



УДК 78.085.1

## BELLE DANCE ФРАНЦИИ XVII ВЕКА – ТРИУМВИРАТ РИТОРИКИ, МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ

**С.В. БАКУТО, Н.В. МОСОЕВА**

Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск,  
Российская Федерация  
Красноярский колледж искусств имени П.И. Иванова-  
Радкевича, 660095, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В рамках статьи предпринимается попытка рассмотреть некоторые эстетические и хореографические особенности Belle dance во французской культуре XVII века. Основой для работы послужила не переведённая на русский язык книга Бетти Бэнг Мазер "Dance of the French Baroque" («Танцы французского барокко»), содержание которой всё ещё остаётся малоизвестным для отечественных исследователей. Авторы рассматривают специфику Belle dance во взаимосвязи трёх аспектов: поэтического, музыкального и хореографического. Как результат этого взаимодействия – виды танцевальных периодов и танцевальных фигур, а также особенности соотношения разделов музыкально-риторической диспозиции с хореографическими и музыкальными построениями. Кроме этого, внимание уделяется значению культа "короля-солнца", роли сюринтенданта, замыслу композитора и хореографа при создании постановки Belle dance. В качестве музыкальных примеров используется фрагмент "La passacaille de Persée" («Пассакалия Персея») из оперы Люлли «Персей» и фрагмент постановки Пекура "La bourrée d'Achille" («Бурре Ахилла»).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Belle dance, Великий век, французское барокко, Людовик XIV, танец, Люлли, Пекур, La passacaille de Persée, La bourrée d'Achille.

## BELLE DANCE OF FRANCE OF THE XVII CENTURY – TRIUMVIRATE OF RHETORIC, MUSIC AND CHOREOGRAPHY

**S.V. BAKUTO, N.V. MOSOEVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation  
P.I. Ivanov-Radkevich Krasnoyarsk College of Arts, 660095,  
Krasnoyarsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** Within the framework of the article, an attempt is made to consider some aesthetic and choreographic features of Belle dance in the French culture of the XVII century. The basis for the work was the book Betty Bang Mather "Dance of the French Baroque", the content of which is still little known for domestic researchers. The authors consider the specifics of Belle dance in the interrelation of three aspects: poetic, musical and choreographic. As a result of this interaction, there are types of dance periods, types of dance figures. As well as the use of sections of musical and rhetorical disposition in the music and choreography of Belle dance. Attention is also paid to the importance of the king, the surintendant, the composer, the choreographer when creating the production of Belle dance. As musical examples, a fragment from Lully's opera "Perseus", "La passacaille de Persée" and a fragment of Pecourt's production "La bourrée d'Achille" are used.

**KEYWORDS:** Belle dance, the Great Century, French Baroque, Louis XIV, dance, La passacaille de Persée, Lully, La bourrée d'Achille, Pecourt.



В последние годы наблюдается усиление общего интереса к барочной культуре. Следы этого стиля можно увидеть и в современном мире. Прежде всего, в архитектуре, демонстрирующей барочные реплики в современных зданиях, в реконструкциях костюмированных балов, сценических жанров и музыкального инструментария, а также в проведениях различных тематических выставок в музеях. Поскольку работы выдающихся представителей этого времени оставили после себя много загадок и противоречий, они продолжают привлекать современных исследователей [1; 3; 7–11]. В рамках данной статьи попытаемся приоткрыть лишь некоторые тайны такого художественного явления как *Belle dance* времён Франции XVII столетия. Этот период, охватывающий вторую половину XVII – первую половину XVIII вв., получил название “*Grand siècle*” («Великий век») [1].

Танцоров XVII века отличает высокое профессиональное мастерство. В 1661 году «король-солнце» Людовик XIV основал Академию танца, задачей которой стала унификация всех основных стилевых особенностей придворного танца и разделение последнего на сценический и бальный. Танец при дворе короля стал примером небывалого хореографического искусства и эстетики. Он получил название *Belle dance*. С этого времени хореография официально признаётся не только высоким искусством, но и делом государственной важности.

В правление Людовика XIV во Франции устанавливается культ личности Короля, предполагающий поклонение и восхваление. Поддерживали этот культ множество придворных, сопровождающих каждый шаг короля. В 1682 году Людовик со двором переезжает в Версаль. В роскошном дворцовом ансамбле абсолютная монархия предстаёт перед миром во всём великолепии. Щедро одариваемые королём, учёные и художники создают шедевры во славу своего покровителя. Это было время творений Мольера, Лафонтена, Буало, Люлли и др. [3; 5; 10].

Важно отметить, что в конце XVI века постановки балета стали одной из разновидностей придворного и государственного церемониала. Их значимость устанавливается наравне с коронацией или похоронами короля. *Belle dance* французского барокко – это роскошь и изящество нарядов, грациозные движения дам и галантные позы кавалеров. Но за всем этим внешним великолепием было скрыто глубокое содержание. Каждое движение в танце имело особое значение – от тайных любовных посланий до обсуждения последних событий и интриг при дворе. Куранты, сарабанды, жиги, менуэты, чакконы, бурре, бранли и пассакалии входят в композиции множества опер, балетов, музыки к многодневным празднествам: «Удовольствия зачарованного острова», «Принцесса Элиды», «Дворец Альцины», «Армида» и прочие. Композитор изобретал множество способов для совершенствования и изменения облика спектакля, при этом не забывая учитывать этикет и некоторые дворцовые правила [3; 7; 9].

Танец был одной из важных составляющих *Belle dance*. Танцоры хореографии *Belle dance* не ограничивались перемещением вперёд и назад, влево и вправо, как это было с танцорами Арбо, которые делили танцевальную площадку с несколькими другими танцевальными парами. Пара *Belle dance* могла также двигаться по длинным дорожкам, которые использовали по всей танцевальной площадке.

Среди танцевальных фигур, используемых в хореографии *Belle dance*, были вертикальные, горизонтальные, диагональные и изогнутые линии, полукруги, овалы и спирали. Эти фигуры объединялись в правильные, упорядоченные и пропорциональные узоры. Выполнение большинства фигур танцующей парой предполагало два способа: симметричный и параллельный. В симметричных фигурах танцевальные дорожки образовывали зеркальные отражения. В параллельных – одинаковые изображения, расположенные рядом. Фейе называл симметричные фигуры «правильными»,

а параллельные – «**неправильными**» (рисунок 1). Он утверждал, что «правильная фигура возникает, когда два или более танцоров движутся в противоположных направлениях. В то время как один идёт направо, другой идёт налево. Неправильная фигура возникает, когда два танцора вместе идут в одну сторону» (цит. по: [11, с. 92]). Другими словами, симметричные фигуры были обычным явлением в хореографии *Belle dance*, а параллельные фигуры были исключением.

EXAMPLE 9.5.  
Regular and irregular figures. Feuillet, 1700a, p. 92. Re-  
produced by arrangement with Broude Brothers Limited.  
a. regular (symmetrical); b. irregular (parallel).

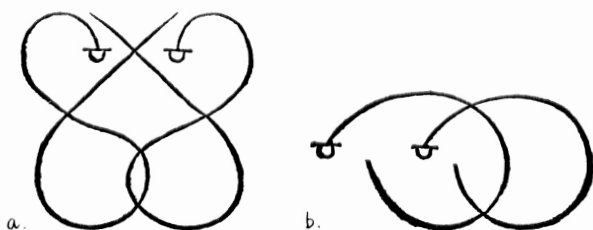


Рисунок 1. Танцевальные фигуры *Belle dance* [11, p. 111]

Поскольку танцевальные фигуры в хореографии *Belle dance* являются геометрическими фигурами, их лучше всего лицезреть сверху. В театре зрители, сидевшие выше сцены, имели наилучшее расположение. На королевских балах король, сидящий на троне, занимал самый выгодный обзор. Когда же постановки осуществлялись на открытом пространстве загородной королевской резиденции, то самое невыгодное расположение было на этаже piano mobile. Заметим, что узоры цветочных партеров в архитектурных ансамблях нередко создавались в расчёте на осмотр сверху.

Рисунок 2 демонстрирует пример первой танцевальной партии для «*La bourrée d'Achille*» («Бурре Ахилла») хореографа Пекура. Мелодия, к которой была сочинена хореография, располагается над танцевальным рисунком; к ней внизу добавлены пародийные слова 1702 года. Цифры отмечают на-

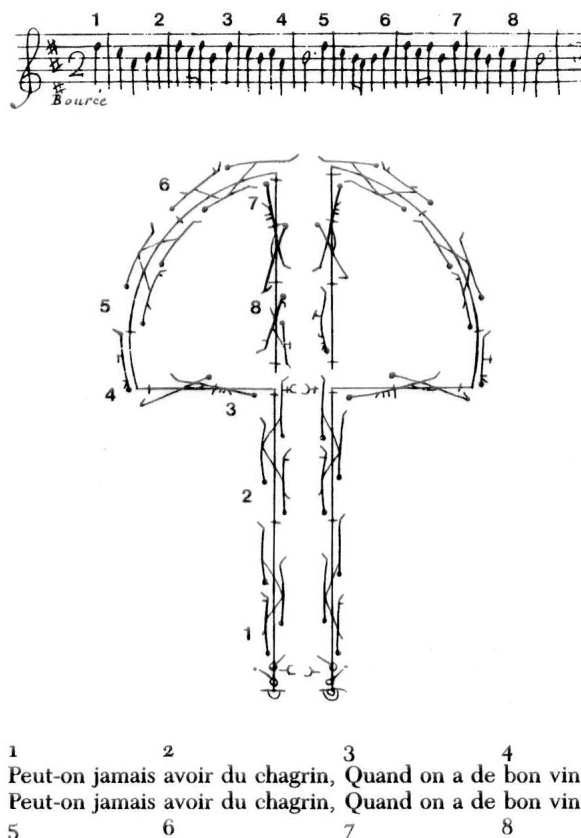


Рисунок 2. Танцевальная партия (первый период) для «*La bourrée d'Achille*» [11, p. 111]

чало каждого танцевального такта, таким образом, музыка, хореография и тексты песен оказываются взаимосвязанными. Каждая хореографическая фраза предполагала одно проведение музыкальной фразы и также могла совпадать с её репризой. Так, в «Бурре Ахилла» первая хореографическая фраза сопровождает первую музыкальную фразу, а вторая – музыкальную репризу.

Подобно тому, как две музыкальные фразы образуют единое целое, так и две хореографические фразы, поставленные под них, объединяются в единое целое. Этот симбиоз комбинированных фраз называется **танцевальным периодом**.

Важно отметить, что танцевальные периоды в хореографии обычно в два раза длиннее музыкальных периодов (инструментального сопровождения). Остановка, завершающая каждый танцевальный период, напоминает остановку («точку покоя»)

в совершенной полной каденции, завершающей большинство музыкальных периодов. В зависимости от соотношения музыкальной и хореографической фраз, в *Belle dance* существовали три вида танцевальных периодов.

В первом виде фразы идентичны (параллельные или симметричные). Два танцевальных фразы этого периода можно назвать «рифмой». Рифмующиеся фразы точно или почти точно согласовываются с соответствующей музыкальной фразой и её повторением, потому что и музыка, и хореография повторяются.

Во втором виде танцевального периода хореография соответствует музыке лишь отчасти. В нём есть фразы, которые похожи либо в последовательности шагов, либо в танцевальных фигурах. Получается, что или последовательность шагов, или танцевальные фигуры соответствуют звучанию музыкальной фразы. Танцевальный период с очень похожими шагами, но с отличающимися танцевальными фигурами, является первым танцевальным периодом в «Бурре Ахилла» Пекура, показанным в рисунке 2. Во втором периоде этой хореографии (рисунок 3) последовательность шагов снова похожа, но не полностью.

Третий вид танцевального периода практически не имеет общих элементов между танцевальной и музыкальной фразами. Для репризы используется та же музыка, но ставится совершенно другая хореография.

Иногда один танцевальный период приходится на музыкальную фразу, а другой – на её повторение. Это происходит в том случае, когда реприза произведения достаточно длинна, чтобы включить два музыкальных периода. Если музыка повторяется, соответствующий период танца становится двойным периодом. То есть, пока музыканты играют А-А-В-В, танцоры исполняют один танцевальный период для А-А и двойной период для В-В<sup>1</sup>.

Неквadrатное деление танцевальных периодов и рисунков на хореографических построениях, очерчивающих пути танцоров, также затеняет общие пропорции хореографии, в которых при ближайшем рассмотрении можно увидеть связи как с поэзией, так и с риторикой. Если рассматривать танцеваль-

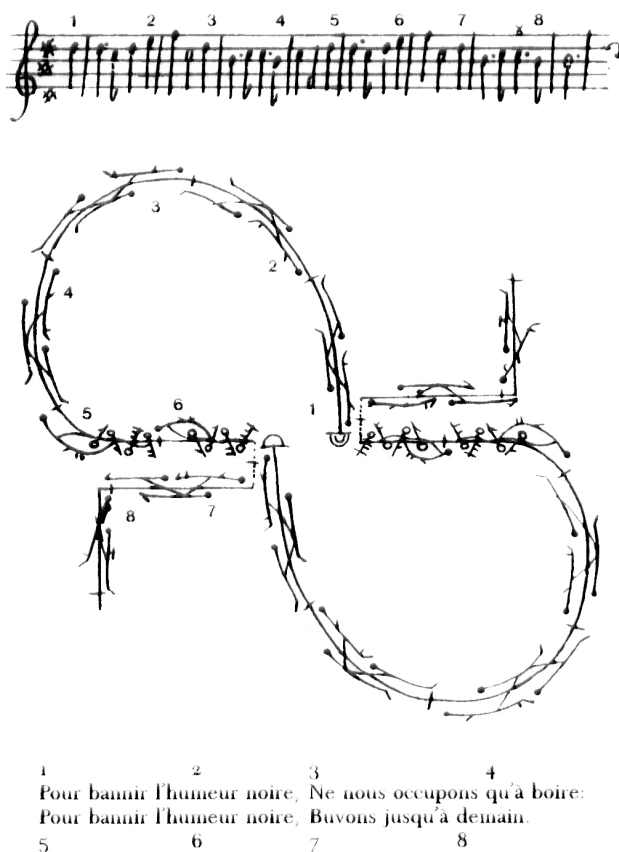


Рисунок 3. Танцевальная партия (второй период) для «La bourrée d'Achille» [11, p. 114]

ные периоды как поэтические строфы, то это целое напоминает целое поэтических текстов. Таблица 1 показывает, что структура пародийной лирики для «Бурре Ахилла» и хореографии Пекура одинакова. Тексты песен, установленные для каждого танцевального периода, сгруппированы в поэтическую строфу. Каждая первая строфа (и каждая первая танцевальная фраза) включает в себя две строки лирики и их точное повторение. Одна горизонтальная линия обозначает конец каждой первой строфы. Вторая строфа и каждая вторая танцевальная фраза включает в себя четыре поэтические строки и их точное повторение. Двойная горизонтальная линия обозначает конец второй строфы.

1 Каждое «А» означает первую репризу, каждое «В» – вторую.



|                                      |                                                                                                                                                                                                                                              |               |
|--------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| Dance                                | [Bourrée, 1st time]                                                                                                                                                                                                                          | Music/Poetry  |
| A<br>(plate 1)                       | Peut-on jamais avoir du chagrin,<br>Quand on a de bon vin?<br>Peut-on jamais avoir du chagrin,<br>Quand on a de bon vin?                                                                                                                     | A<br>repeat A |
| B<br>(plates 2 – 3)                  | Pour banner l'humeur noire,<br>Ne nous occupons qu'à boire:<br>Pour banner l'humeur noire,<br>Buvons jusqu'à demain.<br>Pour banner l'humeur noire,<br>Ne nous occupons qu'à boire:<br>Pour banner l'humeur noire,<br>Buvons jusqu'à demain. | B<br>repeat B |
| C<br>(1st half plate 4)              | [Menuet, 1st time]<br>Bachus est aymable, Son empire est doux;<br>Bachus est aymable, Son empire est doux;                                                                                                                                   | C<br>repeat C |
| D<br>(2nd half plate 4, and plate 5) | Amant miserable, Que ne cherchez-vous;<br>Les plaisirs de table Qu'on prend parmy nous?<br>Amant miserable, Que ne cherchez-vous;<br>Les plaisirs de table Qu'on prend parmy nous?                                                           | D<br>repeat D |
| E<br>(plate 6)                       | [Menuet, 2nd time]<br>O l'humeur gaillarde, Qu'inspire les pots!<br>O l'humeur gaillarde, Qu'inspire les pots!                                                                                                                               | C<br>repeat C |
| F<br>(plates 7 – 8)                  | On rit, on hazarde Chansons et bons mots:<br>On donne nazarde Aux pales Cagots.<br>On rit, on hazarde Chansons et bons mots:<br>On donne nazarde Aux pales Cagots.                                                                           | D<br>repeat D |
| G<br>(plate 9)                       | [Bourrée, 2nd time]<br>Soupire qui voudra pour de bien;<br>Je veux boire de mien:<br>Soupire qui voudra pour de bien;<br>Je veux boire de mien:                                                                                              | A<br>repeat A |
| H<br>(plates 10 – 11)                | Le vin est ma folie;<br>L'Amour me genne et m'ennuye;<br>Le vin est ma folie,<br>Le reste ne m'est rien.<br>Le vin est ma folie;<br>L'Amour me genne et m'ennuye;<br>Le vin est ma folie,<br>Le reste ne m'est rien.                         | B<br>repeat B |

Таблица 1. [11, p. 118]



Хотя в «Буре Ахилла» можно рассматривать, как принято, симметричную повторяющуюся структуру, она также может восприниматься как трёхчастное целое, имеющее свою диспозицию в первой части: буре, свою интригу в менуэте и свою развязку – повторение буры. Поскольку эта хореография начинается и заканчивается музыкой буры, поставленной, в основном, на одни и те же движения ног и довольно схожие танцевальные фигуры, её три части образуют полный цикл, или большой период.

На самом деле, каждая хореография танца состоит из трёх частей: начала, середины и конца, которые вместе составляют большой период. В начале танца танцоры сталкиваются с «присутствием», т. е. с королевским тронем. В конце они оказываются там, где начали, перед «присутствием» и лицом к нему, чтобы сделать свои заключительные поклоны.

Согласно мысли хореографа М. де Пюре, разделение хореографии на отдельные части особенно важно в театральном танце, потому что театральная хореография должна быть «истинным целым», и её части «должны быть различимы по-настоящему и сами по себе. Так как балет есть духовное целое, то деление его должно быть художественным и регулярным, чтобы оно радовало память своей уместностью» (цит. по: [11, с. 230–231]).

Большинство танцев, поставленных в нотации Фейе, исполняются на музыку в двухчастной ре-

призной или двухчастной форме. Хореография пассакалии и чаконь ставилась на музыку, организованную как непрерывная вариация. Многие из них довольно длинные, и их куплеты могут быть сгруппированы в три или пять риторических частей. *“La passacaille de Persée”* («Пассакалия Персея») Пекура (см. пример) поставлена на музыку из оперы Люлли «Персей» 1682 года. Музыка Люлли состоит из двенадцати куплетов, каждый из которых состоит из двух гармонических последовательностей партии *basso ostinato* (тт. 1–8). После первого куплета мелодические фразы отстают от басовой партии на одну четверть (т. 9).

Хореография Пекура<sup>2</sup>, с подробно расписанными на каждую мелодическую фразу движениями, следует этой особенности: начиная с третьего куплета (т. 17) она отстаёт от гармонической последовательности *basso ostinato*. Поскольку большинство мелодических фраз в пассакалии и чаконе начинаются с двух затактовых четвертных нот, а все танцевальные фразы – с движения «изгиба», танец и мелодия переносят их визуальное и аудиальное восприятие в следующую фразу.

2 Перевод хореографического текста осуществлен авторами работы (см. таблицу 2).



$\text{♩} = 60$  PROPOSITION

1 Exordium

To begin the dance, the dancers acknowledge the continue toward the  
the "presence" by moving directly downstage. repeating the first  
opposite feet.

7 "presence", The dancers turn They part from each other They dance towards  
pattern on abruptly away on a line horizontal to the 'presence'. each other.

15 Narration

To prepare for the narration, they exchange places about six feet apart. With curved floor patterns that stay about

22 six feet apart, the dancers again exchange places. The dancers continue with a spiral

26

INTRIGUE

Choreography for "La passacaille de Persée". Based on Pecour

30 Confutation

figure. They dance toward one then turn in place and To begin the confutation, the  
another until their side by side, momentarily remain close together,  
costumes nearly touch, face the 'presence', mirroring each other.

37 dancers They separate briefly, as if in anger, but The dancers  
movements. return quickly to close proximity. separate  
hops and

44 with little Then they turn and together  
leaps. again, avoiding each other's glances as they pass.

51 Quickly they part again with more hops The dancers briefly turn from  
and leaps, ending the dance period each other, but then dance  
facing each other, perhaps with petulant looks toward one another to exchange

58 Confirmation

places, arriving face to Their anger begins to subside. With coopees,  
face about two feet apart. a half-turn and a coupé, probably with stalk' for two  
coy glances, preparing to confirm their love. man forward,

63 the dancers then they stalk for two The dancer take two They quickly return in  
measures - the more measures - the a half-turn and a coupé, probably with tho more measures, so  
man forward, the lady back lady forward, the man back. near that the costumes touch.

72 With four pas de bourrees, the lady cerdes around the As the music dimaxes with  
gen Heman, while the gentleman makes quarter- original bass line, the gen Heman  
turns, keeping his gaze fixed on the lady. the lady, while she fixes

78 a return to the The dancers separate. They then return.

84 Peroration

They pass each other while turning, kiss. They part The dancers execute several little  
hinting perhaps at a goodbye kiss. quarter-turns, perhaps reluctantly  
again, in preparation for the denouement. end of the music.

91 jumps and They continue in facing each other and They make a three-  
sensing the the same fashion. dancing upstage, they quarter turn to face and  
staring positions, acknowledge the 'presence'



#### • Proposition, Exordium

*такты 1–4:* Чтобы начать танец, танцоры признают «присутствие», двигаясь прямо вниз по сцене

*такты 5–8:* Они продолжают двигаться к «присутствию», повторяя первый элемент противоположно

*такты 9–10:* Танцоры поочередно расходятся друг с другом от «присутствия»

*такты 11–12:* Они расходятся по линии горизонтальной к «присутствию»

*такты 13–14:* Они танцуют навстречу друг другу

*такты 15–17:* Чтобы подготовиться к narration, они меняются местами примерно в шести футах друг от друга

#### • Narration

*такты 18–25:* С изогнутыми рисунками, находясь примерно в шести футах друг от друга, снова меняются местами

*такты 26–29:* Танцующие продолжают движение по спирали

*такты 30–31:* Они танцуют навстречу друг другу, пока их костюмы не соприкоснутся

*такты 32–33:* Затем поворачиваются на месте и на мгновение встают бок о бок лицом к «присутствию»

#### • Intrigue, Confutation

*такты 34–37:* Чтобы начать confutation, танцоры остаются близко друг к другу, отражая свои движения

*такты 38–42:* Они ненадолго расходятся, как будто в гневе, но быстро возвращаются, чтобы сблизиться

*такты 43–46:* Танцоры расходятся с небольшими прыжками и подскоками

*такты 47–50:* Затем они поворачиваются и снова танцуют вместе, избегая взглядов друг друга, когда проходят мимо

*такты 51–54:* Они быстро прекращают большое количество прыжков и подскоков, заканчивая танцевальный период лицом друг к другу, возможно, с раздражёнными взглядами

*такты 55–57:* Танцоры ненадолго поворачиваются друг к другу, но затем танцуют навстречу друг другу, чтобы обменяться взглядами

*такты 58–59:* Места, прибывающие лицом к лицу примерно в двух футах друг от друга

*такты 60–63:* Их гнев начинает утихать. Дважды они делают пол-оборота и, вероятно, с застенчивыми взглядами готовятся подтвердить свою любовь

#### • Confirmatio

*такты 64–65:* Танцоры «укладывают» движения на два такта – кавалер впереди, дама позади

*такты 66–67:* Затем они исполняют ещё на два такта – леди вперед, кавалер позади

*такты 68–69:* Танцоры исполняют два такта, чтобы разделить

*такты 70–71:* Они настолько быстро возвращаются, что их костюмы соприкасаются

*такты 72–75:* С четырьмя Па-де-бурре дама кружит вокруг джентльменов, в то время как джентльмен делает четверть оборота, не сводя глаз с дамы

*такты 76–79:* Когда музыка достигает кульминации с возвращением к первоначальной басовой линии, джентльмен кружит вокруг леди, в то время как она пристально смотрит на него

*такты 80–81:* Танцоры расходятся

*такты 82–83:* Они возвращаются

*такты 84–87:* Они проходят мимо друг друга, поворачиваясь, намекая, возможно, на прощальный поцелуй. Они снова расстаются, готовясь к peroration

#### • Denouement, Peroratio

*такты 88–91:* Танцующие исполняют несколько небольших прыжков и четверть оборотов, возможно, неохотно чувствуя завершение музыки

*такты 92–95:* Они продолжают в том же духе

*такты 96–97:* Стоя лицом друг к другу и танцуя на сцене, они возвращаются в исходное положение

*такты 98–99:* Они делают три четверти оборота лицом к лицу и признают «присутствие»



Пример пассакалии показывает разделение танца на три части (предложение, интрига и развязка: *proposition, intrigue, denouement*), а музыки на пять частей риторической диспозиции (начало, повествование, опровержение, подтверждение и пересказ: *exordium, narration, confutation, confirmation, peroration*), и двенадцать хореографических построений на двенадцать проведений *basso-ostinato*. Наличие басового ключа указывает на плотность музыкальной фактуры, ибо, когда он появляется, Люлли использует шесть партий своего полного оркестра (*tutti*). Когда появляется скрипичный ключ, оркестровый состав уменьшается до трёх верхних партий (*solo*).

Исполнение «Пассакалии» длится всего три минуты. В предложении (*proposition*) танцоры исполняют формальный танец ухаживания, в то время как музыканты сопровождают его одной из традиционных басовых тем для пассакалии: I–VII–VI–V. *Exordium* этого предложения начинается сразу игрой оркестра полным составом и с исполнения танцорами своих традиционных признаков королевскому «присутствию». Единственным нарушением квадратности является заключительная танцевальная фраза, которая расширена на один такт, чтобы все последующие танцевальные фразы начинались на такт позже, чем соответствующая гармоническая последовательность.

Начиная с непрерывных восьмых и нескольких шестнадцатых в такте 18, в хореографии танцоры больше не признают «присутствия», но сохраняют сдержанную дистанцию формального ухаживания. На второй танцевальный период возвращается полное звучание оркестра. В конце повествования танцующие снова оказываются лицом к лицу с «присутствием», как бы говоря: «Мы едины в конце нашего ухаживания».

Хореографическая интрига (*intrigue*) более страстная по характеру. Начало музыки снова ознаменовано уменьшением состава оркестра. Несколько быстрых переходов от полного оркестра к высоким голосам демонстрируют выраженные сильные чувства. В это время танец предполагает ссору любовников. Только первая и последняя фразы интриги приходятся на линию *basso-ostinato*.

Далее начинается опровержение (*confutation*): ссора между влюбленными. Страсть пары усиливается по мере того, как музыка переходит в мажор (тт. 41–42), в момент кульминации танцоры несколько раз отворачиваются и отходят друг от друга, а затем возвращаются. Шаги с подскоком ещё больше выражают их волнение. В конце опровержения их спор начинает утихать. Все три танцевальных периода неквадратны. Первый и последний имеют одну фразу с пятью вместо обычных четырёх тактов, а средний период состоит из трёх вместо обычных двух танцевальных фраз. Показательно, что именно в этом разделе риторической диспозиции партия *basso ostinato* с нисходящей ступеневой последовательностью исчезает.

В подтверждении (*confirmation*) танцоры продолжают разыгрывать своё разочарование друг другом. Они танцуют вместе, леди кружит вокруг джентльмена, а затем джентльмен вокруг леди. В это время оркестр возвращается к первоначальной линии *basso-ostinato*.

В развязке (*denouement*) танцоры снова объединяются. Музыка повторяется дважды, подтверждая, что мир и стабильность вернулись, и танцоры заканчивают формальными поклонами.

Важно отметить, что хореография *Belle dance* была поставлена под уже существующую музыку, а не наоборот. Подобно тому как плавные ритмы танцевальной лирики Люлли накладывались на традиционные ритмические движения, так и текущие напольные узоры хореографии *Belle dance* часто являлись привлекательной альтернативой более статичным позам эпохи Возрождения.

Таким образом, *Belle dance* – это уникальная система, в которую входят этикет, язык жестов, костюмы, слово и музыка. Это также пример синтеза нескольких видов искусств – хореографии, поэзии и музыки. Достигнувший в XVII веке своего расцвета, *Belle dance* для танцующего – это прежде всего развёрнутая хореографическая система с чёткой структурой, словарём танцевальных жестов и сложными схемами. Для композитора-постановщика – выстроенный баланс движения и звучания. Отныне танец – это не просто проявление красоты и изящества при дворе, это ещё и возможность показать своё положение или выразить что-то, о чём нельзя сказать вслух.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С., Мосоева Н. Эстетика Belle dance в художественной практике Франции XVII века // Сборник статей Всероссийской научной-практической конференции. В 2-х частях. Часть 2. Петрозаводск, 2020. С. 318–327.
- 2/ Балы при дворе Людовика XIV. URL: <http://www.annolon-angelique.com/baly-pri-dvore-lyudovika-14/> (дата обращения: 08.09.2021).
- 3/ Березин В.В. Музыка королей Франции. М.: Современная музыка, 2013. 348 с.
- 4/ История европейского костюма. Французский костюм XVII века. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/nostalgia-n/post388471893> (дата обращения: 08.09.2021).
- 5/ Людовик XIV: вочеловечение природы. URL: [https://alexei800.wordpress.com/2014/11/26/louis-14-incarnate\\_ru/](https://alexei800.wordpress.com/2014/11/26/louis-14-incarnate_ru/) (дата обращения: 08.09.2021).
- 6/ История танца. URL: [https://hda.org.ru/video\\_folders/seminar/](https://hda.org.ru/video_folders/seminar/) (дата обращения: 08.09.2021).
- 7/ Пылаева Л. «Тайные знаки любви» или что скрывает язык французского барочного танца // Старинная музыка. 2006. № 3–4 (33–34). С. 15–19.
- 8/ Пылаева Л. Французская куранта XVII века: к истории танца барокко // Старинная музыка. 2008. № 3 (41). С. 16–21.
- 9/ Пылаева Л. Французский dance chantée, как воплощение риторики барокко // Старинная музыка. 2009. № 4 (46). С. 33–36.
- 10/ Ранев П. Что барочного в барочном менуэте // Opera musicologica. 2018. № 2[8]. С. 32–53.
- 11/ Betty Bang Mather Dance of the French Baroque. Handbook for Performance. Indiana University Press, 1987. 334 p.

## REFERENCES

- 1/ Bakuto, S., Mosoeva, N. (2020), "Belle dance aesthetics in the artistic practice of France of the 17th century", Sbornik statej Vserossijskoj nauchnoj-prakticheskoj konferencii [Collection of articles of the All-Russian Scientific and Practical Conference], P. 2, Petrozavodsk, pp. 318–327. (in Russ.)
- 2/ Balls at the court of Louis XIV, Available at: <http://www.annolon-angelique.com/baly-pri-dvore-lyudovika-14/> (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)
- 3/ Berezin, V.V. (2013), Muzyka korolej Francii [Music of the kings of France], Sovremennaya muzyka, Moscow, 213 p. (in Russ.)
- 4/ History of European costume. French costume of the 17th century, Available at: <https://www.liveinternet.ru/users/nostalgia-n/post388471893> (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)

- 5/ Louis XIV: the humanity of nature, Available at: [https://alexei800.wordpress.com/2014/11/26/louis-14-incarnate\\_ru/](https://alexei800.wordpress.com/2014/11/26/louis-14-incarnate_ru/) (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)
- 6/ The history of dance, Available at: [https://hda.org.ru/video\\_folders/seminar/](https://hda.org.ru/video_folders/seminar/) (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)
- 7/ Pylaeva, L. (2006), "Secret signs of love" or what hides the language of French Baroque dance, Ancient music, no. 3–4(41), pp. 15–19. (in Russ.)
- 8/ Pylaeva, L. (2008), "17th century French chime: to the history of Baroque dance", Ancient music, no. 3(41), pp. 16–21. (in Russ.)
- 9/ Pylaeva, L. (2009), French dance chantée as the embodiment of Baroque rhetoric, Ancient music, no. 4(46), pp. 33–36. (in Russ.)
- 10/ Raneev, P. (2018), "What is Baroque in Baroque Menuet", Opera musicologica, no. 2(8), pp. 32–53. (in Russ.)
- 11/ Betty, Bang (1987), Mather Dance of the French Baroque, Handbook for Performance, University Press, Indiana, 334 p. (in Eng.)

## Сведения об авторах

Бакуто Светлана Викторовна, заместитель директора по научно-методической деятельности Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru  
Мосоева Надежда Вилловна, студентка IV курса отделения теории музыки, Красноярский колледж искусств имени П.И. Иванова-Радкевича  
E-mail: mosoeva\_nadia\_17@mail.ru

## Authors information

Svetlana V. Bakuto, Deputy Director for Scientific and Methodological Activities of Krasnoyarsk Regional Scientific and Educational Center for Cultural Personnel, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru  
Nadezhda V. Mosoeva, student of Department Music Theory, P.I. Ivanov-Radkevitch Krasnoyarsk College of Arts  
E-mail: mosoeva\_nadia\_17@mail.ru