

**МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ  
УЗБЕКИСТАН**

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**ТАШКЕНТСКАЯ ГОСДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА  
НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ**

**Кафедра «Теория и история искусств»**

**Лекционное занятие**

**По предмету: Танцевальное музыкальной литература**

**Раджабова Людмила Алимджановна  
Ст.преподаватель кафедры**

**2016 год**

## Тема 1 Танцевальная культура древнего мира

### План:

- 1) Синкретизм. Античность
- 2) Танцы древнего Рима
- 3) Средневековье

Раджабова Людмила Алимджановна

**ЗАПАДНЫЙ ТАНЕЦ Греция.** Об отношении к танцу в Древней Греции говорит тот факт, что муза танца и хорового пения Терпсихора была включена в пантеон божеств. Греки понимали танец очень широко, рассматривая его и как гимнастику, средство оздоровления тела, и как мимическое искусство. К танцам относили шествие драматурга Софокла во главе процессии обнаженных юношей по Афинам после победы при Саламине, жонглирование и акробатику, военную муштру, погребальные и свадебные процессии и размеренные, строго одновременные жесты и движения хора в трагедии.

Потребность в танце обусловлена самой природой человека, его внутренними ритмами, но греки стремились также к идеальной красоте, которая достигалась путем стилизации. Примером может служить военный танец (пирриха), описанный у Гомера и известный по сохранившимся рельефам и вазовой живописи. Другой пример, тоже из Гомера – погребальный танец, цель которого всплеском физической активности танцующих вдохнуть новую жизнь в мертвое тело. Этот танец пришел с острова Крит, для него характерны резкие движения рук и ритмические удары мечей о щиты для отпугивания злых духов.

Поскольку греки верили, что танец подарен людям богами, они проявляли большой интерес к эзотерическим культам, в которых существенную роль играл танец. Кроме оргиастических танцев, связанных с определенными ритуалами, древние греки любили торжественные процессии, особенно пеаны, которые являли собой род ритмически организованного шествия в честь того или иного божества с пением торжественных гимнов. Большим празднеством были Фесмофории – в честь богини земледелия Деметры и ее дочери Персефоны. Важную роль играли танцы в орфических и элевсинских мистериях.

Оргиастические танцы в честь бога плодородия Диониса постепенно сложились в определенную церемонию – дионисии. Для них специально обучались танцовщицы, изображавшие менад, и танцоры, изображавшие сатиров; в соответствии с мифом это была свита Диониса. Общий танец – дифирамб, исполнявшийся в дионисийских празднествах, стал источником древнегреческой трагедии.

У танца, развивавшегося в рамках древнегреческой трагедии, наблюдается несколько периодов, соответствующих разным этапам развития самой драматургии. Для Эсхила танец – средство усиления напряженности драматического действия. Софокл трактует танец как выражение эмоциональной реакции на разворачивающиеся события. У Еврипида хор пантомимически изображает чувства, соответствующие сюжету. Танец в составе трагедии (эммелия) был достаточно медленным и величественным, а жесты в нем (хирономия) – широкими, крупными, легко воспринимавшимися публикой на больших аренах, где ставились трагедии. Танец в старой комедии назывался кордаком и был, в соответствии с духом представления, разнузданным и неприличным. Танцор вертел

животом, ударял себя по пяткам и ягодицам, прыгал, бил себя в грудь и по бедрам, топал ногами и даже колотил партнера. Сикиннис – пляска сатиров, насыщенная акробатическими элементами, превзошла кордак в откровенном бесстыдстве. С распространением христианства оба танца исчезли.

Любимым развлечением древних греков были трапезы в дружеском кругу – симпозиумы. В них принимали участие профессиональные танцоры. Росписи греческих ваз изображают куртизанок (гетер), танцующих под звуки флейты, в то время как зрители наблюдают за танцем и даже присоединяются к нему.

## Candance.ru

### Античный танец

#### *Древняя Греция*

В жизни Древней Греции танец занимал важное место. Многие писатели античности посвятили ему многие страницы и целые трактаты, бесчисленны изображения танцующих в скульптуре и вазовой живописи. В Греции танцевали все – от крестьян до Сократа. Танцы не только входили в число общеобразовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди (например, Сократ в уже преклонном возрасте загорелся желанием разучить понравившийся ему танец).



Все танцы античности исполнялись для зрителей, а не для удовольствия попрыгать и не для собственного развлечения. Но некоторой танцевальной техникой обладали все граждане греческой общины.

Общее количество древнегреческих танцев превышало две сотни.

Условно все танцы можно классифицировать на 5 групп:

- воинственные танцы – ритуальные и образовательные;
- культовые умеренные – эммелия, танец покрывал и танцы кариатид, танцы при рождении, свадебные и погребальные;
- оргиастические танцы (в Греции существовало два основных танцевальных культа: «светлый» в честь бога Аполлона и «темный» в честь бога Диониса);
- танцы общественных празднеств и театральные танцы (Танцами как зрелищными развлечениями заведовали мимы – скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры – низкого социального статуса, как правило, беглые рабы, иностранцы, «подонки общества». Но ни один пир богатых и почтенных граждан не



обходился без них – пиры античности неразрывно связаны с танцами. Театральные же танцы имели непосредственное отношение к типу театрального представления – для трагедии характерна эммелия, для комедии – кордак, для сатирической драмы – сикканида);

- танцы в быту.

### *Древний Египет*

Дошедшие до нас памятники искусства и литературы доказывают, что танец в Древнем Египте имел немаловажное значение. В домашнем кругу, в общественном месте, в храме – всегда и везде встречается танец. Почти ни одно празднество, ни одна торжественная религиозная церемония не обходилась без танцев.



Танец господствовал в Египте как выражение экстаза, радости. Ликование и танец являлись синонимами в поэзии египтян. Танцевальными ритуалами было окружено большинство древнеегипетских священных культов.

Богами-покровителями веселья, музыки и танцев у египтян являлись Хатор, Нехемаут и бородатый карликообразный Хатий. Хатий изображался всегда либо приветствующим бога солнца, либо танцующим и играющим на музыкальных инструментах перед ним или перед богиней Хатор.

Существовали в Египте и так называемые астрономические танцы жрецов, которые изображали движение различных небесных тел, гармонически распределенных во Вселенной.

Ввиду той важной роли, которую играл танец в египетских ритуалах, очевидно существовали особые заведения, где готовили танцовщиц, музыкантш и певиц, имеется даже указание на то, что при храме Амона была своя хореографическая школа, выпускающая жриц-танцовщиц.



Наряду с танцами, состоящими из гармонических ритмичных движений, в Древнем Египте были очень распространены пляски, являющиеся непосредственными упражнениями в ловкости, гибкости и грации, и порой совершенно переходящие в чисто гимнастические упражнения.

Танцевали в Древнем Египте под аккомпанемент музыкальных инструментов (арфы, лиры, лютни и двойной флейты), пения и хлопков в ладоши.

### *Древний Рим*



У римлян первых веков в ходу были только воинственные и дикие танцы. Подробных свидетельств о древнеримских танцах почти не осталось – есть лишь упоминания о том, что они любили смотреть на танцы рабов.

Затем, в царствование миролюбивого Нумы Помпилия, появились салийские танцы, для исполнения которых выбирались из знатных родов 12 жрецов – они должны были танцевать в храмах, прославляя богов и героев.

Кроме этих плясок, похожих на монотонное шествие, суровые римляне признавали только один род развлечений – цирк. Только со временем стали приживаться у них роскошные праздники и торжества.

В дальнейшем, с ростом Римской империи, влияние Греции и Востока привело к развитию в древнеримском обществе танцевальной культуры и даже к появлению школ танцев.

Из Этрурии в Рим прибывали танцовщики, аккомпанировавшие своим танцам на флейтах. Их называли гистрионами – мимическими актерами. Римляне больше всего полюбили пантомиму.

С возрастающим могуществом и богатством Римской империи возрастала безумная роскошь и распущенность нравов. Танцы все чаще и чаще стали изображать страсть и даже разврат. Священные греческие пляски в честь Вакха превратились в Риме в настоящие оргии. Во время празднеств в честь бога Пана абсолютно нагие жрецы стали ходить с плясками по улицам Рима, бичуя зрителей длинными кожаными плетками.

Когда рухнула Римская империя, а с нею и античный театр, мимы расселились по Западной и Восточной Европе. В Византии они продолжали официальное существование при дворе в качестве придворных танцовщиков, шутов, музыкантов и акробатов.

## ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ

### Древность / Происхождение Танца

Древние Греки считали, что танцы были изобретены Богами, и поэтому они связывали их со своими религиозными церемониями и церемониями поклонения. Греки верили, что Боги дали этот дар только избранным смертным, которые, в свою очередь, обучили других.

Греческая мифология приписывает происхождение танца Рее, которая учила этому искусству Куретов на острове Крит. Кронос низверг своего отца Урана. А поскольку боялся, что с ним может произойти то же самое, он съедал своих детей, как только они рождались. Его жена Рея, однако, обманула Кроноса, когда родился их последний ребенок, Зевс. Она спрятала Зевса в темной пещере на Крите и дала Кроносу съесть камень, завернутый в пеленки, вместо ребенка. Она также попросила Куретов, воинственных полубогов, чтобы они исполняли боевые танцы вокруг пещеры, крича и ударяя мечами в щиты, чтобы Кронос не слышал, как плачет маленький Зевс. Когда позже Зевс низверг своего отца, Куреты стали почитаемыми в новом мире. Поклоняющиеся им продолжали эти военные танцы как часть религиозных церемоний.

Древнейшие Греческие исторические источники восходят к Криту, где приблизительно в 30-14вв. до н.э. процветала древняя цивилизация, Минойцы. Жители Крита развивали музыку, песни и танцы, как часть религиозной жизни, а также просто для развлечения. В 15в. до н.э. Крит был наводнен захватчиками из самой Греции, и, в конце концов, попал под управление Микен.

Многие археологические находки указывают на то, что богатые Критские традиции танца, несомненно, влияли на Микенцев, которые передали эти танцы, наряду с другими элементами культурной и традиционной жизни, остальной Греции.

Критские танцы исполнялись открытыми или замкнутыми кругами. Критяне обычно танцевали вокруг дерева, алтаря, или мистических предметов, чтобы освободить себя от зла. Позже, они стали танцевать и вокруг певца или музыканта. Критские скульптуры иллюстрируют танцы вокруг играющего на лире, пару танцев, связанные с культами, и тесными танцами с качаниями (the close swaying dance), исполняемыми большим числом женщин перед всеми людьми. Подобные скульптуры были найдены в остальной Греции и на Кипре и датированы приблизительно 1400 - 1050 до н.э.

---

### Роль танца в древней Греции

Кое-где в различных древних текстах встречаются фразы, которые показывают, что танцы были в почете в том числе и из-за их воспитательных качеств. Танец, наряду с письмом, музыкой, и физическим развитием, был основой системы образования, и множество авторов говорило о нем, как о средстве развития и тела, и души. Согласно Афиней, в Аркадии расходы на обучение танцам молодых людей оплачивали общественные фонды. Ученики организовали ежегодный показ своих достижений, на который приходили почти все жители. Лукиан говорит нам, что Тессалианы испытывали такое сильное уважение к искусству танца, что они увековечивали выдающихся в этом граждан проторхирстий (греч. - ведущих танцоров). В Спарте физические упражнения были государственным кредо. Спартанцы исполняли, в основном, военные танцы и тяготели к ритму маршей. Девушки тоже изучали подобные танцы, которые они исполняли для всех. Спартанцы не только танцевали перед битвами, они даже сражались под ритм мелодий флейт. Всем Афинским гражданам преподавали искусство танца, а отпрыски наиболее состоятельных семейств получали индивидуальные уроки танцев, музыки и поэзии у известных преподавателей.

Известный генерал Эпаминонд получал такие уроки в Фивах и был талантливым флейтистом, прекрасно играл на лире и, подобно трагическому поэту Софоклу, опытным певцом и танцором. В "Симпозиуме" Сократ признается не только в своей любви к танцам, но и в желании совершенствовать свои умения. Ранние поэты также известные как "орхистии" - они обучали не только хоровому пению для своих пьес, но также и давали частные уроки танца. И в "Законах", и в "Государстве" Платон красноречиво выражает его веру в достоинства танца. Для него, человек, который не может танцевать, необразован и груб, в то время как опытный танцор - воплощение культурного человека. В его подробном рассмотрении обучения молодых, музыка, физические упражнения и танцы занимают высокое положение. Он защищает точку зрения, что девочек нужно учить тем же самым движениям танца, что и мальчиков, подчеркивая, что их преподаватель должен быть женщиной, и ее наставления не должны отпускаться со Спартанской резкостью.

---

#### Общие характеристики древнегреческих танцев

Отличительная черта Греков была наиболее полно выражена в танцах для большого количества людей. Известный исследователь Курт Сакс отмечает, что глядя на древнегреческие скульптуры, человек наслаждается удивительным ритмом, который гармонично объединяет в себе больше чем личности, движения, наполненные внутренней энергией и согласие с законами тела танцора. В греческих танцах довольно мало внимания уделяется движениям таза, а упор делается на общую красоту и пластичность человеческого тела, тогда как танцы народов с низким культурным уровнем характеризуются сексуальными элементами в виде движений таза.

Основным типом построения во всех древнегреческих танцах, похоже, был круг: открытый, закрытый или закрученный в спираль. Только Афиной ссылаются на построения танцоров, в виде прямых линий, а так же на "кадрили", на которых он не задерживается. Как правило, мужчины и женщины танцевали отдельно, и лишь изредка вместе. В театре, состав хора и основная труппа актеров, все были мужчинами. Женщины танцевали специальные женские танцы "в своей песочнице" и участвовали в "дионических" (посвященных Дионису) танцах по ходу вакханалий. Танцоры, в основном, были любителями, кроме тех, кто был занят развлечением обедающих на симпозиумах, которые, как правило, имели низкий социальный статус.

Еще с Минойского периода, музыкальное сопровождение играло очень важную роль в танцах. Фактически, было одно слово - для пения, танца, и инструментальной музыки; Есть свидетельства, которые указывают на то, что Минойцы никогда не пели, не двигаясь в такт музыке.

Известные инструменты древности состояли из дощечек, металлических тарелок, звончков и инструментов из ракушек (shell instruments), которые обычно использовались для создания ритма танца. Также использовались систры (ударный музыкальный инструмент в античности) и тимпаны.

Минойцы использовали струнные инструменты типа кифары и лиры и духовые инструменты типа авлоса (древнегреческая "флейта") и сиринги ("многоствольная флейта")

---

#### Типы танцев

Танцы древности делились на военные и мирные. Позже пошло деление на театральные танцы, религиозные танцы и прочие элементы обрядов поклонения, военные танцы, танцы на симпозиумах, танцы скорби и т.д. Каждый тип представления - трагедии, комедии, и сатирические пьесы - имели собственные характерные танцы, некоторые спокойные и торжественные, а в некоторых фигурировали непристойные действия с использованием предметов фаллической символики. Следующие танцы цитировались в древних текстах:

Пиррихий был наиболее известен среди военных танцев, был частью основного военного образования и в Афинах и в Спарте.

Гимнопедий был основным танцем спартанцев и исполнялся ежегодно на агоре в Спарте. Это, было что-то наподобие современной гимнастики.

Геранос исполнялся в Тилосе. Согласно Плутарху, Тезей после убийства Минотавра в Лабиринте Кнососа, на пути назад в Афины, остановился в Тилосе. Там он принес жертву богине Афродите и танцевал вокруг алтаря. Этот обряд включал в себя "змеиные" движения подобно тому, как Тезей двигался в Лабиринте.

Иеракио был женским танцем, исполнявшимся на фестивалях в честь богини Эры.

Эпилиний был "дионическим" танцем, исполняемый на чанах при давке винограда ногами.

Эмелий был танцем трагедии, эмоционально дополняя события, происходящие на сцене. Кордакс был танцем комедии, на него смотрели свысока, и вообще, расценивали как не достойным серьезных мужчин. Сиккинис был танцем сатирической драмы и являлся подражанием движениям котов и исполнялся Сатирами.

Имений был свадебным танцем. Исполнялся невестой, ее матерью и друзьями. Он был быстрый и с большим количеством поворотов и твистов (закруток).

Ормос являлся, согласно Лукиану, распространенным танцем парней и девушек, которые танцуют его один за другим, формируя цепь. Лидером был молодой человек, который демонстрировал свои танцевальные и боевые качества посредством движений. Девушка, следующая за ним, являла собой пример торжественности и благопристойности для всех остальных танцующих девушек.

Ипорхима была комбинацией танца и пантомимы, пения и музыки. Пришел он с Крита и исполнялся парнями и девушками, вместе поющими хорические поэмы.

---

#### Древние описания танцев

Наши знания о танцах в древней Греции достаточны, чтобы позволить нам оценивать их роль в обществе, но недостаточны, чтобы дать нам представление о том, как же именно танцы исполнялись. Вместо точных описаний, мы имеем аналитические записки философов: Платона (427-347гг. до н.э.) и Аристотеля (384-322гг. до н.э.), которые оставили сложную литературу теории танца и критики. Фактически, древние Греки изобрели логический подход к танцу, классифицировав его элементы, и с их необычайным рационализмом, организовывал его компоненты в единую систему.

Существовало несколько текстов, описывающих танцы, классифицируя их согласно типу и объясняя их происхождение, но очень немногие дожили до наших дней, и те относятся только к поздней античности.

Они включили в себя "Разговоры на пиру" Плутарха (90г. до н.э.?), "Диалоги о танцах" Лукиана (160г. до н.э.), "Софисты на пиру" Афиняя (?215г. до н.э.) и "История Диониса" Нонна (500г. до н.э.). Фразы и названия связанные с танцем, также как и ссылки на танцы встречались, время от времени и в работах Гомера, Ксенофонта, Аристофана и других поэтов-трагиков. Вот выдержка из Илиады, в которой Гомер описывает картину, изображенную на щите Ахиллеса. Она, похоже, описывает мифический танец лабиринта, который исполнил Тезей на своем пути из Крита назад.

Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,  
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетая руками.  
Девы в одежды льняные и легкие, отроки в ризы  
Светло одеты, и их чистотой, как елеем, сияют;  
Тех - венки из цветов прелестные всех украшают;  
Сих - золотые ножи, на ремнях чрез плечо серебристых.  
Пляшут они, и ногами искусными то закружатся,  
Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытной,

Если скудельник его испытует, легко ли кружится;  
То разовьются и пляшут рядами, одни за другими.  
(Гомер Илиада, перевод Н.И.Гнедича)

Разрозненные факты, взятые из текстов, дополнены небольшим количеством информации относительно музыки и музыкального размера древних Греков, изображением танцоров на вазах и рельефах, сравнением с танцами в других обществах. Картины и рисунки на глиняной посуде, фресках, и т.д. были сохранены и могут дать информацию относительно стилей танца и построений. Они также обеспечивают информацию относительно костюмов танцоров, их украшений, и предметов, которые они держали во время танца.

Например, есть изображения мужчин и женщин, танцующих с предметами, похожими на ложки. Эти предметы и то, как танцоры держат их, очень сильно напоминают то, как это делает с ложками народ из Кападоочии (Малая Азия) в танцах ложки (spoon dance).

Основным источником информации относительно ритмического рисунка танца является основной размер древнегреческой поэзии. В древних языках, таких как греческий, латинский и санскрит, музыкальный размер базируется на стихотворном размере, и определяется короткими и длинными слогами. Поэтому, изучая эти ритмы, можно получить представление о ритмах древнегреческих танцев.

-----  
(с)

Источник: <http://www.annaswebart.com/culture/dancehistory/history/index.html>

"Сырой" перевод - Кириллоид

"Облагораживание" текста - Дина

## ТАНЦЫ ПИЛИГРИМОВ

(материал для семинара в рамках фестиваля старинных танцев)

Средневековье - "эпоха веры". Человек не был в состоянии обходиться без веры в Бога как всеобщего регулятивного принципа и основания моральной жизни. Он не мог понять мир без Творца. При этом существовало двойственное представление о мире: с одной стороны, это сотворенный Богом космос, подчиняющийся воле, недоступной пониманию человека, с другой стороны, это органический мир, неразрывно связанный с человеком, близкий, родной, понятный.

Мир - по представлению одного богослова XIII в. - это шар, который со всех сторон окружен небом, как скорлупой облегающим яйцо.

Это небо наполнено "духовным воздухом" - эфиром, пропускающим свет. Для смертных эфир гибелен, как суша для рыб. Это представление человека ученого, каковые и тогда были редкостью. Для простых же крестьян существовал их надел земли, который был неотделимой частью крестьянской семьи, и лес вокруг, наполненный всевозможными опасностями, дикими животными, разбойниками, ведьмами.

В большинстве своем люди средневековья были домоседами. По их представлениям, человек должен жить там, где произошел на свет. Но были и те, кто отваживался на путешествия: наемники, купцы, пилигримы, монахи. Путешествовали медленно - торопиться было некуда, да и транспорт был неважный. Идеальной считалась дорога, где в хорошую погоду "могла проехать невеста, не зацепив воз с покойником".

Своеобразно было и представление о времени. Часы были большой редкостью, и о движении дня и ночи напоминали жаворонок и соловей, звезды и заря, цвет неба и ветер с гор, раскрывающиеся и закрывающиеся чашечки цветов. Церковь пыталась организовать время, отбивая на звонницах начало очередного богослужения. Понятно, что все это

весьма приблизительные меры. Было известно, что в сутках 24 часа: 12 часов - день, 12 - ночь, но длина ночных и дневных часов в разное время года считалось разной. Человек средневековья "в общем и целом индифферентен времени". Год тоже хронометрировался по двум шкалам: природной и церковной. Еще с античности сохранилось понятие о 12 месяцах года, каждый из которых отличается особым видом деятельности. В церковном же календаре были отмечены ежегодные праздники, связанные с жизнью Христа.

"Времени", как ничтожному промежутку между сотворением мира и его концом, противопоставлялась "вечность", которая лежит до и после существования мира. Отсюда вырастал идеал поведения - отрыв от земного, устремление мысли к вечности, жизнь в отрицании времени. Природа являла собой символы божественных феноменов: небо - нечто незримое, земля - зримое, Солнце - Христос, заря - свет веры, зенит Солнца - совершенное блаженство лицезрения Господа.

О танцевальной культуре средневековья известно немного, поскольку до наших времен не дошли описания танцев той эпохи, да их, видимо, и не было. Танец возникал стихийно: под влиянием какого-то внутреннего побуждения или в состоянии религиозного экстаза человек совершал произвольные движения под звучащую музыку. Акомпанементом танцу могла служить и песня, исполняемая хором или самими танцующими. Действие складывалось в представление, рождалась мистерия, как правило, несущая сакральный смысл.

Мы имеем некоторые сведения о том, как могли танцевать испанские пилигримы во время своих путешествий по Европе. Материалы об этих танцах были представлены в Польше, на семинаре вазельской школы старинного танца, посвященном танцевальной культуре пилигримов, который проходил в 1997 году.

Путешествие пилигримов, как правило, пешее, длилось недели, а то и месяцы. Целью столь длительного пути были, например, мощи святого или какие-нибудь другие святыни культового характера.

Stella (от лат. "звезда") - хореографическая композиция, сопровождаемая песней. В ней рассказывается о том, что людям стало известно о появлении нового чуда - прекрасной статуи Девы Марии. Она стояла на вершине горы, освещенная Солнцем. Казалось, что от нее струится неземной свет, отсюда и возникло сравнение со звездой. Потрясенные великолепием и чистотой изображения Божьей Матери, люди расходились, чтобы рассказать всем об увиденном чуде.

Примером танцевальной импровизации может служить Estampi. Движения этого танца придумывались исполнителями на ходу, их объединяли повторяющимися после разнообразных музыкальных частей рефренами. Но танец, исполняемый нами, не является импровизационным.

В средние века довольно большую популярность имела тема смерти: она обсуждалась в текстах песен, изображалась на рисунках и гравюрах. "Все человеческое существование заключено в трех словах: жить, умереть и быть судимым. Мы рождаемся для того, чтобы умереть, и умираем для того, чтобы быть судимыми". Memento mori: мысль о смерти не должна покидать человека, ибо она может прийти в любой момент, и он должен быть готов предстать перед Божьим Судом.

Уже в конце XIV в. во французскую иконографию входит образ смерти - распада (транси), еще раньше появляются богословско-религиозные, поэтические тексты о смерти и фрески, изображающие "Триумф смерти".

Danse macabre - композиция, изображающая торжественную процессию, шествие, в которой подвижные фигуры (мертвецы, скелеты) чередуются с неподвижными (живыми представителями разных сословий и состояний). Смерть, обнаруживающая тщету всяческого преуспевания, выступает здесь как момент истины. Появилась эта композиция во Франции и распространилась почти по всей Западной Европе.

Символы смерти - череп, реже скелет - использовались в христианской иконографии для утверждения победы над смертью и жизни в ином мире. Едва ли не внезапно их

сменяет транс - жалкий обнаженный труп. Вместо умиротворенного лика, иератической позы, условный одеяний - пугающе достоверное изображение разлагающегося тела, воплощение ужаса реальной смерти.

Считается общепризнанным, что обращение к теме смерти в искусстве конца Средневековья происходит в результате потрясения, вызванного эпидемией чумы, первая волна которой в 1348-1350 гг. унесла треть населения Европы. Следствием массовой смерти стало постоянное и повсеместное присутствие мертвых тел. На дорогах, у городских ворот, валялись трупы - жертвы голода, войны и чумы.

Но возможно и иное объяснение. То время знало о смерти больше нас: мир живых соприкасался с миром мертвых повседневно. Располагавшиеся вокруг церкви кладбища на протяжении всего Средневековья были местом публичной жизни: проповедей, причастий, процессий, аукционов, прогулок, игр, свиданий, торговли, ремесла и проч.

В "Танце" все выглядит так, как если бы Смерть, находящаяся где-то вне нас, начинала посылать нам знаки внимания. В *Danse macabre* это мелодии (от флейты до охотничьего рога), играемые мертвыми своим парам. Тот, кому адресованы эти звуки, начинает прислушиваться к ним, саму же Смерть в этот момент он не видит. В большинстве случаев мертвец-скелет - это еще не сама Смерть, но ее посланник, который сообщает живому ритм последнего танца.

## **СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ТАНЦЫ**

По Yvonne Kendall *MEDIEVAL DANCE*

On-line Reference Book for Medieval Studies, 2002

Введение:

С самых ранних дней цивилизации танец был формой общественного выражения во всем мире, служа различным культурным назначениям. Среди этих назначений были поклонение, празднование особых событий, церемонии, торжественные приемы, физическая подготовленность и военные учения. Танец был регулярной частью религиозных практик в большинстве главных религий, и был общепринят в Христианстве до XIII века. Он считался дополнением к музыкальному прославлению, вокальному или инструментальному. Общественные события и светские праздники, которые часто были связаны с религиозными торжествами, также разнообразились танцами, как и официальные церемонии, такие как королевские визиты и коронации. Но это физическое проявление радости и восхваления не было ограничено особыми поводами. Танец был также частью повседневной жизни. Существует множество сообщений о послеобеденных танцах и использовании танцев для создания здорового тела, которое Платон, среди других, считал необходимым компонентом граждан при демократии. Это связывало танцы с военными упражнениями, большинство из которых делалось на ногах и требовало не только физической выносливости, но также резвости и быстрой работы ног.

Танцы также были смыслом дискуссий писателей, философов и религиозных лидеров, которые часто использовали танцевальные образы, как часть их лексикона метафор. Образы так разнообразны, что Аристотель, Св. Августин и Боккаччо, все обращались к танцам в своих работах. Религиозные и литературные работы, включая Библию, составляют основные источники относительно танцев, некоторые метафорические, некоторые функциональные.

Любое точное понимание танца является помехой для эфемерной природы этого искусства. В отличие от визуальных искусств, которые являются совершенством, будучи созданы однажды, исполнительные искусства постоянно воссоздаются. Для танца это особенное обстоятельство, так как, в отличие от музыки, до XVIII века не существовало никакой реальной нотации, и до первой половины XV века не было никаких учебных руководств, по крайней мере, в западной культуре.

Имеется несколько способов, служащих для получения информации о танцах средневекового периода. Упоминания танцев в литературе, религиозных томах и философских трактатах составляют только один круг источников, дающих подобные указания. Другие записи, такие как личные письма и посольские послания, добавляют свой взгляд. Также могут быть найдены иконографические ссылки, не только в произведениях искусства ради искусства, но и в украшениях домашней утвари.

Позднее, теоретические и практические трактаты давали более специфическую информацию, которая теперь может быть в определенных рамках восстановлена. Хотя это исследование, близко связанное с растущим пониманием нами средневековой музыки, делает возможным исполнение, представление танцев до XV века должно оставаться преимущественно гипотетическим.

#### ТАНЦЫ В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ

В западной культуре танцевальная музыка составляет большую часть репертуара инструментальной музыки средневекового периода. Несмотря на отсутствие хореографии доступной до 1445 года, существуют примеры танцевальной музыки, относящиеся ко времени Древней Греции. Общие описания и иконографические образцы специфических танцев сохраняют некоторые идеи природы этих танцев.

##### А. Древние танцы

Танец, как и музыка, служил духовным и светским целям в Древнем Западном мире. Помимо этого, однако, сохранившиеся упоминания танцев являются метафорическими, философскими, практическими и иконографическими. Пример метафорической ссылки приходит от Аристотеля, который в его "Метафизике" (VII-9), сравнил движение материи с танцем. В IX книге Энеид, Вергилий так же упоминает "сверкающие планеты танцующие в их сферах". Аристофан, Эсхил, Эврипид и другие использовали танцевальные метафоры во многих случаях. Например, работы Аристофана содержат больше восьмидесяти упоминаний танцев. Эти упоминания не ограничены комедиями, как можно ожидать, но также обильны и в трагедиях.

Философские упоминания танцев имеются, например, в разделе "Законы" "Диалогов" Платона. Платон выдвигает следующий взгляд: "танцы как имитация целей музыкального рассказа для сохранения достоинства и свободы". Он также утверждал, что сочетание ритма и мелодии создавало хоровое искусство, в то время как ритм и движение создавали танец. Более прагматичным является его мнение, что физическая активность помогает балансу музыкальной активности в жизни здорового человека. Гораций, однако, использует житейский тон, описывая развлекательную ценность танцев, когда он рекомендует: "Данный момент для питья, данный момент для некоторого танцевания для хорошего сердцебиения". (Оды I.xxxvii.1)

В нескольких пьесах Аристофана появляются практические указания, включая инструкции о помещении для танцев, исполняемых под хор. Это показывает использование танцев для развлекательных целей и как части политических комментариев. Эти указания дают иконографические доказательства искусства Древней Греции. Керамика VII - VI веков (до н. э.) показывает хоровые танцы-песни, названные впоследствии дифирамбами. (Существует отличная иллюстрация в работе McKinnon'a, стр.59.) В течение этой эры ученые Александра собрали и каталогизировали приблизительно 50 типов танцев. Среди уцелевших фрагментов греческих музыкальных записей, существует немного танцевальной музыки, хотя и нет реальной хореографии помимо смутных описаний.

##### Б. Танцы и Христианство - раннее Средневековье

Большинство сохранившихся упоминаний танцев этого периода исходят из религиозных источников, изначально заимствованных христианами из иудейской традиции. До XIII века санкционированные церковью танцы были признанной частью христианского культа. В IV веке Св. Григорий советовал Императору Юлиану, последнему императору, принять официальную позицию в отношении христианства,

сообщающая ему, что танцы прекрасны, если исполнены во славу Господа, но не когда они передразнивают распутные движения язычников.

Вопреки мнению Григория о танцах, Амброз, Епископ Милана, среди других, убеждал, что связи между физическими движениями танцев и духовными материями усиливаются. Он беспокоился, что физическая природа танцев обязательно омрачит духовный аспект поклонения, потенциально ведя к греховному поведению.

Как Древние Греки, Св. Августин использовал танец в метафорическом выражении, а также в философском. В его ранних записях он закликает своего читателя: "прими мои слова, потому как я могу изливать их без потери. Но если я пою, в то время как ты предпочитаешь танцевать под другую мелодию, даже так я не сожалею о моих усилиях дать совет". Это отчетливо повторяет библейское выражение: "Мы играли для вас на свирели /*riped*/, но вы не танцевали" (Матвей 11:17). Здесь снова ясно, что Августин, возможно как следствие его африканских корней, признавал танец как нормальную часть жизни, сравнивая слова его совета для мелодии, которую можно выбрать для танца или нет.

Св. Изадору, Архиепископу Севильи в VI веке, было, фактически, предписано Консулом Толедо, создавать хореографии для определенных церковных событий. Некоторые ученые полагали, что вторжение и последующее влияние мавров, несущих в себе мощные танцевальные традиции Африки, привело к тому, что испанцы дольше сохраняли практику религиозных танцев, чем у другие европейцы. /*Mozarabic*/ месса веками включала танцы, даже переживая одиннадцатые вековые попытки отменить такую практику.

#### В. XII и XIII века

Первая сохранившаяся средневековая танцевальная музыка датируется этим периодом. Хотя Одон, Епископ Парижа в XII веке, воевал против танцев, из-за чего он, как и Григорий и Амброз, видевшие их потенциальные крайности, он плыл против течения. В "Кантигах Святой Марии" XIII века, собранных испанским королем Альфонсо X (известным как "Мудрый"), танцы являются частью текста книги, также как и изумительные украшения миниатюрами. Некоторые из миниатюр показывают танец как часть религиозного сюжета этих песен; другие изображают его как часть деревенской жизни. Например, на иллюстрациях для Кантиги 120, лирической кантиги восхваления Марии, Мария, Иосиф и младенец Иисус окружены музыкантами, которые играют, в то время как остальные танцуют. Кантига 409 начинается словами: "Может Совершенная Дева, которая есть наша надежда, прославляться нами песнями и танцами". Кантига 62, однако, о порочных людях из города, танцующих, в то время как одна женщина приходит, чтобы спасти своего заложенного сына от ростовщика.

XIII век также видел начало записи инструментальной музыки и светской музыки. Кароль, популярный сначала во Франции, а затем в Англии, был танце-песней, возможно, происходящим от греческого *дифирамба*. Он мог танцеваться в кругу, в цепочке, или как процессия. Иллюстрации этого танца находят даже во Французской Библии этого периода (Библиотека Искусства Бриджмана, номер 68722). Кароль также упомянут по названию в иконографических образцах, найденных в "*Le roman de la rose*" (листы 49, 50, 54, 58).

Другие французские литературные источники с упоминаниями танцев включают "*Le roman de la violette*" и "*Remede de Fortune*". Последний, прославленного поэта-композитора Гульема Машо /*Guillaume de Machaut*/, показывает близкую связь музыкальной, танцевальной и поэтической форм. Вдобавок, "*Remede de Fortune*" включает иллюстрации с танцами. Рондо, форма найденная в этой работе, которая обычно используется средневековыми поэтами и композиторами, считается родственной круговому танцу. Вероятность, что этот танец является каролем, была определена случайным использованием слова "певчий" /*chanter*/ (петь), найденным с каролями в форме рондо.

Три других французских танца, *ductia*, *estampi* (также называемая *stantipes*) и *nota*, также сохранились только в виде их музыки. Оба танца имеют мелодии, которые повторяются, первая из каждой мелодии имеет открытое окончание, в то время как повтор имеет немного отличающийся закрытый конец. По сравнению с дукцией, эстампи имеет больше мелодий (по крайней мере, 4) и эти мелодии длиннее и мелодически сложнее. Они представляют первые исключительно инструментальные танцы средневекового периода, которые сохранились в музыкальной нотации, все они обсуждаются в "*De musica*", трактате, написанном в 1300 году Grocheio. Современное исследование Christopher Page и Timothy McGee предполагает, что дукция, упомянутая только в литературных указаниях и в Grocheio, не в музыкальных названиях, может быть тоже самое, что и кароль. Детальное обсуждение этих танцев можно найти в "*Medieval Instrumental Dances*" McGee.

Необычная связанная с танцами практика стала известна в XIII веке. *Danse macabre* или *totentanz* найден на многочисленных гравюрах на дереве, миниатюрах и других иллюстрациях с позднего XIII века до XX. Полагают, что создание этого танца было связано с ужасным числом смертей, обусловленных чумой. Танец, обычно изображавший как скелеты (представляющие Смерть), играя на музыкальных инструментах, одновременно танцуют, был больше чем литературным или иконографическим символом. Решения церковного синода, запрещающие эти танцы на кладбищах и других святых местах, устанавливают его реальное существование.

#### Г. XIV век

Похожие танцы XIV века включают в себя *istanpitta* и *saltarello*, оба инструментальные танцы из Италии. Истанпитта мелодически сходна на эстампи, но формально более замысловата, в то время как сальтарелло описан в текстах и иконографии как оживленный прыгающий танец. Обнаруженные в начале XV века в Кодексе Фаэнца, эти танцы, очевидно, являются предшественниками самых ранних известных композиций, также найденных в начале XV века в Италии. Использование танцев в итальянском обществе XIV века описано в "*Декамероне*" Боккаччо. В конце большинства из десяти дней юные рассказчики развлекают себя после обеда музыкой и танцами. Особо упоминается карола, наиболее вероятно, родственная французскому каролу.

Важный французский источник, содержащий литературные, танцевальные, музыкальные и иконографические образцы, "*Roman de Fauvel*", хорошо известное сатирическое произведение, чье создание было работой многих авторов, среди них композитор Филипп де Витри /*Philippe de Vitry*/. Упоминания танцев находят среди миниатюр, которые украшают этот насмешливое мнение о Дворе и Церкви в средневековой Франции. В этих миниатюрах веселые фигуры, в животных масках и без них, скачут друг с другом.

Классические английские Кентерберийские истории Джефри Чосера наполнены упоминаниями местных танцев в общественном и метафорическом контекстах, начиная с пролога, где молодой человек признан социально и сексуально превосходным, так как он мог "песни исполнять: и танцы". Это метафорично повторено в "*Squieres Tale*", когда "крепким" детям Венеры сказали "танцевать". Другие подобные ссылки найдены в рассказах "*Pardoner*", "*Franklin*", и, как это не удивительно, "*Wife of Bath*". Особым интересом является утверждение, найденное в рассказе "*Man of Law's*", где на религиозный праздник ссылаются как на причину для танцев: "*At Cristemasse myrie may ye daunce!*" Это подтверждает продолжающиеся отношения танцев с религиозными праздниками.

#### Д. XV век

Первый танцевальный трактат в западной культуре появился в первой половине XV века. Найденные только в Италии, эти источники дают описания шагов и хореографию для *ballo*, *bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, и *piva*. Балло можно использовать как общий термин для любого танца, но также этот термин более частное использование, касающееся

хореографии с изменениями мизуры /misura/ (размер и/или темп). По темпу мизуры бывают:

1) *bassadanza* - самый медленный танец этого периода, может быть мизурой для балло или самостоятельного танца. Он назван "низким" [*bassa*] танцем из-за отсутствия в нем скачков и прыжков. Хотя он, очевидно, связан с Бургундским бассдансом /*basse dance*/, они имеют некоторые стилистические отличия, которые их разделяют. Среди этих отличий более гибкая композиция бассдансы, как противопоставление более ограниченному рисунку шагов возможному в бассдансе [Библиотека Искусств Бриджмана, номер 62348].

2) *quaternaia* - единственная танцевальная мизура XV века, которая не найдена как самостоятельный танец. Быстрее, чем бассданса, это четырех-тактовый прогулочный шаг с топом на последний такт.

3) *saltarello* - в Испании называемый *alta danza* [высокий танец], это веселый танец, который включает удары /*kicks*/ и прыжки. Один из учителей танца начала XVI века, Антонио Корназано, говорит о нем как "самого забавном танце из всех". Учитывая упоминания, датированные XIV веком, *сальтарелло* является самым старым известным итальянским танцем [Библиотека Искусств Бриджмана, номер 49735].

4) *piva* - относится к танцам с пасторальными ассоциациями, также как и инструмент (маленькая волынка), который, как известно, использовали для аккомпанемента. Самый быстрый танец этого периода, часто он был украшен кружениями, поворотами и другими подвигами виртуозности.

Гуглиельмо Эбрео /*Guglielmo Ebreo*/, еврейский учитель танцев начала XV века, который позднее обратился в Христианство и взял имя Джованни Амброзио, написал самый ранний из известных танцевальных учебников. Озаглавленный "*De practica seu arte tripudii*" ["О практике или искусстве танца"], этот трактат включает описания шагов, хореографии и танцевальные мелодии для общественных танцев. Руководство Гуглиельмо также содержит раздел о теории танца, обращенный к таким темам как запоминание, манеры, а точнее, изящная небрежность названная *sprezzatura*. Затем автор энергично берется за защиту танца, как важной науки, придав этому форму диалога, отвечая на вопросы мифического ученика.

Хотя во Франции и Италии литургический танец больше не был распространен в начале XV века, в Испании он все еще был силой, с которой нельзя не считаться. Танец певчих /*the Dance of Seises*/ все еще применялся в Севилье в 1439 году, и образцы танцев на праздник Тела Господня исполнялись даже позднее. В XV веке севильский архиепископ, Джейм де Палафокс, пытался останавливать эту традицию, но после представления по приказу в Риме, Папа Евгений IV не нашел недостатков в танцах, и, на самом деле, одобрил их продолжающееся использование. В конце концов, в стороне от официальных католических церковных книг, танцы стали почти всецело светским искусством в большей части Европы.

В конце XV века Франция увидела создание своего первого танцевального учебника. Изящно украшенный манускрипт, известный как Брюссельский, принадлежащий Маргарите Австрийской, содержит несколько хореографий для бургундских бассдансов с музыкальной нотацией для большинства из них. Большая часть музыкальных записей созвучна тенору из песен и инструментальных сочинений того периода. "*L'art de bien danser*" [около 1488] Михеля Тулуза /*Michel de Toulouze*/ имеет некоторую согласованность с Брюссельским манускриптом, но, в дополнение к обычным бассдансам (регулярным бассдансам), этот печатный источник включает несколько необычных (нерегулярных) бассдансов. Оба источника содержат некоторую теоретическую информацию и инструкции по исполнению шагов и по устройству фраз (мизурам).

Регулярные Бургундские бассдансы были составлены из пяти шагов: *reverence*, *branle*, *simple*, *double*, and *reprise*. Каждый шаг имел специфическое место в мизуре (меру или, точнее, фразу) и число и комбинации шагов создавали мизуры разного размера.

Риверенца, например, это поклон, который начинает и заканчивает каждую композицию. Бранль, шаг, который не надо путать с композициями XVI века с таким же названием, покачивающееся движение в обе стороны, которое следует за риверенцей, и заканчивает каждую мизуру. Простые шаги всегда делаются по два; один короткий шаг опускаемым телом и один длинный с поднимаемым. Они всегда предваряют двойной, и могут также следовать за ним или нет. Двойной шаг со структурой из трех движений: первый шаг с опускаемым корпусом, другие два с поднимаемым, обнаруживается в нечетном количестве (1, 3, или 5).

Количество двойных определяет размер мизуры - маленький /petite/ (1 двойной), средний /moyenne/ (3), большой /grande/ (5), в то время как присутствие или отсутствие простых после двойных определяет степень совершенства мизуры: есть простые после двойных = совершенная мизура /mesure parfaite/, отсутствуют простые = несовершенная мизура /mesure imparfaite/. Репризы делаются по три в регулярных бассдансах, но могут быть найдены и по одной в нерегулярных танцах. Примеры, приведенные ниже показывают структуру мизуры. Риверенца заключен в скобки, поскольку он имеет место только в начале композиции; внутренние мизуры его не имеют.

Petite mesure parfaite = [R] b ss d ss rrr b

Petite mesure imparfaite - [R] b ss d rrr b

Grande mesure parfaite = [R] b ss dddd ss rrr b

Grande mesure imparfaite = [R] b ss dddd rrr b

"La spagna", известная из французского хореографического источника как "Casulle la nouvelle", является единственной композицией, согласующейся в обоих источниках, французском и итальянском.

Хотя в хореографических источниках существует мало материала для реального представления о самых ранних типах исторического танца, то, что он действительно существовал, подтверждается иконографическими источниками. Эстампы, гравюры, рисунки, скульптуры и хозяйственные предметы, такие как вазы, это только некоторые из источников для графической информации о танце. Танцы редко идентифицируются, но предполагаемые движения часто наводят на мысль о вполне определенных танцах. Группы людей, держащихся за руки, в линии или в кругу, например, являются типичными признаками исполнения танца. Особенно в случае если поблизости есть музыканты, и если эти музыканты, по-видимому, участвуют в исполнении. Пары в правильных линиях, движущиеся к королевским особам также являются показателями. Одиноких танцоров или группы прыгающих или с ногами в воздухе, тогда как они имеют веселое выражение лица, можно интерпретировать как танцоров. Такая тонкость как драпировка одежды, пока имеет место предполагаемое движение, является полезной подсказкой. Все эти признаки могут давать перекрестные ссылки с письменными описаниями и с теми иконографическими источниками (например, иллюстрированные литературные работы), которые упоминают танец или изображенное движение для того, чтобы дать дополнительную информацию для изучения танцев в западной культуре.

## **Зарождение балета**

### **История балета**

Зарождение балета как особого искусства можно проследить ок. 1400-ых годов в Италии, во время Эпохи Ренессанса. Период Ренессанса весьма благоволил к искусству и наукам. В Италии рано развившиеся капиталистические отношения, бурный рост торговли, стал фактором, позволившим итальянским правителям сделать много для поддержки искусства. Итальянские города государства стали конкурирующими коммерческими, а также художественными центрами. Итальянские герцоги конкурировали друг с другом в

предоставлении дорогостоящих, причудливых развлечений, которые включали в том числе и танцевальные представления. Балерины не были профессионалами. Это были придворные итальянских правителей, которые танцевали, чтобы понравиться своему государю и вызвать зависть конкурентов.

Екатерина деи Медичи, член правящей семьи Флоренции, стала королевой Франции в 1547 году. Именно Екатерина ввела при французском дворе вид развлечений, который она знала в Италии - танцевальные балы были организованы Балтазаром де Бежелло, одаренным музыкантом, который приехал из Италии, чтобы стать главным придворным музыкантом Екатерины.

Историки балета полагают, что одно из развлечений Бежелло – «Ballet Comique de la Reine», является первым балетом. Это было великолепное представление, исполненное в 1581 году в честь королевской свадьбы. Балет повествовал древний греческий миф о Цирцее, у которой была волшебная власть превращать мужчин в животных. В балетное представление были включены инструментальная музыка, пение, и разговорный стих, наряду с танцем. Техника танца была чрезвычайно ограничена, и таким образом, Бежелло, зависел от ярких костюмов и декораций, иначе произвести впечатление на публику было бы невозможно. Чтобы удостовериться, что аудитория поняла историю, он обеспечил напечатанные копии стихов, используемых в балете. Балет имел большой успех, и его стали ставить часто при других королевских дворах Европы.

### **Французское лидерство.**

«Ballet Comique de la Reine» сделал Париж столицей мирового балета. Король Луи XIV, который управлял Францией в течение конца 1600-ых годов и в начале 1700-ых годов, также покровительствовал балету. Луи сам очень любил танцевать. Он принимал участие во всех балетах, которые давались при дворе, в которых выступали его дворяне. В 1661 году, Луи основал Королевскую Академию Танца, чтобы обучать профессиональных балерин выступать для него и его двора.

Профессиональный балет начался с Королевской Академии Танца. С серьезным обучением французские профессионалы развивали навыки, которые были невозможны для любителей. Подобные компании развивались в других европейских странах. Одним из самых больших был Российский Императорский Балет Санкт-Петербурга, школа которого была основана в 1738 году.

Французские профессиональные балерины стали настолько квалифицированными, что они начали выступать публично в театрах. Но в 1760 году, французский балетмейстер Жан Жорж Новерр критиковал профессиональных балерин в своей книге *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (Письма о Танце и Балетах). Новерре жаловался, что балерины заботились слишком много о показе своих технических навыков, и слишком мало уделяли внимания истинной цели балета. Эта цель, как он считал, состояла в том, чтобы представить характеры и выразить их чувства.

Впоследствии техника балета была расширена специально для женщин, чтобы выразить новые идеи. Балерины-женщины учились танцевать на пальцах ног. Это помогло им быть похожими на небесные существа, посещающие землю, едва прикасаясь к ней. Романтичный балет представил женщин как идеал и, впервые, дал им большую важность, чем мужчинам. Танцоры-мужчины стали в основном «швейцарами», цель которых состояла в том, чтобы помогать балеринам. Итальянский балетмейстер Филиппо Тальони

(Filippo Taglioni) создал первый романтический балет «Сильфида» (1832 г.), для своей дочери Марии. Она танцевала главную роль Сильфиды в костюме, который установил новую моду для балерин в одежде. Он включал, светлую, белую юбка, длина которой была до середины лодыжки. Ее руки, шея, и плечи были голыми. Мария Таньоли, со своим сказочным стилем, стала сенсацией Парижской сцены.

### *Высказывания великих о танце*

Движение никогда не лжёт. (Марта Грэхем, цитируя своего отца ) Мы должны считать потерянным каждый день, в который мы не танцевали хотя бы раз. (Фридрих Ницше)

Сначала танцуй. Потом думай. Это естественный порядок. (Сэмюэль Беккет)

Танец — это вертикальное выражение горизонтального желания. (Бернард Шоу)

Все во вселенной ритмично. Все танцует. (Майя Ангелу)

Танец — единственное искусство, материалом для которого служим мы сами.



(Тед Шон)

По-настоящему танцевать любят лишь те, кто танцует голыми ногами на колючей траве. (Томас Фуллер)

Тело никогда не лжет. (Марта Грэхем)

Великие танцоры велики не из-за их техники, они велики из-за их страсти (Марта Грэхем)

Танец — это тайный язык души (Марта Грэхем)

Чем топтать ногами от злости, лучше научись степу. (Фред Астер)

Я не хочу этим ничего доказать. Это ни самовыражение, ни способ высвободить что-либо. Я просто танцую. (Фред Астер)

Я открыла искусство танца — искусство, утраченное две тысячи лет назад. (Айседора Дункан)

Танец: Высший Разум в Свободнейшем из Тел (Айседора Дункан)

Если бы ты мог объяснить что-либо словами — не было бы смысла в том, чтобы танцевать это. (Айседора Дункан)

Тело танцора — это просто светящееся проявление его души (Айседора Дункан)

Я не стараюсь танцевать лучше всех остальных. Я стараюсь танцевать лучше себя самого. (Михаил Барышников)

Те кто не слышат музыки думают что танцоры сошли с ума (поговорка)

Танцевать ногами — одно, сердцем — другое (поговорка)

Я бы верил только в Бога, который умеет Танцевать (Фридрих Ницше)

Танец — поэма, в ней каждое движение — слово (Мата Хари)

Все болезни человечества, все трагические несчастья заполняющие исторические книги, все политические ошибки, все неудачи великих лидеров возникли только лишь из неумения танцевать (Жан Батист Мольер)

Танцы — прекрасная тренировка для девушек, это первый из способов научиться угадывать что мужчина собирается сделать, прежде чем он сделает это. (Кристофер Морли)

Перестают танцевать не потому что стареют, стареют потому что перестают танцевать (Джесси Ньюберн)

Я танцую — потому что я счастлива. Я танцую — потому что свободна. (Тоша Браун)

Танец — это твой пульс, биение твоего сердца, твое дыхание. Это ритм твоей жизни. Это выражение во времени и движении, в счастье, радости, грусти и зависти (Жак д'Амбуаз)

Танцевать — значит быть вне самого себя, больше, сильнее, красивее. В танце — мощь, в танце — величие Земли, он твой — бери целиком. (Агнес де Милль)

В танце есть немного безумия которое приносит всем большую пользу (Эдвин Денби)

Жизнь не поставлена хореографом. Поэтому-то я часто падаю. (Саша Дункан)

Танцуй для себя. Если кто-то понимает — хорошо, если нет — не важно, продолжай делать то что любишь. (Луис Хорст)

Танец — любимая метафора мира (Кристи Нильссон)

Говорить про музыку — это как танцевать про архитектуру. (Элвис Костелло)

Танец это движение, действие, и как любое действие, он открывает нас для самих себя в

Когда мы целиком отдаем себя духу танца, он становится молитвой (Габриэлла Рот)

Танцуй так, как будто никто не смотрит (Грязные танцы)

### **Развитие профессионального танца в Средние века и эпоху Возрождения**

1. Особенности танца в средние века
  2. Танец в эпоху Возрождения
  3. Разновидности средневекового танца
  4. Жонглеры – первые профессиональные танцовщики средневековья
  5. Морескьеры – наследники жонглеров
- III. Заключение
- IV. Литература

Танцем называются ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением, вид искусства, в котором основное средство создания художественного образа – движения и положения тела танцовщика.

Танцевальное искусство – одно из древнейших проявлений народного творчества. Танец непосредственно связан с музыкой. У каждого народа сложились свои национальные традиции танца. На этой основе сформировался сценический танец. Профессиональный танец, достигнув высокого развития, стал основой европейского классического танца, танцевальных систем стран Азии и Африки.

Танец – возможно, древнейшее из искусств: оно отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении.

Танцевальные па – от фр. pas – «шаг» – ведут происхождение от основных форм движений человека – ходьбы, бега, прыжков, подпрыгиваний, скачков, скольжений, поворотов и раскачиваний. Сочетания подобных движений постепенно превратились в па традиционных танцев. Главными характеристиками танца являются ритм – относительно быстрое или относительно медленное повторение и варьирование основных движений; рисунок – сочетание движений в композиции; динамика – варьирование размаха и напряженности движений; техника – степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций. Во многих танцах большое значение имеет также жестикауляция, особенно движения рук.

### **Особенности танца в Средние века**

Для эпохи Средневековья было характерно острое чувство страха смерти; изображение смерти, как и дьявола, постоянно встречается в средневековой

символике. Образ танцующей смерти возник уже в глубокой древности; фигура смерти появляется также в танцах многих первобытных обществ – например, до сегодняшнего дня она играет большую роль в магических обрядах водуистов. Но именно в эпоху Средневековья образ смерти превращается в символ потрясающей силы. «Танец смерти» (*danse macabre*), особенно широко распространился в Европе в XIV в., в периоды эпидемии чумы. В социальном смысле этот танец, как и сама смерть, уравнивал представителей разных сословий. В годы чумы «танец смерти» часто перерастал в истерическое веселье. Обычно он начинался быстрой пляской; затем один из танцоров внезапно падал на землю, изображая мертвого, а остальные продолжали танцевать вокруг него, представляя в пародийном виде оплакивание покойника. Если мертвеца изображал мужчина, его возвращали к жизни поцелуи девушек; если девушка – ее целовали мужчины. После «воскрешения» следовал общий хороводный пляс.

От Средневековья дошло множество историй о маниакальной одержимости танцем. Во время христианских праздников народ внезапно начинал петь и танцевать у храмов, мешая проходившей в них церковной службе. Эти безумные танцы наблюдались во всех странах. В Германии они получили название «пляска св. Витта», а в Италии – «тарантелла».

Танец был не только необходимым средством разрядки, но и главным развлечением. Наибольшей популярностью пользовалась карола, первоначально представлявшая собой танец-шествие. Возникнув в Провансе как песня-танец, исполнявшийся только в мае, карола быстро распространилась по Европе благодаря странствующим менестрелям и в конце концов стала обязательным атрибутом всех праздников.

Средневековый танец оставался еще во многом импровизированным действием. Народ любил хороводы, но устойчивых правил танца не существовало. Танец был принятой формой ухаживания; их исполнители сопровождали танец пением; движения были самыми простыми.

В XII в. культ романтической любви и рыцарства в значительной мере преобразил танец, приглушив его откровенно эротические черты. Танец входил в число обычных для рыцаря занятий и выступал как своего рода домашняя параллель к турнирам на открытом воздухе. Обычно танец возглавляла одна пара, к ней присоединялись другие, медленно двигаясь по кругу; тип этого танца во многом напоминал полонез.

В эпоху позднего Средневековья проявляется различие между придворным парным танцем и деревенским групповым танцем. В социальном плане жесткого водораздела тогда еще не существовало. Селяне могли подражать придворному танцу, а рыцари любили иной раз присоединиться к сельскому хороводу. Крестьяне отдавались танцу с ничем не сдерживаемой непосредственностью, рыцари танцевали более строго, следуя придворному этикету. Народный танец по-прежнему был импровизацией, в то время как придворный танец становился все более манерным. Главной формой дворцового искусства был фигурный танец, где группа танцующих последовательно образовывала танцевальные построения.

Большое значение в развитии придворного танца сыграло появление профессиональных учителей танца, которые не только обучали знать, но и являлись арбитрами в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.

## Танец в эпоху Возрождения

Развитие театрального танца в эпоху Ренессанса связано главным образом с Северной Италией, хотя несколько позже, когда танец распространился по Европе, источником его изысканной стилизации и барочной красоты стали французские дворы. Правители итальянских городов-государств, такие, как Медичи, Сфорца, Эсте и Гонзага, все больше внимания уделяли пышным зрелищам. Постепенно сложился набор танцевальных приемов с рядом обязательных правил. Оживленный сельский танец не подходил придворным дамам и кавалерам. Их одеяния, как и залы или сады, в которых они танцевали, сам строй их мыслей абсолютно не допускал неорганизованного движения. Чтобы навести порядок и усилить дисциплину, имелись специальные танцмейстеры, для которых танец был воплощением сдержанности и утонченности. В нем теперь не оставалось ничего «народного»; танец становился все более театральным. Профессиональные танцмейстеры заранее репетировали с дворянами отдельные па и фигуры и режиссировали движения групп танцующих, а зрителями были другие придворные.

Развитие музыкального искусства в эпоху Ренессанса было тесно связано с развитием танца, поскольку почти все крупные композиторы в своих сочинениях ориентировались на танец. Традиция контрастного сопоставления медленного танца-шествия и живого прыжкового танца породила такую музыкальную форму, как сюита, которая, в свою очередь, оказала влияние на становление сонатной формы.

Маскарады, момерии и карнавальное шествия, излюбленные развлечения в Средние века, особенно распространились в эпоху Возрождения. В XV и XVI вв. такие представления устраивались в дворянских домах и по мере их усложнения превратились в дорогостоящие празднества. Больше всего в эпоху Ренессанса увлекались маскарадами, т.е. танцами в масках, причем маски имели в эту эпоху особое значение. Люди, желавшие сохранить свое инкогнито, путешествовали в масках; представители враждующих знатных семейств скрывали свои лица под масками.

Большой вклад в танец как общественное развлечение вносили и карнавалы. Самыми пышными из них были т.н. триумфы (*trionfi*), представления на мифологические сюжеты с искусно выполненными декорациями. Несколько более скромными были карри (*carri*, от итал. *carro* – «повозка») – маскарады ремесленников и купцов в итальянских городах: здесь толпы людей в масках шествовали за декоративными символами своих профессий. Триумфы во владениях Медичи являли собой роскошные спектакли вне стен дворца. Медичи приглашали для их оформления лучших художников, в том числе архитектора Филиппо Брунеллески. В ту же эпоху во время придворных пиров и праздничных собраний в Италии и Франции выступали небольшие группы танцоров; во Франции такие выступления назывались *entremets*, в Италии – *intromessi* (буквально «междушествия»). Первоначально их можно было видеть на балах, а позже в театрах, под названием «интермеццо» или «интерлюдия». Именно танцевальная интерлюдия превратилась в XVII в. в весьма популярную самостоятельную форму балетного антре (т.е. «выхода»).

Самым же распространенным придворным танцем эпохи являлся бас-данс (фр. *basse danse*, ит. *bassa danza* – «низкий танец»), его в эпоху Ренессанса называли королем танцев. Это был плавный беспрыжковый танец в спокойном темпе. Одна из его форм – павана – стала излюбленным танцем XVI–XVII вв. Павана соответствовала этикетному поведению кавалеров и богатым, тяжелым одеяниям дам; ее сурово-

торжественный склад хорошо подходил к церемонии открытия придворного бала. Позднее павана по контрасту чередовалась с более оживленными танцами – обычно гальярдой.

Другим популярным придворным танцем в течение долгого времени был мориско (итал. «мавританский»); в период между 1550 и 1650 мориско был непременным атрибутом любого значительного придворного праздника. Танец, исполнявшийся в одиночку и группами, возник из романтических воспоминаний о временах господства мавров. Исходная форма танца предусматривает два ряда по шести танцоров в каждом, причем некоторые из них должны были зачернять лица. Обычно танцоры надевали маскарадные костюмы, привязывали на ноги колокольчики и помахивали платками. Это был мужской танец, состоявший не столько из движений всем телом, сколько из взмахов руками и ногами. Мориско сохранил свою популярность в простонародье и до сих пор иногда исполняется в Испании и на Британских островах (англ. morris dance).

Эволюция танца в 1550–1660 шла от придворного представления – *ballet de cour* – к театральному танцу. Праздничные представления в Италии, Франции, Испании, наряду с мифологическими сюжетами и персонажами, часто включали популярные и народные танцы. Стремление сделать более зрелищными балльные интерлюдии преобразило этот жанр в интермеццо – миниатюрный спектакль с «живыми картинками» и танцами. Тяготение к театральности достигло кульминации в «Комедийном балете королевы», наиболее крупном придворном представлении, которое было поставлено в 1581 году и считается первым в истории настоящим балетом. В нем были использованы все типы придворных развлечений, с участием танцев – от пасторали до зрелищных интермеццо.

В Англии в это время господствовала мода на французские танцы. Вообще любовь к танцам – характерная черта елизаветинской эпохи. В театре после комедии или трагедии обязательно исполнялся танец (жига) или комическая танцевальная сценка. За драматическими пьесами, ставившимися во дворце, непременно следовала «маска» – комедийный дивертисмент, где фигурировали образы как античности, так и волшебной сказки, а центральный большой танец исполнялся всеми присутствующими дворянами. В противовес маске появилась антимаска – гротескное или комическое представление, исполнявшееся после главной маски. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих воспитанников, так как маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения. Кульминацией спектакля становилось «братание» исполнителей и зрителей: маскированные исполнители спектакля «выхватывали» из числа гостей особ противоположного пола и продолжали танцевать вместе с ними. Танцы в таких представлениях – вольта, гальярда, куранта – относились к числу самых популярных в ту эпоху.

### **Разновидности средневекового танца**

Бас-данс – от фр. *basse danse* – «низкий танец» – обобщающее название скользящих «беспрыжковых танцев» XVI в.; впервые они появились при Бургундском дворе. «Низкий танец» – составлял контраст «высокому танцу» (*danse haute*), для которого типичны высокие прыжки и подпрыгивания. Бас-данс являлся церемониальным танцем, похожим на полонез, т.е. связанным более с прохаживанием, нежели с танцем как таковым. Бас-данс считается предшественником эстампи. Танец мог исполняться как в двудольном (обычно), так и в трехдольном размере. Бас-данс

состоял из трех частей: собственно бас-данс, его повторение и тордион – танец вприпрыжку. Бас-данс исчез в XVI в., вытесненный паваной.

Эстампи (estampie), или эстампида – средневековая инструментальная форма и танец из Прованса. Средневековые авторы упоминают о стантипе – возможно, латинизированном названии эстампиды. Каждая стантипа состояла из ряда «точек» (puncti): каждый punctum (точка) состоял из двух частей с одинаковыми началами (apertum) и разными завершениями (clausum). Дополнением к стантипе была дуктия (ductia), тоже состоявшая из «точек», под которую танцевали. Эстампи может считаться одним из главных танцев Средневековья.

Сальтарелло – энергичный итальянский танец в быстром темпе, трехдольном, иногда двудольном размере. Название происходит от saltare – «прыгать». Сальтарелло был особенно распространен в XVI–XVII вв., но в английских и итальянских рукописях он встречается уже в XIV в. В XVI в. сальтарелло исполнялся в паре с бас-дансом и пассамеццо (после них). Сегодня сальтарелло танцуют в Италии и Испании так же, как тарантеллу.

Мореска (мориско) – пантомимический танец, известный со времен раннего Средневековья. Танцовщики, в соответствии с сильно романтизированными представлениями о маврах, носили гротескные костюмы с колокольчиками у щиколотки; в музыке преобладали пунктирные ритмы и экзотические тембры. Часто лица одного или нескольких танцующих были выкрашены в черный цвет. В Европе танец распространялся в тех регионах, где имели место контакты между мусульманами и христианами. Европейская мореска берет начало в Испании, где о ней упоминается уже в XV в.

Куранта – танец в двудольном размере, первоначально пантомимический, известный с XVI в. Постепенно куранта приобрела трехдольный метр и в XVII в. стала исполняться в паре с аллемандой (после нее). Характерной чертой куранты XVII в. являются частые перемены метра с  $3/2$  на  $6/4$  и обратно, что соответствовало чередованию двух основных фигур танца – pas de courante и pas de couple.

Жига – английский танец, распространенный в XVI в. Название происходит либо от старофранцузского слова gigue («танцевать»), либо от древнеанглийского слова giga (народная скрипка). Сначала жига имела размер  $4/4$ , позже жиги стали сочиняться в размере  $6/8$  с пунктированными восьмыми.

Павана – открывавший балы танец XVI–XVII вв., в двудольном (иногда в трехдольном) размере, представлявший собой медленное, величавое шествие. Павана происходит из Испании, ее название связано со словом pavo («павлин»); возможно, павана является поздней формой бас-данса. В XVII в. за паваной обычно следовала быстрая, с прыжками, гальярда. В Италии и Германии синонимом паваны часто выступала падована (от названия итальянского города Падуи). Немецкие композиторы в период после 1600 писали торжественные, пышные композиции, которые называли «паванами». Паваны сочиняли также английские мадригалисты У. Берд, Дж. Булль, О. Гиббонс и Дж. Дауленд.

Гальярда – веселый, оживленный танец XVI–XVII вв., сначала довольно быстрый, позже исполнявшийся в более сдержанном темпе, в трехдольном размере. Первоначально двудольная, гальярда затем изменила свой метр и стала «парой» к паване или пассамеццо (исполнялась после них). Гальярда была одним из любимых

европейских танцев XVII в.

Бранль – обобщающее название для танцев XVI–XVII вв. Свои варианты бранля имелись в разных провинциях Франции – Бургундии, Пуату, Шампани, Пикардии, Лотарингия, Обаруа, Бретани. В XV в. бранль завершал бас-данс, в XVI–XVII вв. стал самостоятельным танцем, разновидности которого объединяли в сюиты. Порядок частей в бранль-сюите следующий: бранль двойной, бранль простой, бранль веселый, монтиранде и гавот; порядок может изменяться, однако гавот всегда стоит в конце. Бранль часто включался в балеты эпохи барокко, даже когда сам танец уже вышел из обихода.

Бергамаска – танец XVI–XVII вв. в размере 2/4 или 4/4, происходил из итальянского города Бергамо. Шекспир упоминает бергамаску в комедии «Сон в летнюю ночь», так что данный танец был известен в Англии уже в XVI в. В рукописях того времени бергамаска имеет определенную мелодию, которая часто представляет собой *basso ostinato* (т.е. постоянно повторяющийся бас) с вариациями.

Чакона – испанский танец XVI–XVIII вв., близкий к пассакалье. По описаниям авторов XVI и XVII вв., танец пришел в Испанию из Вест-Индии. В первоначальном виде чувственная и темпераментная, чакона в XVII в. превратилась в медленный величавый танец, в музыкальном отношении – с вариационным развитием на основе *basso ostinato*.

Аллеманда – от фр. *allemand* – «немецкий» – танец XVI–XVIII вв., как следует из его названия – немецкого происхождения. Подобно паване, аллеманда представляет собой танец в умеренном темпе и двудольном размере. За этим спокойным танцем обычно следовала оживленная трехдольная куранта.

### **Жонглеры – первые профессиональные танцовщики средневековья**

В эпоху средних веков не приходится долго разыскивать носителей профессионального танца. После того, как христианская церковь уничтожила последние цирки, еще державшиеся при первых королях, после того, как была утрачена способность понимать чистую латынь, т.е. отпала возможность театральных представлений, – потребность в зрелищах удовлетворяли одни жонглеры.

Французское слово «жонглер» происходит от латинского *joculator* – шутник, остряк. Так называли странствующих профессиональных музыкантов и комедиантов – продолжателей традиций античных мимов и гистрионов. Искусство жонглеров связано с фольклором; они участвовали в народных празднествах, выступали на ярмарках, исполняли чужие или собственные сатирические песенки и стихи, пели и танцевали, аккомпанируя себе на виоле, роте или арфе. При этом в стороне остается столь важная для истории литературы и истории культуры огромная сфера деятельности жонглеров – сказителей эпоса, первых лирических поэтов и возможных авторов первых драматических диалогов светского театра. Почти не затронутым останется их музыкальное творчество и бытовая обстановка их жизни.

Жонглер не только обслуживал все потребности общества в художественном слове, пении, инструментальной музыке, забавлял своих зрителей и буффонной шуткой, и акробатикой, и жонглированием, показывал ученых зверей и марионеток, т.е. служил заменой театра для всего феодального общества. Кроме всего этого жонглер

танцевал как профессионал, руководил танцами то в замке, то на селе, организовывал процессии и шествия при дворе и на церковных торжествах, обучал танцам знатную молодежь.

Неизвестно, наследовали жонглеры технику мимов или нет, но это представителя вполне аналогичной профессии в другую эпоху и с новым именем. Упоминания о жонглерах встречается уже в IV веке. С тех пор облик, манера и репертуар этих профессиональных танцовщиков эволюционировали.

На английской миниатюре IX века изображен танцующий жонглер. Два его товарища играют, один на двойной флейте, другой на четырехструнной лире. Танцующий исполняет какое-то па высоко на пальцах, причем одна ступня изображена в профиль, другая фасом; правая рука поднята вверх. Взвившиеся одежды указывают на вращение. Положение ног позволяет предположить, что исполнялось пол-оборота на одном носке, затем доворот на двух ногах; исполнялось движение, вероятно, большое число раз подряд.

Первое же танцевальное изображение жонглера благодаря этому танцу на пальцах как будто является отголоском античности. В дальнейших описаниях приходится сталкиваться с прыжками, когда речь заходит об исполнительском искусстве жонглеров.

Слова «прыжок», «прыгать» часто встречаются в текстах и в средние века, и далее. Ранее все исследователи относили эти «прыжки» к проявлениям чистой акробатики. Однако это толкование не совсем верно. Про канатоходцев и уличных акробатов (бателеров) пишут: «... их сферой были антраша, пируэты...», т.е. танцевальные па. На канате также танцевали, что не мешало этим упражнениям обладать всеми особенностями и акробатическими упражнениями: рискованность, проявление ловкости, смелости и т.д.

Говоря о явлениях отдаленных эпох, необходимо считаться с отличием всего их жизненного уклада от нашего. В те времена любые вещи, даже предметы обихода, изготавливали неспешно, что давало возможность ремеслу подняться почти до уровня искусства. Так же неспешен был и сам человек, дававший себе время являть образ, присущий каждому общественному положению.

«Прыжки» жонглеров были отчасти акробатическими, но, говоря обо всем целом, мы делаем ударение на вторую половину, на танец, так как он окрашивал все целое; это был танец с акробатикой.

Повесть XIII века «О жонглере богоматери» рассказывает о том, как бедный странствующий жонглер всю жизнь тешил людей своими танцами и фокусами. Ничего другого он не умел и не знал никаких молитв. Однажды он попал в монастырь и предстал перед образом мадонны. Его охватило искреннее желание послужить мадонне, как служил он и людям, – и жонглер стал усердно кувыряться и проделывать перед образом мадонны акробатические прыжки. Мадонна не отвергла посильный дар, идущий от чистого сердца, а благосклонно приняла его. В повести написано, что этот жонглер посвящает богоматери свои лучшие акробатические трюки. И все же из текста следует, что профессия этого жонглера – танец. Описанная в повести последовательность движений предстает именно как «танец с акробатикой».

Если бы этот жонглер был историческим лицом, его можно было бы назвать первым гением танца. Сделать из профессии, служившей только потехой зрителю, унижительным «ломаньем» из-за куска хлеба, средство для выражения вершин средневековой мысли (а поклонение богородице – высший порыв средневековой души) – это гениально своей неожиданной новизной. И жонглер был бы первым профессионалом, поднявшим свой танец до уровня «полного человеческого достоинства». Но этот жонглер – лишь поэтический вымысел, и до появления профессионального танца, способного воплощать передовую идеологию своего времени, должно было пройти еще много веков.

Отрывок из романа XIII века «Фламенка» описывает танец жонглеров, напоминающий танцы мимов в античности: танец с чашей и с обручем, т.е. опять смесь танца и акробатики.

Сохранилось много изображений жонглеров. На одной из миниатюр XI века четыре танцовщика из хора царя Давида показывают танец с шарфами, причем поза и положение одежд говорят о том, что танцоры вертятся на двух ногах. Взаимное положение корпуса и ног аналогично античному – фронтальная плоскость ног и верхней части корпуса находятся почти под прямым углом.

Другая миниатюра того же времени начинает обширный цикл, посвященным танцу Саломеи, и знакомит с танцами жонглересс. Здесь просматривается параллель с античностью: среди жонглеров известно о постоянном присутствии жонглересс, в то время как на подмостках театра женщины не будут появляться до расцвета Возрождения.

Ватиканская миниатюра IX века показывают Саломею, исполняющую танец с мячиком. Изображения танца Саломеи дают почти всегда какой-нибудь акробатический момент, но все же эти изображения следует рассматривать именно как танец. Миниатюра XII века изображает танец Саломеи, где жонглересса делает акробатический «каскад». Любопытно отметить, что костюм жонглересс совершенно не соответствует их танцу: это всегда платье с узкими рукавами и длинной юбкой, что требовало особого проворства и ловкости в движении.

Другая разновидность миниатюр знакомит нас с «танцами рук» в средние века. Исследователи считают это доказательством преемственности танца жонглеров от античности: культуре народов севера несвойственна выразительность и обилие движения рук.

Средневековые миниатюры показывают, что жонглерский танец – максимум профессионального танца для средних веков. Технически в нем проглядывают элементы современного классического танца. Однако между ними лежит огромная пропасть. Не следует забывать, что танец жонглеров проклят, опорочен и очернен церковью.

В XV и XVI веках появляется много руководств танца, но это все руководства «бальных» танцев, танцев для общества. Настоящую танцевальную культуру следует искать в низах общества, а отнюдь не в его аристократических верхах.

Танец жонглеров представляется виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, причем техника, возможно, унаследована от античных мимов. Характер движений – резкий, порывистый.

Постановления церковных соборов и поучения отцов церкви упоминают о гистрионах, иокуляторах, мимах, давая им и другие разнообразные наименования. Жонглерство развивается особенно быстро и широко в XII веке и достигает полного расцвета в XIII веке. В период расцвета типе жонглера совершенно не дифференцирован ни с точки зрения специальности, ни с точки зрения авторства и исполнительства, ни с точки зрения обслуживания тех или других слоев общества. Жонглер сочиняет и исполняет эпическую и лирическую поэзию и музыку, танцует, показывает акробатические трюки и фокусы, водит обезьян. Занимает порою очень высокое положение при дворе, порою нищенствует. Такого в средние века начало истории профессиональных танцовщиков, общее с инструменталистами, актерами и ярмарочными скоморохами.

К концу XIII века жонглеры начинают оседать в городах, и вскоре после этого начинается их дробление на специальности. В Париже в это время уже существует улица Жонглеров, где живут не только исполнители, но и те из жонглеров, которые специализировались на изготовлении инструментов. Эти мастера и отделились первыми и образовали свой цех. В первой трети XIV века менестрели, как они отныне предпочитают себя называть, усиленно отмежевываясь от низовых жонглеров, имеют уже «короля менестрелей Франции».

В начале XV века уже вполне определилась следующая дифференциация жонглерства, переставшего существовать как одно целое. Первый и высший разряд – это цех инструменталистов и мастеров танца. Они не только играют на всевозможных инструментах, их наиболее выгодная специальность – содержать залы для танцев и эти бальные танцы преподавать. Преподают «мастера танца» во всех слоях общества. Те, которым удалось утвердиться в аристократических кругах и при дворе, пользуются большим почетом. Это цех вполне солидный, члены его – почтенные граждане, рождаются с представителями других профессий, хотя обычно, как и в прочих цехах, передают свою профессию по наследству.

Вторая категория – актеры – уже менее почетна, потому что подвергается во Франции отлучению от церкви. Эти актеры иногда танцуют, но проследить их участие в развитии танца не удается.

Третья разновидность – собственно танцовщики.

Четвертая разновидность – бателеры – ярмарочные скоморохи, низы, которые имеют свой период расцвета и славы и влияют на развитие танца. Бателеры настолько презренны, что имя «жонглер», которое они продолжают носить, стало одним из самых обидных и грубых ругательств.

### **Морескьеры – наследники жонглеров**

Вся эпоха Возрождения, начиная с XV века, проходит в области танца под знаком морески. Мореску танцуют на балу и в деревне, профессиональные танцовщики и представители высших слоев общества.

Корни морески – в древней пляске мечей. Военственные пляски свойственны почти всем народам на известном уровне развития. Как и все первобытные танцы, они непосредственно связаны с верованиями симпатической магии: в первоначальной стадии – добыть себе победу, предварительно вызвав ее образ в пляске перед боем.

Но с ходом развития культуры на первый план выступают ловкость и сила; воинственные танцы превращаются в танцы плодородия, заклинающие врагов сельского хозяйства и призывающие его процветание. Пляску мечей неизбежно сопровождало ряжение – белые одежды, бубенцы на поясах и перевязях ног, мечи и самое характерное – чернение лица. Чернение – одна из разновидностей маскирования лица, а маска появилась в танце с древнейших времен, особенно в танце экстатическом. Некоторые исследователи указывают, что сначала чернили лица и потому называли танцовщиков морисками, а не наоборот. Пляска мечей, маскирование и чернение лица являются общими для всех народов Западной Европы.

К началу средних веков пляска мечей перестала существовать в своей первобытной форме. Высшие слои общества, рыцари и дворяне, перестали ее танцевать, продолжая забавляться ею лишь в исполнении профессионалов – жонглеров. Слово «мореска» в применении к придворным развлечениям все более отходит от своего первоначального значения. Всякий танец ряженных и маскированных зовется этим именем, в том числе и мореска в узком смысле – название определенного бального танца.

В XV веке появляются упоминания о труппе профессиональных танцовщиков. Эта труппа – пример новых профессиональных условий быта для наследников жонглеров, сделавших из танца свою специальность. Танцовщики морески бродили и искали работы, где можно, изредка устраиваясь прочнее и спокойней. Эта жизнь немногим отличается от прежней жизни жонглеров; новое в ней – специализация на одной профессии. Очевидна преемственность от жонглеров к танцовщикам морески, тем более что акробатические элементы входят в состав этого танца. Профессиональных танцовщиков морески называли морескьерами.

В Испании народный танец – явление стихийное и глубоко традиционное, а в Италии общественный танец нашел себе впервые теоретическую разработку, выработал свою терминологию. В Италии появляются и первые профессиональные учителя танцев, состоявшие при дворах всех владетельных князей. Они разрабатывали танцы для светских балов, ставили балеты, сами танцевали и обучали придворных танцовщиков. Часто танцовщики были и учителями фехтования и верховой езды.

Новый театральный жанр – итальянская комедия масок – слагался из танцовщиков, оказавшихся и выдающимися актерами. В приемах, движениях, позах комедии масок прослеживается преемственность от средневековых жонглеров и их наследников – морескьеров.

## **Заключение**

В конце эпохи Средневековья итальянские князья уделяли большое внимание пышным дворцовым празднествам. Важное место в них занимал танец, что породило потребность в профессиональных танцмейстерах.

Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться к французскому двору. Танец расцвел в эпоху Екатерины Медичи, супруги Генриха II и матери Карла IX и Генриха III. По приглашению Екатерины Медичи итальянец Бальдасарино ди

Бельджойозо (во Франции его называли Бальтазар де Божуайе) ставил придворные представления, наиболее известное из которых носило название «Комедийный балет королевы» и обычно считается первым в истории музыкального театра балетным спектаклем. В царствование трех французских королей – Генриха IV, Людовика XIII и Людовика XIV – учителя танцев проявили себя как в сфере бального танца, так и в тех его формах, которые развивались в рамках придворного балета. В Англии в ту же эпоху, т.е. в царствование Елизаветы I, шел аналогичный процесс, нашедший выражение в постановках масок при дворе в Уайтхолле. В Италии техника профессионального танца продолжала обогащаться, появились первые труды по танцу – «Il Ballarino» Фабрицио Карозо и «Le Gratie d'Amore» Чезаре Негри.

Таким образом, можно говорить о рождении профессионального балета. Балет, новый вид театрального искусства, где основным выразительным средством стал так называемый «классический» (исторически сложившийся, подчиненный строгому кодексу правил) танец, зародился при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения и, по мере того как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, распространялся по всей Европе, а в дальнейшем завоевал и другие страны и континенты.

## **Литература**

Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. – М., 1987.

Гоголев К.Н. Мировая художественная культура: Универсальный словарь-справочник от «А» до «Я». – М., 2000.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М., 2000.

Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. – Л., 1979.

Музыкальный энциклопедический словарь / Глав. ред. Г.В. Келдыш. – М., 1991.

Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. А.А. Мелик-Пашаев. – М., 2000.