

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»

ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ

По предмету: «История мировой хореографии»
(продолжение лекции)

Мухтаров И.А.

Док.иск.наук

2016 год

Курс «История мировой хореографии»

тема 4 «Танцевальное искусство эпохи Средневековья»

Лекция №4.

Мухтаров И.А.

План:

1. Особенности танца в Средние века.
2. Танец и раннее средневековье.
3. Танцевальное искусство 12-13 вв.
4. Танцевальное искусство 14 в.
5. Танцевальное искусство 15 в.
6. Жонглеры-первые профессиональные танцовщики средневековья.

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.

С самых ранних дней цивилизации танец был формой общественного выражения, 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.

Особенности танца в Средние века

Для эпохи Средневековья было характерно острое чувство страха смерти; изображение смерти, как и дьявола, постоянно встречается в средневековой символической культуре. 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 вудуистов. 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 ни чем 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 учителями в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.

Раннее Средневековье

Христианская религия вначале признавала и допускала священные пляски – ведь первоначально христиане изображали мистерии в храмах, плясали в честь бога подобно тому, как это делали иудеи. Постепенно большинство религиозных плясок исчезает, хотя некоторые из них сохраняются до наших дней. Священные пляски дольше всего сохранились в строго-католической Испании. Для испанской религиозной культуры того времени характерны не только священные пляски – в храмах и монастырях представлялись также **«священные и набожные фарсы»** - религиозные рассказы, перемешанные очень двусмысленным интермеццо и не особо благопристойными танцами. Во многих испанских провинциях в священные праздники устраивались процессии, которые можно было назвать странствующими или передвижными балетами.

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, сообщая 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 излить 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, 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 полагают, что

вторжение и последующее влияние мавров, несущих в себе мощные танцевальные традиции Африки, привело к тому, что испанцы дольше сохраняли практику религиозных танцев, чем другие европейцы. Месса веками включала танцы, даже переживая одиннадцатые вековые попытки отменить такую практику.

ХII и ХIII 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, плыл против течения. В "Кантигах Святой Марии" XIII века, собранных испанским королем Альфонсо X ("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

XIII век также видел начало записи инструментальной музыки и светской музыки. **Кароль**, популярный сначала во Франции, а затем в Англии, был танцем-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

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 королями в форме рондо.

Три других французских танца, **ductia, estampî** (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.

Музыка, танцы и поэзия были очень взаимосвязаны в XIII веке – об этом свидетельствуют различные исторические источники того времени.

5.

Создание танца Danse macabre или totentanz было связано с ужасным числом смертей, обусловленных чумой. Танец, изображавший скелетов (Смерть), танцующих и играющих на музыкальных инструментах - был больше чем литературным или иконографическим символом. Решения церковного синода, запрещающие эти танцы на кладбищах и других святых местах,

устанавливают его реальное существование. Традиционные религиозные пляски в церкви и на кладбище присутствовали как в ранней христианской культуре, так и в иудейской; Магомет же, согласно мистическим традициям, установил секту танцоров-дервишей.

В самом конце XIII века центром европейской культуры становится Южная Франция. Здесь начинают формироваться те танцы, которые впоследствии станут наиболее распространенными среди европейцев. Новые танцы ничего не имитируют. Их цель – выразить различными способами бесконечное преклонение перед дамой сердца. Культ Прекрасной Дамы – такой характер несло искусство конца XIII века – начала XIV века. Но эта совершенно новая для истории культуры идея тесно связана все с той же христианской идеологией – любовь к Прекрасной Даме имеет в своей основе благоговейное отношение к Богородице (центральная фигура католичества). Литературные героини произведений эпохи Возрождения, как правило, любят не столько реальную женщину, сколько ее образ, наделенный божественными добродетелями.

Но поскольку на женщину переносились свойства Богородицы, то и в танце начинают появляться движения, связанные с поклонением божеству, то наряду с преклонением колена в танце появился поклон. Таким образом, была заложена основа для популяризации парных танцев, в которых уже был готов сюжет – дама является символом поклонения, а кавалер своими движениями демонстрирует это поклонение.

XIV век

Похожие танцы XIV века включают в себя istanpitta и saltarello, оба инструментальные танцы из Италии. Истанпитта мелодически сходна на эстампы, 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 кароллю.

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 Джеффри 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

6.

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.

XV век

Первый танцевальный трактат в западной культуре появился в первой половине XV в. 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 бассадансы, как противопоставление более ограниченному рисунку шагов возможному в бассдансе.

2) **quaternaria** - единственная танцевальная мизура XV века, которая не найдена как самостоятельный танец. Быстрее, чем бассаданса, 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 "самом 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

7.

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. 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 /*moienne*/ (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.

"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

8.

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.

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.

9.

Жига – английский танец, распространенный в XVI в. Название происходит либо от старофранцузского слова gigue («танцевать»), либо от древнеанглийского слова giga (народная скрипка).

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. Буль, 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 носителями профессионального танца были **жонглеры**. 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.

10.

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, ротте 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 акробатических упражнений: 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.

11.

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 богоматери – 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.

12.

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, иокулаторах, 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.

Преподаватель кафедры «Теория и история искусства» Л. А.

Раджабова