6).

Первая фигура *confutatio* такова, что танцоры, находясь на близком расстоянии, отражают движения друг друга как в зеркале. Каждый танцует на своей половине сценического пространства, что намекает на ссору влюбленных. Показывая некоторое взаимное пренебрежение, партнеры отворачиваются друг от друга. (Видеофрагмент 4, URL: <http://youtu.be/bDeS84Ym1AI>; фигура 5).

Далее в продолжение *confutatio* хореография танца организована так, что явно подчеркивается нарастание внутреннего волнения исполнителей. Совершая шаги с подскоками и прыжки, они то удаляются, то сближаются. Их пути пересекаются, но затем вновь расходятся.

Музыка *confutatio* не менее, чем хореография, насыщена «событиями». Все построения, составляющие куплеты 5, 6, 7, имеют свое, отличное от других мелодическое и гармоническое содержание. Именно здесь сосредоточено тональное развитие всей композиции: после тоники появляются параллельная тональность (C-dur), тональность субдоминанты (d-moll), вновь параллельная, после которой возвращается главная (a-moll). Активная смена тональных центров, сочетающаяся с ней постоянное обновление мелодических голосов вполне могут быть восприняты как своеобразные музыкальные «контраргументы», которыми оратор пользуется в *confutatio* для большей доказательности своей точки зрения. Отдельно отметим такой момент, как нарушение установившейся в предыдущих разделах диспозиции инерции движения квадратными структурами¹³, что, со своей стороны, поддерживает усиление внутренней напряженности танца. (Видеофрагмент 5, URL: <http://youtu.be/iIdxblq8Huw>; фигуры 6, 7 — до т. 59).

¹³ В куплете 5 возникает пятитакт (т. 38–42), в куплете 6 оказывается несколько стертой внутренняя граница между составляющими его четырехтактами (т. 43–50).

После своего рода спора в *confutatio* в следующем разделе «речи» — *confirmatio* (т. 60–87) — танцоры приходят к согласию: впервые за время выступления они совместно движутся в одну сторону от центра сцены (т. 63–67). (Видеофрагмент 6, URL: http://youtu.be/gGKXxRQ1_yU; фигура 7 — с т. 63, фигура 8 — т. 64–67)¹⁴.

Далее в танце возникает ситуация взаимного ухаживания влюбленных: дама обходит по кругу кавалера, который делает четверные повороты¹⁵, после чего танцоры меняются ролями. В это время в оркестре, играющем полным составом, в басовой партии возвращается ранее подвергнутый изменениям исходный фригийский тетракорд (тт. 76–79). (Видеофрагмент 8, URL: <http://youtu.be/Vkb5IKmcCww>; фигура 8 — с т. 68, фигура 9, фигура 10 — т. 76–79).

В продолжении и завершении *confirmatio* вместе со снижением интенсивности мелодического развития хореография становится эмоционально более нейтральной. (Видеофрагмент 9, URL: <http://youtu.be/jdR6FPIuyB0>; фигура 10 — т. 80–83, фигура 11).

Музыке, соответственно назначению риторического *confirmatio*, свойственна тональная однородность (звучание главной тональности), исключительно квадратная структура построений.

В заключительном разделе — *peroratio* (т. 88–99) — трижды проводится басовая тема, мелодические голоса при ее повторах незначительно изменяются лишь в кадансах. Сам феномен троекратного звучания фактически одной и той же музыки есть хорошо ощущаемый момент прощания. Тонкие интонационные изменения придают ему особую трогательность.

Танцоры делают несколько прыжков и четвертных поворотов, словно суммируя ранее употребленные технические элементы¹⁶. Танцевальная «речь» оканчивается обязательными поклонами, выражающими признательность публике. (Видеофрагмент 10, URL: http://youtu.be/jRp7_WvojFg; фигура 12).

Завершая аналитические наблюдения над композицией Пассакалии из «Персея» (URL: <http://www.youtube.com/watch?v=KgUzIL119rw>), обратим особое внимание на ее общий рельеф, который организуется композитором и хореографом по-разному. У

¹⁴ Особенно ярко момент согласия отражен в постановке пассакалии с участием французских танцоров Акико Вё и Эммануэля Сула и ансамбля барочной музыки «Артемиды» («Artémis») под руководством Элен Эмабль. В начале девятого куплета (т. 68–71) исполнители соприкасаются ладонями рук. См. видеофрагмент 7. URL: <http://youtu.be/VTFCXaNj8s>.

¹⁵ Таким образом, Пекур оригинально использует здесь идею движения по малому кругу, которое совершает партнер, в большом круге, очерчиваемом партнершей (фигура 9).

¹⁶ Итоговый характер хореографии танца наглядно отражает заключительная фигура 12.

Люлли он складывается в виде смены двенадцати фаз, отличающихся по регистровому положению либо по общей направленности мелодического движения — восходящего, нисходящего или же сочетающего оба направления. Наиболее яркое регистровое оформление получают пятый куплет (включающий секвентное восхождение с окончанием в параллельном мажоре) и десятый куплет (настоящий «взлет» к кульминации в т. 74–78, что маркировано единственной во всей пассакалии трелью, на который отвечает плавный секвентный спуск по секундам). Такими приемами композитор выделяет два раздела диспозиции — *confutatio* и *confirmatio*, противоположные по своей сути.

В решении композиции Пекуром, наш взгляд, главная кульминационная зона, находящаяся в *confirmatio*, более продолжительна (т. 67–79). К тому же остальные разделы тоже содержат свои местные кульминации. В *exordium* это первый случай пересечения путей танцоров (фигура 2, т. 13–14); в *narratio* — момент их максимальной близости при движении по спирали к центру сцены; в *confutatio* — частая смена сближений и отдалений исполнителей, составляющая суть фигуры 8 (т. 43–54). В *peroratio* же более активные элементы сосредоточены в начале; далее — после более нейтральных по характеру па — в особенности выразительна «последняя встреча» танцоров, подтверждающая их согласие в завершении пассакалии.

Заметим, что смена танцевальной фигуры не всегда осуществляется вместе с началом каждого куплета. Нарушение синхронности границ музыкальных и хореографических построений начинается с фигуры 6, которая охватывает не только куплет 6, но и половину 7-го. Далее Пекур вводит новые фигуры вообще в середине куплетов 7, 8, 9. Такой оригинальный подход осуществляется опять-таки в центральных разделах диспозиции (*confutatio* — *confirmatio*), лишней раз подтверждая их особую значимость для «безмолвной риторики» танца. Наконец, в завершении композиции Пекур дает новую, двенадцатую фигуру ранее, чем начинается куплет 12, что приводит к разрастанию масштабов последнего хореографического построения до 12-ти тактов. Такой прием свидетельствует о его особой значимости в рамках целого, в чем можно убедиться из примечательного масштабного корреспондирования фигуры 12 с фигурой 6, выделяющейся в развертывании *confutatio*.

Разумеется, преломление закономерностей диспозиции в выстраивании композиции театральных пассакалий и чакон французского Grand Siècle (как и танцев других жанров) — только один из аспектов риторики барочного танца. К ним непременно должна быть причислена, например, характерная французская оркестровка. Свойственная оркестровым партитурам Люлли неоднократная смена плотности звучания может

по-своему подчеркивать границы разделов композиции танца и ее смысловые «точки». Ведь сам французский вкус в оркестровом письме «возрос на почве национальной придворной сценической культуры, в сфере балета и лирической трагедии»¹⁷. Являя «соединение (прежде всего в мелодии, а шире — в многоголосной фактуре сочинения) балетного ритма и смычкового штриха»¹⁸, этот вкус глубоко театрален по своей природе и, следовательно, риторичен.

Он присутствовал и в самих хореографических элементах — от элементарных единиц (отдельных шагов и движений) до сложных па и их комбинаций, а также в жестях и позах исполнителей. При этом следует иметь в виду не только различные (помимо затронутых в настоящей статье) параллели танца и музыки, но танца и слова. Вспомним, что в ранних балетах слово было практически равноправным участником действия, и танцы для сцены рождались в творческом содружестве композиторов, хореографов и поэтов. В связи с этим не случайно К. Менетрие, по-своему интерпретируя изречение Плутарха о том, что «танец — безмолвная поэзия, а поэзия — высказанный танец», сравнивал придворные бальные танцы с лирической поэзией и уподоблял театр (или балетные танцы) поэзии драматической¹⁹. Такое сопоставление, очевидно, подразумевает в качестве связующей нити между поэтическим словом и танцевальным движением риторическую, поскольку поэзия французского барокко имела к ней самое непосредственное отношение.

Помимо параллелей с поэзией специального изучения применительно к искусству *belle danse* заслуживают и другие важные разделы риторической теории как таковой — учение о периоде и о риторических фигурах. Исследования способов их отражения в барочных танцах значительно расширило бы наши представления о них и помогло еще явственнее представить «безмолвную» риторическую «говорящую».

¹⁷ Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации: (XVI — первая половина XVIII века). М., 1997. С. 251.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См.: *Ménestrier C.-F.* Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. Paris, 1692. S. 53.