

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет»

**ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ АРТ-ПЕДАГОГИКИ**

**Хореография
(IV в. до н. э. – XIX в.)**

Хрестоматия

**Челябинск
2023**

УДК 371.037(09)

ББК 74.200.54 г

И 90

История зарубежной арт-педагогики: хореография (IV в. до н. э. – XIX в.): хрестоматия / сост. И.Е. Левченко, А.Г. Чурашов; Министерство просвещения Российской Федерации, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – Челябинск: Издательство ЮУрГГПУ, 2023. – 173 с. – ISBN 978-5-907611-82-5. – Текст: непосредственный.

Хрестоматия содержит фрагменты из произведений Древнего Востока, Античности, Средневековья и Нового времени: сочинений зарубежных мыслителей, педагогов, хореографов и танцовщиков, отражающих специфику их арт-педагогических взглядов.

Издание адресовано студентам, обучающимся по направлениям 39.03.02 «Социальная работа», 44.03.01 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки), 44.04.01 «Педагогическое образование»; изучающим дисциплины «История педагогики и образования», «Теория и история хореографического искусства» и др.

Рецензенты: Тарасова Ю.Б., канд. культурологии, доцент, заведующий кафедрой педагогики и этнокультурного образования Челябинского государственного института культуры
Череднякова А.Б., д-р пед. наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет

В оформлении хрестоматии использованы изображения картины Н. Пуссена «Танец под музыку времени», Ф.К. Дюпре «Гарантелла» и фрагмента фрески Рафаэля «Афинская школа» (слева – Платон, справа – Аристотель).

ISBN 978-5-907611-82-5

- © Левченко И.Е., Чурашов А.Г., составление, предисловие, примечания, приложение, 2023
- © Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2023

*Настоящее образование
включает умение
хорошо петь и танцевать.*

Платон



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	8
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВ- НЕГО ВОСТОКА	11
Записки о музыке (Юэ-цзи) (<i>Фрагменты</i>)	11
<i>Примечания</i>	15
Бхарата. Натъяшастра (<i>Фрагменты</i>)	16
<i>Примечания</i>	19
Ватсьяна Малланага. Камасутра (<i>Фрагменты</i>)	20
<i>Примечания</i>	23
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВ- НЕЙ ГРЕЦИИ	24
Плутарх. Сравнительные жизнеописания (<i>Фраг- менты</i>)	24
<i>Примечания</i>	26
Ямвлих. О Пифагоровой жизни (<i>Фрагменты</i>)	28
<i>Примечания</i>	29
Платон	30
Государство (<i>Фрагменты</i>)	30
Тимей (<i>Фрагменты</i>)	33
Протагор (<i>Фрагменты</i>)	34
<i>Примечания</i>	35
Аристотель	36
Метафизика (<i>Фрагменты</i>)	36
Накимахова этика (<i>Фрагменты</i>)	37
Политика (<i>Фрагменты</i>)	38

<i>Примечания</i>	40
Лукиан Самосатский	41
Анахарсис, или Об упражнении тела (<i>Фрагменты</i>)	41
О пляске (<i>Фрагменты</i>)	43
<i>Примечания</i>	48
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕГО РИМА	49
Марк Тулий Цицерон. Об обязанностях (<i>Фрагменты</i>)	49
<i>Примечания</i>	51
Тит Лукреций Кар. О природе вещей (<i>Фрагменты</i>)	51
<i>Примечания</i>	52
Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию (<i>Фрагменты</i>)	52
<i>Примечания</i>	53
Марк Фабий Квинтилиан. Риторические наставления (<i>Фрагменты</i>)	54
<i>Примечания</i>	58
Августин Блаженный	59
О порядке (<i>Фрагменты</i>)	59
Об истинной религии (<i>Фрагменты</i>)	60
<i>Примечания</i>	61
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	62
Храбан Мавр. О воспитании клириков (<i>Фрагменты</i>)	62
<i>Примечания</i>	63

Гуго Сен-Викторский. Дидаскаликон. Об искусстве обучения (Фрагменты)	64
Примечания	66
Гильом де Лоррис. Роман о Розе (Фрагменты)	66
Примечания	68
Ульрих Страсбургский. Сумма о благе (Фрагменты)	69
Примечания	71
Эгидий Римский (Колонна). О правлении государей (Фрагменты)	72
Примечания	74
Доменико из Пьяченцы. Об искусстве прыгать и плясать (Фрагменты)	75
Примечания	76
Стихотворный отчет о праздновании... (Фрагменты)	78
Примечания	79
Гульельмо Эбрео да Пезаро. О практике и искусстве танца (Фрагменты)	80
Примечания	81
Марсилио Фичино. Комментарий на «Пир» Платона (Фрагменты)	82
Примечания	83
 ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVI	
ВЕКА	84
Туано Арбо. Оркезография и трактат в форме диалога... (Фрагменты)	84
Примечания	87

Лопе де Вега. Учитель танцев (<i>Фрагменты</i>)	88
<i>Примечания</i>	92
Эмилио де Кавальери. Балло «О, какое новое чудо» (<i>Фрагменты</i>)	93
Вступление к первому печатному изданию «Представления о Душе и Теле» (<i>Фрагменты</i>)	95
<i>Примечания</i>	97
Фабрицио Карозо. Благодородство дам (<i>Фрагменты</i>)	98
<i>Примечания</i>	102
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVII	
ВЕКА	103
Ян Амос Коменский. Великая дидактика (<i>Фрагменты</i>)	103
<i>Примечания</i>	107
Мольер. Мещанин во дворянстве (<i>Фрагменты</i>) ...	108
<i>Примечания</i>	109
Джон Локк. Мысли о воспитании (<i>Фрагменты</i>) ...	110
<i>Примечания</i>	113
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVIII	
ВЕКА	114
Уильям Хогарт. Анализ красоты (<i>Фрагменты</i>)	114
<i>Примечания</i>	117
Иоганн Иоахим Винкельман. О грации в произведениях искусства (<i>Фрагменты</i>)	118
<i>Примечания</i>	119
Жан Жорж Новерр. Письма о танце (<i>Фрагменты</i>)	119
<i>Примечания</i>	123
Жан Жак Руссо. Эмиль, или О воспитании (<i>Фрагменты</i>)	124

<i>Примечания</i>	125
Адам Смит. О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах (<i>Фрагменты</i>)	126
<i>Примечания</i>	129
Джошуа Рейнольдс. Тринадцатая речь, произнесенная при раздаче наград в Королевской академии (<i>Фрагменты</i>)	129
<i>Примечания</i>	130
ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX ВЕКА	132
Карло Блазис. Искусство танца (<i>Фрагменты</i>)	132
Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы (<i>Фрагменты</i>)	136
<i>Примечания</i>	140
Генрих Целлариус. Руководство к изучению новейших бальных танцев (<i>Фрагменты</i>)	141
<i>Примечания</i>	143
Леопольд Адис. Теория гимнастики театрального танца (<i>Фрагменты</i>)	144
<i>Примечания</i>	149
Август Бурнонвиль. Моя театральная жизнь (<i>Фрагменты</i>)	149
<i>Примечания</i>	154
Приложение	155
Глоссарий танцевальной культуры (европейские танцы XIV–XIX вв.)	155

Предисловие

Современная социокультурная среда, включающая в свою сферу область образования, в настоящий момент обладает широким спектром возможностей для разностороннего развития личности, формирования творческого потенциала, а также качественного изменения духовной и нравственной культуры. Значительные изменения социальных функций образования в интеграции с областью искусства, несомненно, могут выступать эффективным драйвером формирования качественно новых взаимосвязей субъектов в современном обществе, социализации и самоактуализации личности независимо от возраста, культурных и этнических факторов, а также сохранения традиционных духовно-нравственных ценностей. Расширение форм художественной деятельности создает условия для более активного использования возможностей художественной культуры и творчества в образовательном процессе с целью адаптации личности в условиях поликультурного и многонационального сообщества.

Арт-педагогика интегрирует искусство, педагогику и психологию для воспитания, обучения, поддержки и развития растущей личности. При этом искусство становится «посредником», который обеспечивает психологические условия восприятия, осмысления и закрепления педагогического содержания художественного произведения.

Полихудожественная образовательная среда способна органически интегрироваться в общую образовательную среду и эффективно способствовать образованию и разностороннему развитию личности и дальнейшей ее самореализации

в различных сферах деятельности, в том числе, в художественной культуре.

Данная тематическая хрестоматия предназначена для студентов, обучающихся по направлениям 39.03.02 «Социальная работа», 44.03.01 «Педагогическое образование», 44.03.02 «Психолого-педагогическое образование», 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки); для самостоятельной работы при подготовке к лекционным и семинарским занятиям по дисциплинам «История педагогики», «Теория и история народной художественной культуры», «Теория и история хореографического искусства», «Бытовые танцы», «Бальный танец» и др.

Издание содержит фрагменты трудов разных эпох и регионов (от IV в. до н. э. до XIX в.): сочинений зарубежных мыслителей, педагогов, хореографов и танцовщиков, отражающих специфику их арт-педагогических взглядов, – а также художественных произведений, запечатлевших танцевальную культуру своей эпохи.

Обладая силой аргументации и яркой выразительности, источники могут привлечь внимание студентов к изучаемым проблемам, активизировать восприятие и помочь организовать их мышление, способствуя развитию познавательных интересов и аналитических навыков. Всё это обеспечивает более глубокое и прочное усвоение материала.

При отборе фрагментов составители руководствовались стремлением всесторонне отразить особенности формирования и развития арт-педагогики за рубежом, специфику взглядов представителей этого научного направления.

Тексты хрестоматии расположены в хронологическом порядке, сопровождаются примечаниями. Примечания содержат справочные сведения об авторах и произведениях, а также

толкование значений некоторых терминов и устаревших слов, комментариев к собственным именам, употребляющимся в представленных фрагментах. Комментируемые слова и выражения обозначены в приведенных фрагментах знаком *, в примечаниях размещены по ходу следования в текстах.

В качестве приложения в хрестоматию включен «Глоссарий танцевальной культуры (европейские танцы XIV–XIX вв.)», содержащий определения и характеристику наиболее известных европейских танцев Средневековья и Нового времени, их элементов, движений.

Материалы хрестоматии могут быть использованы при подготовке к лекционным и семинарским занятиям по истории педагогики и специальным дисциплинам.

Хрестоматия призвана способствовать развитию навыков анализа истории педагогики, процесса обучения и воспитания постановщиков и исполнителей танцев. В результате изучения истории зарубежной арт-педагогики студенты должны освоить:

- необходимые знания: знать основные арт-педагогические идеи, концепции и теории в истории зарубежной педагогики; методологию арт-педагогических исследований;

- необходимые навыки: осуществлять историко-педагогический анализ теории и практики арт-педагогики; владеть способами ориентации в профессиональных источниках информации по истории арт-педагогики и художественного образования, актуализации приобретенных знаний по истории арт-педагогики;

- необходимые умения: критически оценивать исторический опыт арт-педагогики за рубежом; применять на практике полученные знания.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Записки о музыке (Юэ-цзи)¹ (Фрагменты)

<...> Украшение музыки – наклоны корпуса и головы, определенное расположение музыкантов, медлительность и быстрота движений во время танцев. Предметы, употребляемые при выполнении ритуала, – круглые или квадратные сосуды, столики, символические фигуры и эмблемы. Подниматься и опускаться соответственно своему рангу, носить по одному или по два платья – все это как бы украшение ритуала. Поэтому те, кто знал чувства, которые выражают ритуал и музыка, могли создавать их; те, кто знал их украшения, могли обучать им. Творцы называются мудрецами, обучающие – умными. Умные и мудрецы – эти слова обозначают тех, кто обучает, и тех, кто творит.

Музыка – гармония неба и земли. Ритуал [нормы поведения] – порядок, существующий среди вещей на небе и на земле. Гармония способствует развитию всего существующего, порядок сохраняет различие среди этой массы. Источник музыки на небе, правила ритуала возникают на земле. Когда правила нарушаются, возникает беспорядок, когда искажается творчество музыки, рождается смута.

¹ Приводится по: Записки о музыке (Юэ-цзи) / пер. В.А. Рубина // Рубин В.А. Личность и власть в Древнем Китае / В.А. Рубин. Москва: Восточная литература, 1999. С. 297–298, 301–306.

Лишь ясное понимание того, что относится к небу и земле, может привести к процветанию ритуала и музыки.

Чувства, выражаемые музыкой, ведут к полному соблюдению обязанностей, которые налагают отношения между людьми; роль музыки здесь заключается в возбуждении веселья, радости и благоволения. Сущность ритуала [норм поведения] состоит в неукоснительной правильности и умеренности, а порядок его соблюдения требует серьезности, благоговейной почтительности и послушания. Выполнение правил поведения и исполнение песен в сопровождении инструментов из металла и камня при совершении обрядов в храме предков и принесении жертв духам – покровителям земли, гор и рек – все это известно и народу.

Древние цари, совершив подвиги, создали музыку и песни; установив порядок, они ввели ритуал. Великолепные подвиги воспеваются в прекрасной музыке, ясный порядок выражается в полном ритуале. Если исполняются только танцы со щитами и секирами, то музыку нельзя считать прекрасной. <...>

Музыка широкая и гармоничная возбуждает высших духов и ведет их на небо, ритуал точный и правильный успокаивает низших духов и прикрепляет их к земле. Поэтому-то мудрецы создали музыку, отвечающую небу, и устанавливали ритуал, соответствовавший земле. Когда ритуал и музыка ясны и совершенны, то небо и земля действуют правильно.

Небо возвышенно, земля низка – так устанавливается отношение между господином и слугой. Как высокие и низкие предметы, существует высокое и низкое положение

в обществе. У движения и неподвижности есть постоянные законы, так же постоянна разница между большими и маленькими людьми. Манеры и правила отличаются в различных сословиях, вещи различаются в зависимости от группы, к которой принадлежат. И сущности, и судьбы их неодинаковы. <...> Так в ритуале отражается различие неба и земли. Земные пары поднимаются наверх, небесные пары опускаются вниз, принципы *инь* и *ян** взаимодействуют друг с другом, небо и земля влияют друг на друга. <...> Ритуал и музыка достигают неба и ползут по земле, они действуют с принципами *инь* и *ян* и вступают в общение с земными и небесными духами, поднимаются до высочайших вершин и доходят до отдаленнейших далей, проникают в глубочайшие бездны и проходят через самые плотные толщи. Музыка - великое начало, ритуал - оформление и завершение. Небо, [порождающее все], действует без усталости; земля, [все формирующая], остается недвижима. Движение и неподвижность [создают все, что живет] между небом и землей. Поэтому-то великие мудрецы и говорили «ритуал и музыка», [считая, что эти слова обнимают все].

<...> У тех, кто управлял народом добросовестно, ряды танцоров и музыкантов были длинны; у тех же, кто управлял небрежно, ряды танцоров и музыкантов были коротки. Их танцы давали возможность судить об их достоинствах, так же как посмертный титул дает возможность судить о поведении [при жизни].

<...> Музыка выражает чувства, которые не могут измениться, ритуал - правила, которые нельзя менять. Музыка объединяет общее, ритуал различает разное. Ритуал

и музыка обнимают все человеческие чувства. Музыкае свойственно исследовать корень человеческих чувств и выяснять, что должно быть исправлено. Основа ритуала и правил поведения – прославление честности и изгнание фальши. Ритуал и музыка отражают чувства неба и земли, позволяют нам подойти к совершенству славных предков, поднимают низших духов и опускают высших, способствуют формированию тонких и грубых тел и заставляют отца и сына, господина и слугу соблюдать предписанные отношения. Когда великий человек почитает ритуал и музыку, то блещет творческая сила неба и земли.

<...> Музыка не означает ни звуков [полутонов] <...>, ни звуков струнных инструментов и песен; не означает она и манипуляций со щитами. Все это для музыки малозначительно. То же самое относится и к танцам, исполняемым детьми.

<...> В старинной музыке ряды танцующих в порядке продвигаются вперед и назад, здесь царит всеобъемлющая гармония звуков.

<...> А в новой музыке ряды танцующих двигаются вперед и назад, склонившись; звуки порочны и скверны до крайности; выступают комедианты, карлики и шуты, подобные обезьянам. Мужчины здесь смешаны с женщинами, и отца не отличишь от сына.

<...> Цель музыки – гармония, цель ритуала – послушание.

<...> Музыка действует на внутреннее состояние человека, ритуал – на его внешний вид и осанку. Поэтому ритуалу свойственно ограничивать, музыке – наполнять [сердце]. Ограничения, налагаемые ритуалом, внушают стремление вперед, и это стремление – красота ритуала.

Наполняя [сердце], музыка в то же время умеряет, и эта мера – красота музыки. Если ритуал лишь ограничивает, не внушая стремления вперед, то он уничтожается. Если музыка лишь наполняет [сердце], но не умеряет его, то она приводит к распушенности. Так ритуал воздает, а музыка умеряет. Завершенное в ритуале выражение признательности дает радость; правильная мера, отраженная в музыке, дает спокойствие. Значение воздаяния, получающего выражение в ритуале, и меры, которую содержит музыка, едино.

В основе музыки лежит радость, чувство, без которого не может обойтись человек. Радость высказывается в звуках и песнях и отражается в движениях тела. Это закон для человека. Все изменения, происходящие в душе, целиком выражаются в звуках, песнях и движениях тела. Как человек не может не испытать радости, так радость не может не обрести форму. <...>

Когда в рядах танцующих, заняв предназначенное место, двигаешься в такт музыке, то не нарушаются границы общественного положения и в надлежащем порядке совершается продвижение вперед и возвращение назад. Так музыка управляет небом и землей и устанавливает основы соразмерности и гармонии. Человеческое чувство не может обойтись без нее.

Примечания

«Записки о музыке» (Юэ-цзи) – древнекитайский трактат, созданный в IV–I вв. до н. э. предположительно древнекитайским мыслителем конфуцианской традиции Сюнь-цзы (298–238 до н. э.). Труд представляет собой россыпь разрозненных заметок (цзи), посвященных самым различным вещам, связанным с музыкой (юэ). Глава, фрагменты которой включены в хрестоматию, посвящена

теории происхождения музыки, её связи со Вселенной и с чувствами людей.

Инь и ян. Понятия *инь* и *ян* существовали в китайской философии издревле. *Ян* – это мужское активное начало, *инь* – женское пассивное. Все в этом мире, считали китайцы, состоит из противоположностей: небесное и земное, холодное и горячее, высокое и низкое, большое и маленькое. В V веке до н. э. в Китае появилась философская школа Инь-ян цзя (Школа темного и светлого начал), которая собрала все знания об инь-ян воедино².

Бхарата

Натьяшастра

(Фрагменты)

А³

<...> Обратился Брахма* ко мне: «О безгрешный Бхарата, только ты со своими ста сыновьями способен воспользоваться натьяведой*». И тогда я выучил у Брахмы натьяведу и заставил моих сыновей выучить ее и научиться применять. Затем по велению Брахмы и для блага народа назначил я сыновьям различные роли, приличествующие им.

² Онлайн энциклопедия SiteKid.ru: [сайт]. URL: https://sitekid.ru/filosofiya/filosofiya_in-yan_i_uchenie_o_pyati_elementah.html#:~:text=Понятия%20инь%20и%20ян%20существовали,все%20знания%20об%20инь-ян%20воедино (дата обращения: 20.09.2023.).

³ Фрагменты под литерой А приводятся по: Бхарата. Натьяшастра // Столестиковый лотос: Антология древнеиндийской литературы / пер. с санскрита и древнетамильского [И.Д. Серебрякова]. Сост., вступит. статья И.Д. Серебрякова. Москва: Восточная литература, 1996. С. 361–365.

Затем, брахманы, приготовился я дать представление, в котором были три стиля-вритти – риторический, патетический и энергический. Пошел я к Брахме и, поклонившись, сказал ему о том. Велел мне наставник богов включить еще и изящный стиль и спросил меня, что для этого нужно. Отвечал я ему на это: «Дай мне то, что необходимо для этого. Когда плясал Нилаканта, видел я, что изящный стиль связан с любовной страстью, а для этого нужны красивые одежды, благородные движения тела, и стилю этому подобают раса, бхава-состояния и действия, что и является его душой».

Стиль этот невозможен без участия женщин. И тогда усилием мысли Брахма создал небесных дев, искусных в украшении драмы, и отдал их мне для участия в представлении. Кроме того, велел он Свати с его учениками играть на музыкальных инструментах, а гандхарвам*, таким, как Нарада и другие, петь песни.

После того как было усвоено драматическое искусство, выросшее из вед и их различных частей, я со своими сыновьями Свати и Нарадой, почтительно сложив ладони, приблизился к господину миров и сообщил, что овладели мы натъяведой и молим его о повелении представить пьесу.

При этих словах Брахма сказал: «Весьма подходящее время для представления пьесы – только что начался праздник Знамени Индры. Используйте по этому случаю натъяведу». <...>

<...> Присутствовавшие в этом собрании и бывшие разного рождения и заслуг, радостно дали моим сыновьям речи, подобающие различным ролям в пьесе, бхавы, раса*,

хорошее состояние здоровья, соответствующие движения членов тела, силу, а также красивые украшения. <...>

<...> Промолвил Брахма: «<...> Драма, созданная мной, есть воспроизведение действий и поведения людей, богатое различными эмоциями и показывающее разнообразные ситуации. Она рассказывает о действиях людей добрых, злых и безразличных и дает всем им мужество, развлечение и счастье, а равно и совет. <...> Поэтому создал я драму, в которой встречаются все науки, различные искусства и разнообразные действия». <...>

В южных странах – представления главным образом в стиле кайшики, изобилующие танцами, пением и инструментальной музыкой, полные ловких и сладостно изящных движений тела.

Б⁴

Говорится: бхавы обнаруживают смыслы драмы, наделенные словами, жестами [и проявлениями] сущности. Бхава означает средство, приводящее к [желаемому] результату, и того же смысла [слова]: «созданный» (бхавита), «приведенный к существованию» (васита), «сделанный» (критта). <...>

Бхавой называется [нечто] обнаруживающее внутреннее состояние поэта с помощью речи, [движений] тела, цвета лица и способом изображения, [связанным с проявлениями] сущности.

⁴ Фрагменты под литерой **Б** приводятся по: «Натьяшастра» Бхараты / пер. И.Д. Серебрякова // Поэтологические памятники Востока: образ, стиль, жанр / отв. ред. Н.Р. Лидова. Москва: Восточная литература, 2010. С. 119–122.

Оттого те бхавы известны строителям натъи, что они проявляют расы, связанные с различными способами изображения. <...> Вибхава – [то же, что] «мотив», «причина», «побуждение» – [все эти слова] синонимы. Ею определяются [такие] способы изображения, [как] речь, [движения] тела [и проявления] сущности, потому [это называется] вибхава. Так же как «определено» [и] «познано» – слова одного смысла.

<...> Поскольку этим определяются многие смыслы [драмы], опирающиеся на [такие] способы изображения, [как] речь [и движения] тела, потому это названо вибхавой.

Итак, отчего [это называют] анубхава? Говорится: этим воспринимается способ изображения, созданный речью, [движениями] тела [и проявлениями] сущности.

Поскольку смысл [драмы] воспринимается здесь с помощью [таких] способов изображения, [как] речь [и движения] тела, потому, соединенное с речью [и движениями главных и] вспомогательных частей тела, [это] известно [как] анубхава.

Примечания

Бхарата (IV в. до н. э. – II в. н. э.) – древнеиндийский театровед.

«Натъяшастра» (IV в. до н. э. – II в. н. э.) – древнеиндийский текст на санскрите, один из древнейших крупнейших трактатов по театральному искусству, теории драмы и музыки; считается справочником по практике Натъи – сакрального, канонизированного театрального действия. Согласно индуистской мифологии, Натъя дана вместе с Ведами человечеству как Откровение и является нулевой точкой культуры, имеющей значение в противовес к «отрицательному» младенческому периоду древнего человечества, изучение и исследование которого с точки зрения индуистской традиции лишено всякого смысла⁵.

⁵ Маламуд Шарль. Испечь мир. Ритуал и мысль в Древней Индии / пер. с фр. В.Г. Лысенко. Москва: Восточная литература, 2005. 305 с.

Брахма – творец и правитель нашего мира, отец богов и людей. Бог Брахма противоположен богу Вишну, который наш мир сохраняет, и богу Шиве, который его разрушает⁶.

Натьяведа – наука о танцевально-драматическом искусстве.

Гандхарвы (санскр. благоуханный) – класс полубогов в индуизме, описываются в «Махабхарате», «Рамаяне» и Пуранах как мужья или возлюбленные апсар, как певцы и музыканты, услаждающие дэв.

Раса (санскр. – букв. вкус) – категория индийской эстетики, чувственное и эмоциональное переживание, которое способен испытать искусственный в поэзии, музыке, театре и прочих искусствах человек. Расу нельзя создать, её можно лишь вызвать, верно сочетая разнообразные бхавы.

Ватсьяна Малланага

Камасутра⁷

(Фрагменты)

<...> Поистине, пусть человек, наделенный столетней жизнью, стремится к трем целям, распределив [между ними] время и сочетая их так, чтобы одна не вредила другой (1). В детстве – приобретение знаний и другие дела *артхи**. (2). В молодости – *кама** (3). В старости – *дхарма** и *мокша** (4). Или же вследствие непостоянства жизни пусть он стремится [к ним] сообразно обстоятельствам (5). Так, например, ученичество [должно длиться] лишь до той поры, пока не приобретены знания (6).

⁶ Налепин А.Л. Кое-что о начале времен... Боги и демоны Древней Индии. Москва: У Никитских ворот, 2016. 80 с.

⁷ Приводится по: Ватсьяна Малланага. Камасутра / пер. с санскрита А.Я. Сыркина. Москва: Наука: Восточная литература, 1993. С. 51, 54, 55.

Дхарма – совершение, согласно предписаниям, жертвоприношений и прочих дел, [часто] не исполняемых оттого, что они не принадлежат к этому миру и пользы [от них] не видно; а также – воздержание, согласно предписаниям, от поедания мяса и прочих дел, исполняемых оттого, что они принадлежат к этому миру и польза [от них] видна (7). Пусть постигают ее с помощью *шрути** и общения со знатоками *дхармы* (8).

Артха – приобретение знаний, земли, золота, скота, зерна, домашней утвари, друзей и прочего и умножение приобретенного (9). Это [достигается] деятельностью надсмотрщика, сведущими в правилах наук и купцами (10).

Кама – действие, приятное для слуха, осязания, зрения, вкуса, обоняния – каждого в своей области; их направляет разум, что соединен с телом (11). Преимущественно же *кама* – это ощущение плодоносное, связанное со стремлением к удовлетворению и вызванное особыми прикосновениями (12). Пусть достигают ее с помощью «Камасутры» и общения со сведущими людьми (13).

При совмещении этих [целей] каждая из предыдущих важнее [последующей].

<...> Вот шестьдесят четыре знания, примыкающие к «Камасутре»: [1] пение, [2] игра на инструментах, [3] танцы, [4] рисование, [5] нанесение знака на лбу, [6] раскладывание в ряд зерен риса и цветов, [7] украшение цветами, [8] окраска зубов, одежд, членов тела, [9] украшение пола драгоценностями, [10] приготовление ложа, [11] игра на инструментах в воде, [12] обрызгивание водой, [13] особые приемы, [14] плетение различных гирлянд, [15] изготовление венцов и диадем, [16] искусство нарядов, [17] украшение

ушей, [18] приготовление ароматов, [19] употребление украшений, [20] колдовство, [21] приемы Кучумары, [22] легкость рук [во всех делах], [23] приготовление съедобных отваров из различных овощей, [24] приготовление питья, соков, возбуждающих крепких напитков, [25] искусство питья и тканья, [26] игра с нитями, [27] игра на вине* и дама-руке*, [28] игра в загадки, [29] игра в стихи, [30] употребление труднопроизносимых слов, [31] чтение книг, [32] знание пьес и рассказов, [33] дополнение заданной части стиха, [34] плетение различных тканей и тростника, [35] резьба, [36] плотничанье, [37] строительное дело, [38] проба серебра и драгоценностей, [39] металлургия, [40] знание происхождения и окраски драгоценных камней, [41] искусство ухода за деревьями, [42] устраивание боев баранов, петухов, перепелов, [43] обучение попугаев и скворцов разговору, [44] искусство массажа, растирания, очищения волос, [45] передача слов с помощью пальцев, [46] различные виды условного языка, [47] знание местных наречий, [48] украшение повозки цветами, [49] толкование предзнаменований, [50] владение диаграммами, [51] искусство запоминания, [52] совместное чтение, [53] задумывание стихов, [54] знание словарей и справочников, [55] знание просодии, [56] поэтические приемы, [57] способы ввести в заблуждение, [58] прикрывание [тела] одеждой, [59] различные азартные игры, [60] игра в кости, [61] детские игры, [62] знание правил приличия, [63] искусство побеждать и [64] телесные упражнения (16).

<...> От постижения искусств возникает благополучие; пусть, однако, применяют их, сообразуясь с местом и временем, или же не [применяют совсем].

Примечания

Ватсьяяна Малланага (III–IV вв. н. э.) – древнеиндийский философ и ученый, получивший известность как автор трактата «Камасутра» (Kamasutra – *букв.* «Наставление в камее», т.е. в сфере чувственных желаний человека) – одного из известнейших прозаических памятников древнеиндийской дидактики (включает стихотворные концовки, написанные традиционным размером шлока).

Артха – санскритский термин, обычно ассоциируемый с понятием материального благосостояния.

Кама – санскритский термин, обозначающий чувственное удовлетворение, сексуальные наслаждения, вожделение, страсть.

Дхарма (санскр. учение, закон) – понятию дхармы трудно найти эквивалент. В зависимости от контекста, дхарма может означать «нравственные устои», «религиозный долг», «универсальный закон бытия» и т.п.

Мокша (санскр. освобождение) – освобождение из круговорота рождений и смертей (сансары), от всех страданий и ограничений материального существования.

Шрути (санскр. услышанное) – канон священных текстов индуизма, изначальные богооткровенные ведийские тексты.

Вина – струнный инструмент в Индии.

Дамару – маленький двухмембранный барабан в Индии и Тибете, имеющий форму песочных часов; является ритуальным музыкальным инструментом.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Плутарх

Сравнительные жизнеописания

Ликург и Нума. Ликург⁸

(Фрагменты)

14. <...> Ликург* в меру возможности позаботился и об этом. Он укрепил и закалил девушек упражнениями в беге, борьбе, метании диска и копья, чтобы и зародыш в здоровом теле с самого начала развивался здоровым, и сами женщины, рожая, просто и легко справлялись с муками. Заставив девушек забыть об изнеженности, баловстве и всяких женских прихотях, он приучил их не хуже, чем юношей, нагими принимать участие в торжественных шествиях, плясать и петь при исполнении некоторых священных обрядов на глазах у молодых людей. Случалось им и отпускать остроты, метко порицая провинности, и воздавать в песнях похвалы достойным, пробуждая в юношах ревнивое честолюбие. Кто удостоивался похвалы за доблесть и приобретал известность у девушек, удалялся, ликуя, а колко-

⁸ Приводится по: Плутарх. Ликург и Нума. Ликург / пер. С.П. Маркиша // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. Т. 1. / изд. подгот. С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, С.П. Маркиш. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Наука, 1994. С. 57, 62–63.

сти, даже шуточные и остроумные, жалили не менее больно, чем строгие внушения: ведь поглядеть на это зрелище вместе с остальными гражданами приходили и цари и старейшины. При этом нагота девушек не заключала в себе ничего дурного, ибо они сохраняли стыдливость и не знали распущенности, напротив, она приучала к простоте, к заботам о здоровье и крепости тела, и женщины усваивали благородный образ мыслей, зная, что и они способны приобщиться к доблести и почету. <...>

21. Пению и музыке учили с неменьшим тщанием, нежели четкости и чистоте речи, но и в песнях было заключено своего рода жало, возбуждавшее мужество и понуждавшее душу восторженным порывом к действию. Слова их были просты и безыскусны, предмет – величав и нравоучителен. То были в основном прославления счастливой участи павших за Спарту и укоры трусам, обреченным влачить жизнь в ничтожестве, обещания доказать свою храбрость или – в зависимости от возраста певцов – похвальба ею. Нелишним будет поместить здесь для примера одну из подобных песен. В праздничные дни составлялись три хора – стариков, мужей и мальчиков. Старики запевали:

А мы в былые годы были крепкими!

Мужи в расцвете сил подхватывали:

А мы теперь: кто хочет, пусть попробует!

А мальчики завершали:

А мы еще сильнее будем вскорости.

Вообще, если кто поразмыслит над творениями лаконских поэтов, из которых иные сохранились до наших дней, и восстановит в памяти походные ритмы мелодий

для флейты, под звуки которой спартанцы шли на врага, тот, пожалуй, признает, что Терпандр* и Пиндар были правы, находя связь между мужеством и музыкой. Первый говорит о лакедемонянах так:

Юность здесь пышно цветет, царит здесь звонкая Муза,
Правда повсюду живет...

А Пиндар восклицает:

Там старейшин советы;

Копья юных мужей в славный вступают бой,

Там хороводы ведут Муза и Красота.

И тот и другой изображают спартанцев одновременно и самым музыкальным и самым воинственным народом.

И пред бранным железом сильна кифара, – сказал спартанский поэт. Недаром перед битвой царь приносил жертву Музам – для того, мне кажется, чтобы воины, вспомнив о воспитании, которое они получили, и о приговоре, который их ждет, смело шли навстречу опасности и совершали подвиги, достойные сохраниться в речах и песнях.

Примечания

Плутарх (Луций Местрий Плутарх) (ок. 46–127 н. э.) – древнегреческий писатель и философ римской эпохи.

«Сравнительные жизнеописания» (I–II вв. н. э.) – произведение Плутарха, состоящее из двадцати трех парных биографий известных греков и римлян. Иногда к ним добавляют четыре сохранившихся одиночных биографии.

В биографии спартанского законодателя Ликурга (Ликург и Нума) Плутарх, описывая спартанское воспитание, говорит и об обучении пению и музыке.

Ликург (IX, VIII, VII или VI в. до н. э.) – древнегреческий политический деятель, которому приписывают реформы государственного строя Спарты.

Терпандр «считается создателем хоровой лирики, входил в эолийскую школу кифаредов с острова Лесбос, которые заложили основы художественно развитой греческой музыки на спартанской почве. Перелагал на музыку свои собственные и гомеровские гекзаметры (Heraclid. ap. Plut. De mus. 3 p. 1132 c). В 676 г. до н. э. Терпандр одержал победу на Карнеях, спартанском религиозном празднике, в программу которого входило состязание кифаредов в честь Аполлона (Hellanic. ap. Ath. 14 p. 635 e). Эта победа открыла целую эпоху длительного преобладания лесбосской школы в Спарте и плодотворного взаимодействия дорийской и эолийской музыки. <...>

Терпандр изменил звуковой диапазон лиры (cf.: Aristoxen. ap. Ath. 14, 37 p. 635 d). В частности, античные историки музыки верили, что он ввел в употребление новую струну, известную позднее как «дорийская нэта» – самую высокую по звуку, одну из трех струн, которые изначально формировали рамки музыкальной звуковой системы (нэта, меса, гипата; Arist. Phys. 224 b 34; Plut. De mus. 28 p. 1140 b). При этом он сохранил семиструнную систему, упразднив струну, известную как «трита» (Pseudo-Arist. Problemata 19, 32). Такая реорганизация сформировала классический звуковой диапазон кифары. Кстати, по утверждению Псевдо-Аристотеля, сам термин «диапазон» как обозначение звукового объема между первой и последней струной (dia pason [chordon] – через все [струны]) был введен в музыкальный словарь также Терпандром (Pseudo-Arist. Problemata 19. 32)»⁹.

⁹ Зайков А.В. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распри // История Древнего Рима: [сайт]. URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1303406553> (15.09.2022).

Ямвлих

О Пифагоровой жизни¹⁰

(Фрагменты)

Глава XV

(64). <...> [Пифагор*] считал, что воздействие на людей сначала осуществляется посредством чувств: если кто-либо видит прекрасные образы и формы или слушает прекрасные ритмы и песни, то такой человек начинает музыкальное образование с мелодий и ритмов, от которых излечиваются человеческие нравы и страсти и устанавливается первоначальная гармония душевных сил. Он также придумал средства сдерживать и исцелять болезни души и тела.

<...> ...Для своих учеников упорядочил и привел в систему так называемые настройки и аранжировки, с божественным искусством придумав сочетания диатонических, хроматических и энгармонических созвучий. С их помощью он легко изменял и приводил в противоположное состояние страсти души, если они только что беспорядочно возникли и усилились (печаль, гнев, жалость, глупую зависть, страх, различные влечения, приступы ярости, желания, чувство превосходства, приступы лени, горячность). Он направлял каждую из этих страстей к добродетели с помощью соответствующих мелодий, словно с помощью правильно подобранных лекарств.

¹⁰ Приводится по: Ямвлих. О Пифагоровой жизни / пер. с древнегреч. И.Ю. Мельниковой. Москва: Алетейа, 2002. С. 51–52, 76.

Глава XXV

(110) <...> Он также полагал, что музыка очень благотворно действует на здоровье, если заниматься ею подобающим образом.

(111) У них были мелодии, сочиненные для разных душевных состояний. Одни мелодии предназначались как самое действенное средство против уныния и терзаний, а другие также против раздражения, гнева и против всякого умственного помрачения разгневанной души; был также и еще один род музыкального творчества, предназначенный для ограждения желаний. Они также сопровождали пение плясками.

Примечания

Ямвлих (ок. 325 до н. э.) – античный философ-неоплатоник, глава Сирийской школы.

«О Пифагоровой жизни» – самый большой по объему и наиболее сложный из всех сохранившихся трудов о Пифагоре (ср. с соч. Диогена Лаэртского и Порфирия): представлял собой введение к «Своду пифагорейского учения» в 10 книгах; содержит систематическое изложение пифагорейского образа жизни и учения, которое Пифагор проповедовал в своей школе¹¹.

Пифагор Самосский (ок. 570–490 до н. э.) – древнегреческий философ, математик и мистик, создатель религиозно-философской школы пифагорейцев. Открыл законы гармонии и гармонические отношения между звуками. «Музыкальная гармония в учении Пифагора является моделью вселенской гармонии, которая состоит из нот – различных аспектов Мироздания. Считалось, что Пифагор слышал музыку сфер, которая была определенными

¹¹ Там же. С. 13.

звуковыми колебаниями, что исходили от звезд и планет и вместе сплетались в божественную гармонию – Мнемосину. <...>

По легенде именно Пифагор открыл законы музыкальной гармонии и свойства гармонических отношений между звуками; вывел понятие октавы (соотношение равно 2:1), открыл квинту и кварту»¹².

Платон

Государство¹³

(Фрагменты)

<...> Каким же будет воспитание? Впрочем, трудно найти лучше того, которое найдено с самых давнишних времен. Для тела – это гимнастическое воспитание, а для души – мусическое*. <...> И воспитание мусическое будет у нас предшествовать гимнастическому.

<...> ...Мы будем считать это [ложь частного лица правителям] таким же – и даже худшим – проступком, чем ложь больного врачу, или когда занимающийся гимнастическими упражнениями не говорит учителю правды о состоянии своего тела.

¹² Артур Витер Немного о том, какими узами связаны Пифагор и музыка // Музыкальный класс. Музыкальная школа онлайн: [сайт]. URL: <https://music-education.ru/nemnogo-o-tom-kakimi-uzami-svyazany-pifagor-i-muzyka/> (22.09.2022).

¹³ Приводится по: Платон. Государство / пер. А.Н. Егунова // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 3 / пер. с древнегреч.; под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1994. С. 139, 140, 153, 165, 166, 168, 170, 180, 193, 303.

<...> Не разбираюсь я в музыкальных ладах, но ты оставь мне тот, который подобающим образом подражал бы голосу и напевам человека мужественного, находящегося в гуще военных действий и вынужденного преодолевать всевозможные трудности; когда он терпит неудачи, ранен, или идет на смерть, или его постигло какое-либо иное несчастье, а он стойко, как в строю, переносит свою участь. Оставь еще и другой музыкальный лад для того, кто в мирное время занят не вынужденной, а добровольной деятельностью, когда он либо в чем-нибудь убеждает – бога ли своими молитвами, человека ли своими наставлениями и увещаниями, – или о чем-то просит, или, наоборот, сам внимательно слушает просьбы, наставления и доводы другого человека и потому поступает разумно, не зазнается, но во всем действует рассудительно, с чувством меры и довольствуясь тем, что получается. Вот эти оба лада – «вынужденный» и «добровольный» – ты и оставь мне: они превосходно подражают голосам людей несчастных, счастливых, рассудительных, мужественных.

<...> ...Надо установить, какие ритмы соответствуют упорядоченной и мужественной жизни. А установив это, надо обязательно сделать так, чтобы ритм и напев следовали за соответствующими словами, а не слова – за ритмом и напевом. Твоим делом будет указать, что это за ритмы, как ты сделал раньше относительно музыкальных ладов.

<...> Я смутно припоминаю, что слышал, как Дамон называл и какой-то составной плясовой военный размер, одновременно дактилический и героический, но не знаю, как он его строил и как достигал равномерности повышений и понижений в стихе, складывающемся из краткостей и долгот.

<...> ...Главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если он правильно воспитан, если же нет, то наоборот. Кто в этой области воспитан как должно, тот очень остро воспримет разные упущения и недостатки в природе и искусстве. Его раздражение или, наоборот, удовольствие будут правильными; он будет хвалить то, что прекрасно, и, приняв его в свою душу, будет питаться им и сам станет безупречным; а безобразное он правильно осудит и возненавидит с юных лет, раньше даже, чем сумеет воспринять разумную речь; когда же придет пора такой речи, он полюбит ее, сознавая, что она ему свойственна по воспитанию.

<...> ...Все, что относится к мусическому искусству, должно завершаться любовью к прекрасному*. <...> Вслед за мусическим искусством обусловленность юноши должны обучаться и гимнастике. <...> И в этом отношении нужно воспитывать тщательно, начиная с детства и в течение всей жизни.

<...> ...Бог даровал людям два искусства: мусическое искусство и гимнастику, но не ради души и тела (это разве что между прочим), а ради яростного и философского начал в человеке, чтобы оба они согласовывались друг с другом, то как бы натягиваясь, то расслабляясь, пока не будет достигнуто надлежащее их состояние.

<...> ...Правильное воспитание и обучение пробуждает в человеке хорошие природные задатки, а у кого они

уже были, те благодаря такому воспитанию становятся еще лучше.

<...> ...Гимнастика направлена на то, что может как возникать, так и исчезать, – ведь от нее зависит, прибавляется ли или убавляется крепость тела.

Тимей¹⁴ (Фрагменты)

<...> ...Есть лишь одно спасение – не возбуждать ни души в ущерб телу, ни тела в ущерб душе, но давать обеим сторонам состязаться между собой, дабы они пребывали в равновесии и здравии. Скажем, тот, кто занимается математикой или другим делом, требующим сильного напряжения мысли, должен давать и телу необходимое упражнение, прибегая к гимнастике; напротив, тому, кто преимущественно трудится над развитием своего тела, следует в свой черед упражнять душу, занимаясь музыкой и всем тем, что относится к философии, если только он хочет по праву именоваться не только прекрасным, но и добрым. Сообразно с этим должно заботиться и об отдельных частях [тела], подражая примеру Вселенной.

<...> ...Если человек отдается любви к учению, стремится к истинно разумному и упражняет соответствующую способность души преимущественно перед всеми прочими,

¹⁴ Приводится по: Платон. Тимей / пер. С.С. Аверинцева // Платон. Сочинения. Т. 3. С. 495, 497–498.

сон, прикоснувшись к истине, обретает бессмертные и божественные мысли, а значит, обладает бессмертием в такой полноте, в какой его может вместить человеческая природа; поскольку же он неизменно в себе самом пестует божественное начало и должным образом ублажает сопутствующего ему демона (δαίμονα), сам он не может не быть в высшей степени блаженным (εὐδαίμονα). Вообще говоря, есть только один способ пестовать что бы то ни было – нужно доставлять этому именно то питание и то движение, которые ему подобают. Между тем если есть движения, обнаруживающие средство с божественным началом внутри нас, то это мыслительные круговращения Вселенной; им и должен следовать каждый из нас, дабы через усмотрение гармоний и круговоротов мира исправить круговороты в собственной голове, нарушенные уже при рождении, иначе говоря, добиться, чтобы созерцающее, как и требует изначальная его природа, стало подобно созерцаемому, и таким образом стяжать ту совершеннейшую жизнь, которую боги предложили нам как цель на эти и будущие времена.

Протагор¹⁵

(Фрагменты)

<...> И кифаристы, со своей стороны, заботятся об их рассудительности и о том, чтобы молодежь не бесчинствовала; к тому же, когда те научатся играть на кифаре, они

¹⁵ Приводится по: Платон. Протагор // Платон. Ион, Протагор и другие диалоги / [отв. ред. А.Я. Слинин; вступ. ст. В.В. Прокопенко. Санкт-Петербург: Наука, 2014. С. 93–94.

учат их творениям хороших поэтов-песнотворцев, согласуя слова с ладом кифары, и заставляют души мальчиков свыкаться с гармонией и ритмом, чтобы они стали более чуткими, соразмерными, гармоничными, чтобы были пригодны для речей и для деятельности: ведь вся жизнь человеческая нуждается в ритме и гармонии. Кроме того, посылают мальчиков к учителю гимнастики, чтобы крепость тела содействовала правильному мышлению и не приходилось бы из-за телесных недостатков робеть на войне и в прочих делах.

Примечания

Платон (ок. 428/427 или 424/423–348/347 до н. э.) – древнегреческий философ, основатель платонической школы мысли и Академии.

«Государство» (греч. Πολιτεία; лат. Res publica) (360 до н. э.) – диалог, посвященный проблеме идеального государства, которое с точки зрения Платона является выражением идеи справедливости.

Музыкальное воспитание (др.-греч. μουσική – общее образование духовная культура, букв. искусство муз) – система умственного, эстетического, нравственного воспитания в Древней Греции, которая включала музыкальное и литературное образование, изучение основ наук и ораторского искусства, а также политики, этики, философии.

Прекрасное. Эстетика Платона. Следуя за своим учителем, Сократом, Платон полагал, что задача эстетики – постичь прекрасное как таковое. Рассматривая прекрасные вещи (прекрасную девушку, прекрасную лошадь, прекрасную вазу), Платон делает вывод о том, что прекрасное не содержится в них. Прекрасное – это идея, она абсолютна и существует в «царстве идей». Приблизиться к пониманию идеи прекрасного можно, пройдя ряд ступеней: рассмотрение прекрасных тел; любование прекрасными душами

(красота не только чувственное, но и духовное явление); увлечение красотой наук (любование прекрасными мыслями, способность видеть прекрасные абстракции); созерцание идеального мира красоты, собственно идеи прекрасного¹⁶.

«Тимей» (Τίμαιος ἢ περὶ φύσεως, подзаголовок: «О природе»; ок. 360–350) – монолог, посвященный происхождению и устройству Вселенной – космогонии и космологии; относится к числу поздних произведений Платона; входит в состав трилогии «Государство» – «Тимей» – «Критий». Название «Тимей» носит по имени пифагорейца Тимея, от лица которого ведется рассказ.

«Протагор» (конец 90-х гг. IV в. до н. э.) – диалог о смысле и возможности обучения и образования.

Протагор (480–410 до н. э.) – один из основателей софистики; по мнению древних, «самый неискренний, но и самый острый из софистов».

Аристотель

Метафизика¹⁷

(Фрагменты)

<...> Все способности делятся на врожденные (например, [внешние] чувства), приобретаемые навыком (например, способность игры на флейте) и приобретаемые через обучение (например, способность к искусствам). И чтобы иметь одни из этих способностей – те, которые приобретаются навыком и разумением, необходимы предварительные

¹⁶ Эстетика Платона // Краткий словарь по эстетике. URL: <https://estetiks.ru/estetika-platona.html> (дата обращения: 20.08.2022).

¹⁷ Приводится по: Аристотель. Метафизика / пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / ред. В.Ф. Асмус. Москва: Мысль, 1976. С. 239–240, 638, 641.

упражнения, а для способностей другого рода и способностей к претерпеванию такие упражнения не необходимы.

<...> ...Всякий раз, когда способное действовать согласно разуму стремится к тому, способность к чему имеет, и в той мере, в какой оно способно, оно необходимо делает именно это; а способно оно действовать, когда претерпевающее налицо и находится в определенном состоянии; иначе оно действовать не может. <...>

Никомахова этика¹⁸

(Фрагменты)

<...> ...Творчество (*poiësis*) и поступки (*praxis*) – это разные вещи (в этом мы доверяемся сочинениям для широкого круга). Следовательно, и предполагающий поступки склад, причастный суждению, отличается от причастного суждению склада, предполагающего творчество. Поэтому они друг в друге не содержатся, ибо ни поступок не есть творчество, ни творчество – поступок. <...>

Таким образом, как уже было сказано, искусство [и искусность] – это некий причастный истинному суждению склад [души], предполагающий творчество, а неискусность в противоположность ему есть склад [души], предполагающий творчество, но причастный ложному суждению, причем [и то и другое] имеет дело с вещами, которые могут быть и такими и инакими.

¹⁸ Приводится по: Аристотель. Никомахова этика / пер. Н.В. Брагинской // Аристотель. Сочинения. Т. 4. С. 175–176.

Политика¹⁹ (Фрагменты)

VIII.2.3. Обычными предметами обучения являются четыре: грамматика, гимнастика, музыка и иногда рисование. Грамматика и рисование изучаются как предметы, полезные в житейском обиходе и имеющие большое практическое применение; гимнастикой занимаются потому, что она способствует развитию мужества. Относительно же музыки может, пожалуй, возникнуть сомнение, так как теперь музыкой занимаются большей частью только ради удовольствия. Но предки наши поместили музыку в число общеобразовательных предметов потому, что сама природа, как на это было неоднократно указано, стремится доставить нам возможность не только правильно направлять нашу деятельность, но и прекрасно пользоваться досугом. Последний же – мы снова подчеркиваем это – есть определяющее начало для всего <...>.

VIII.2.6. Поэтому и наши предки поместили музыку в число воспитательных предметов не как предмет необходимый (ничего такого в ней нет) и не как общепользительный, вроде грамотности, которая нужна и для ведения денежных дел, и для домоводства, и для научных занятий, и для многих отраслей государственной деятельности. И от рисования, видимо, получается польза – способность лучше оценивать произведения искусства, как в свою очередь гимнастика

¹⁹ Приводится по: Аристотель. Политика / пер. С.А. Жебелева под ред. А.И. Доватура // Аристотель. Сочинения. Т. 4. С. 630–632, 638, 641.

служит к укреплению здоровья и развитию телесных сил (ничего подобного занятия музыкой не дают). Поэтому остается принять одно, что музыка служит для заполнения нашего досуга, ради чего ее, очевидно, и ввели в обиход воспитания. В самом деле, в чем, как думают, заключается развлечение свободнорожденных людей – к этому и относят музыку. Поэтому и Гомер сочинил такой стих: «Только его одного приглашать надлежит к богатому пиру»; а перечислив некоторых других, он говорит: «Кто приглашает певца, который всех услаждает». В другом месте Одиссей говорит, что наилучшим времяпрепровождением бывает такое, когда во время веселья людей «гости в домах рядом по чину сидят, песнопевцу внимая». <...>

VIII.3.2. <...> ...В деле воспитания развитие навыков должно предшествовать развитию ума и ... физическое воспитание должно предшествовать воспитанию умственному. Отсюда следует, что мальчиков должно отдавать в руки учителей гимнастики и педотрибов*: первые приведут в надлежащее состояние их тело, а вторые привьют им ловкость. <...>

VIII.5.9. <...> ...Музыка способна оказывать воздействие на нравственную сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи. <...>

VIII.7.1. Итак, мы исключаем профессиональное обучение как по части инструментов, так и по части исполнения. Под профессиональным мы понимаем такое обучение, которое готовит для выступления в состязаниях, ведь при этом исполнитель занимается музыкой не ради своего усовершенствования в добродетели, но для удовольствия

слушателей, притом удовольствия грубого; поэтому мы и считаем такие занятия делом не свободнорожденных людей, а наемников; эти исполнители обращаются в ремесленников, потому что цель, которую они имеют в виду, негодная. Грубость зрителей вызывает изменение самого характера музыки, так что и сами профессиональные исполнители, поддаживаясь под вкусы зрителей, претерпевают изменения и со стороны своих внутренних качеств, и со стороны телодвижений. <...>

VIII.7.5. Для воспитания следует обращаться к тем ладам, которые более всего соответствуют этическим мелодиям, для слушателей же, когда музыкальное произведение исполняется другими лицами, можно пользоваться и практическими и энтузиастическими мелодиями. Ведь переживаниям, сильно действующим на душу некоторых людей, подвержены в сущности все – различие лишь в степени; примеры – состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые люди, впадающие в него, как мы видим, под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения воздействуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление (*iatreia*) и очищение (*katharsis*). <...>

Примечания

Аристотель (384–322 до н. э.) – древнегреческий философ, ученик Платона, воспитатель Александра Македонского, основатель Ликейя.

«Метафизика» (334–322 до н. э.) – учение Аристотеля о первоначалах, к которым «мыслитель относит: во-первых, суть бытия или сущностную форму, то есть отвечает на вопрос: «Что это по сути?», во-вторых, материальное воплощение этого нечто (вопрос: «Из чего

это?»), в-третьих, предназначение всякого существующего (вопрос: «Зачем это?»), и, в-четвёртых, источник появления всякого существующего (вопрос: «Откуда это?»)²⁰.

«Никомахова этика» (ок. 300 до н. э.) – трактат о счастье, о том, как достичь счастливой жизни, или блаженства (высшей цели жизни). Состоит из десяти книг²¹.

«Политика» (греч. Πολιτικά, 335–322 до н. э.) – трактат о государстве, содержащий начала социальной и политической философии, политологии, а также теории управления: о проблемах семьи как ячейки государства, рабства, гражданства, определения государства, о формах его правления и целях.

Педотриб (греч. paidotribes, от pais, род. п. paidos – дитя и tribo – тренирую) – учитель гимнастики в палестре.

Лукиан Самосатский

Анахарсис, или Об упражнении тела²²

(Фрагменты)

20. <...> ... Более всего мы стараемся, чтобы граждане были прекрасны душою и сильны телом: ибо именно такие люди хорошо живут вместе в мирное время и во время

²⁰ Algimantas Sargelas Метафизика Аристотеля // The NOTE BOOK of Sargelas: [сайт]. URL: <http://sargelas.com/metafizika-aristotelya> (дата обращения: 25.08.2022).

²¹ Гусейнов А.А. «НИКОМАХОВА ЭТИКА» // Новая философская энциклопедия // Электронная библиотека ИФ РАН: [сайт]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0140b0652ea2c4c1b035a140> (дата обращения: 15.09.2022).

²² Приводится по: Лукиан Самосатский. Анахарсис, или Об упражнении тела / [пер. Д.Н. Сергеевского] // Лукиан Самосатский. Сочинения. В 2 т. Т. 1 / под общ. ред. А. И. Зайцева. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 220–221.

войны спасают государство и охраняют его свободу и счастье. Начальное воспитание мы поручаем вести матерям, кормилицам и дядькам так, чтобы с детства с будущими гражданами обращались как со свободными; когда же дети уже начнут понимать прекрасное, в них зародится стыдливость, страх и стремление к добру и тело их окрепнет и покажется нам способным переносить большее напряжение, тогда только мы, взяв их в свои руки, начинаем их учить, заботясь об образовании и развитии души и приучая к труду тело. Нам кажется недостаточным оставить тело и душу детей в таком состоянии, в каком они даны природою, – мы заботимся об их воспитании и обучении, чтобы хорошее стало много лучшим, а плохое изменилось и стало хорошим.

21. Душу мы прежде всего совершенствуем, обучая юношей музыке, счету и грамоте; мы учим их писать и повторять все отчетливо; затем они учат изречения мудрецов и рассказы о древних подвигах и полезные мысли, изложенные в стихотворных размерах, чтобы юноши лучше запоминали их. Слушая о наградах и достойных деяниях, юноши понемногу вырастают душою и чувствуют стремление подражать им, для того чтобы впоследствии и их воспевали и восхищались ими потомки, как мы восхищаемся предками благодаря творениям Гесиода и Гомера. <...>

22. <...> Также мы водим юношей за счет государства в театр; там они смотрят в комедиях и трагедиях на доблести древних и на пороки для того, чтобы стремиться к первым и воздерживаться от вторых. <...>

О пляске²³
(Фрагменты)

6. <...> ...Пляска не только услаждает, но также приносит пользу зрителям, хорошо их воспитывает, многому научает. Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего, изоощряя взоры красивейшими зрелищами, увлекая слух прекраснейшими звуками и являя прекрасное единство душевной и телесной красоты.

7. <...> ...Одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска, появившаяся на свет вместе с ним, древним Эросом. А именно: хоровод звезд, сплетенье блуждающих светил с неподвижными, их стройное содружество и мерный лад движений суть проявления первородной пляски. После, мало-помалу, развиваясь непрерывно и совершенствуясь, пляска теперь, как кажется, достигла последних вершин и стала разнообразным и всегармоничным благом, сочетающим в себе дары многих Муз.

10. <...> ...Молодежь спартанская обучается пляске не меньше, чем искусству владеть оружием. В самом деле: закончив рукопашную, побив других и сами, в свой черед, побитые другими, юноши всякий раз завершают состязанье пляской. Флейтист усаживается в середине и начинает наигрывать, отбивая размер ногою, а юноши, друг за другом, по порядку, показывают свое искусство, выступая под музыку

²³ Приводится по: Лукиан Самосатский. О пляске / пер. Н.П. Баранова // Лукиан Самосатский. Сочинения. Т. 2. С. 32-47.

и принимая всевозможные положения: то воинственные, то, спустя немного, просто плясовые, приятные Дионису и Афродите. <...>

15. <...> Орфей и Музей, принадлежавшие к лучшим плясунам своего времени, учреждая свои таинства, конечно, и пляску, как нечто прекрасное, включили в свои уставы, предписав сопровождать посвящения размеренностью движений и пляской. <...>

25. Сам Сократ, мудрейший из людей, если верить словам Аполлона пифийского, не только отзывался с одобрением об искусстве пляски, но и достойным изучения его почитал, высоко ценя строгую размеренность, изящество и стройность отдельных движений и благородную осанку движущегося человека. Несмотря на свои преклонные годы, Сократ не стыдился видеть в пляске одну из важнейших наук. И, видимо, Сократ собирался немало потрудиться над пляской, так как он без колебания брался за изучение и маловажных предметов, ходил даже в школы флейтистов, не раз и с Аспазией беседовал, не пренебрегая умным словом, хотя бы оно исходило от женщины, от гетеры. Между тем Сократ видел лишь начало искусства, еще не развившегося тогда до столь совершенной красоты. А если бы увидел Сократ тех, кто поднял пляску на огромную высоту, я уверен, он оставил бы все остальное, на одно это зрелище устремил свое внимание и признал, что детей прежде всего надо обучать именно пляске. <...>

35. <...> А теперь я расскажу тебе о самом плясуне: какими качествами он должен обладать, какие упражнения ему надлежит проделывать, что надо знать и как овладеть

своим искусством. Искусство это <...> требует подъема на высочайшие ступени всех наук: не одной только музыки, но и ритмики, метрики и особенно излюбленной твоей философии, как естественной, так и нравственной, – только диалектику пляска признает для себя занятием праздным и неуместным. Пляска и риторики не сторонится; напротив, и ей она причастна, поскольку она стремится к той же цели, что и ораторы: показать людские нравы и страсти. Не чужды пляске также живопись и ваение, и с нескрываемым усердием подражает она стройной соразмерности произведений, так что ни сам Фидий, ни Апеллес не оказываются стоящими выше искусства танца.

36. <...> Главная задача плясуна в том и состоит, чтобы овладеть своеобразной наукой подражания, изображения, выражения мыслей, умения сделать ясным даже сокровенное. <...>

37. <...> ...Пляска в целом есть не что иное, как история далекого прошлого, которое актеру надлежит всегда иметь наготове в своей памяти и уметь изобразить приличествующим образом: он должен знать все, начиная с самого хаоса и возникновения первооснов вселенной, вплоть до времен Клеопатры Египетской. <...>

62. Но, поскольку искусство танцора – подражательно, поскольку он обязуется движениями изобразить содержание песни, – танцор должен подобно ораторам упражняться, добиваясь наибольшей ясности, чтобы все, им изображаемое, было понятным, не требуя никакого толкователя. <...>

67. <...> ...Необходимо делать танцору: нужно срастаться со своей ролью и вживаться в каждое из изображаемых

лиц. Вообще пляска обязуется показать и изобразить нам нравы и страсти людские, выводя на сцену то человека влюбленного, то разгневанного; один раз изображая безумного, другой – огорченного; и все это – с соблюдением должной меры. <...>

68. Ведь во всех остальных случаях зритель или слушатель находится под воздействием лишь чего-нибудь одного: например – флейты или кифары, или напева, выводимого голосом, или высокой игры трагического актера, или забавных выходок комика, – танцор же все это в себе соединяет, и каждый может видеть собственными глазами, сколь разнообразно и сложно обставлено его представление: тут и флейта, и свирель, и отбивание размера ногами, и звон кимвала, и звучный голос актера, и стройное пение хора.

69. Далее, в прочих зрелищах проявляется лишь одна сторона человеческой природы: либо его душевные, либо телесные способности. В пляске же неразрывно связано то и другое: ее действие обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений. И, что самое важное, в пляске каждое движение преисполнено мудрости, и нет ни одного бессмысленного поступка. Поэтому митиленец Лесбонакт, достойный во всех отношениях человек, прозвал танцоров «мудрорукими». Он посещал их представления, чтобы вернуться из театра, сделавшись лучше. <...>

71. Далее, в то время как все прочие занятия сулят либо наслаждение, либо пользу, только одна пляска охватывает и то, и другое. И, разумеется, польза, ею приносимая, оказывается тем значительнее, что она сопряжена с удовольствием. В самом деле, насколько приятнее смотреть на пляску,

чем на юношей, состязающихся в кулачном бою и обливающих кровью, или на борющихся и катающихся в пыли.

Пляска же часто изображает то же самое, только с большей безопасностью и, вместе, с большей красотой и приятностью. И, конечно, напряженные движения танцора, его повороты, круговращенье, прыжки, откидывание тела доставляют наслаждение другим, смотрящим на танцора, и для него самого оказываются чрезвычайно здоровым занятием: я по крайней мере склонен считать пляску прекраснейшим из упражнений и притом превосходно ритмизованным. Сообщая телу мягкость, гибкость, легкость, проворство и разнообразие движений, пляска в то же время дает ему и немалую силу. <...>

74. <...> ...Танцор должен обладать хорошей памятью, быть даровитым, сметливым, остроумным и особенно метким в каждом отдельном случае. Кроме того, танцору необходимо иметь свое суждение о поэмах и песнях, уметь отобрать наилучшие напевы и отвергнуть сложенные плохо. <...>

80. Но, поскольку я сказал тебе, в чем добродетель танцора, послушай теперь об его недостатках. <...> Дело в том, что многие из наших актеров по своему невежеству – неосуществимо, чтобы все были людьми учеными – ошибки грубые в пляске обнаруживают. Одни совершают нелепые движения, совсем, как говорится, не под струну, так что ноги их говорят одно, а ритм музыки – другое. Другие соблюдают хорошо размер, но путают изображаемые события, представляя то позднейшее, то случившееся раньше. <...>

81. Теперь подведу итоги. Танцору надлежит быть во всех отношениях безукоризненным: то есть каждое его движение должно быть строго ритмично, красиво, размеренно,

согласно с самим собой, неуязвимо для клеветы, безусловно, вполне закончено, составлено из наилучших качеств, остро по замыслу, глубоко по знанию прошлого, а главное – человечно по выражаемому чувству. Ибо актер лишь тогда заслуживает полное одобрение зрителей, когда каждый смотрящий игру узнает в ней нечто, им самим пережитое; сказать точнее – как в зеркале увидит в танцоре самого себя, со всеми своими страданиями и привычными поступками. Вот тогда люди от восхищения оказываются не в силах сдерживать себя, но все без исключений начинают рассыпаться в похвалах, ибо каждый видит образ своей собственной души и узнает самого себя. Говоря проще, это зрелище осуществляет для собравшихся знаменитое дельфийское предписание: «Познай самого себя». Тогда зрители уходят из театра, поняв, на чем надлежит им остановить свой выбор и чего, напротив, избегать: уходят, научившись тому, чего раньше не знали. <...>

Примечания

Лукиан Самосатский (ок. 120 – после 180 н. э.) – древнегреческий писатель, ритор и философ родом из города Самосаты (Сирия).

«Анахарсис, или Об упражнении тела» (II в. н. э.) – произведение, созданное на основе скифо-македонских архивов и устной памяти, в котором автор создал возможный диалог скифа Анахарсиса с афинянином Солоном на тему скифского и греческого образования и воспитания.

«О пляске» (160-е н. э.) – трактат, в котором Лукиан размышляет о древности и повсеместной распространенности танца, мифологических и исторических сюжетах, которые необходимо знать танцору, о цели и стремлении танцора.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕГО РИМА

Марк Тулий Цицерон

Об обязанностях²⁴

(Фрагменты)

<...> ...Мы должны упражнять свое тело и блости его так, чтобы оно могло повиноваться мудрости и разуму, выполняя поставленные перед ним задачи и перенося лишения.

<...> ...Привлекательность и красоту тела невозможно отделить от здоровья.

<...> Ведь как красота тела, благодаря соразмерности его членов, привлекает наш взор и радует нас именно тем, что все части тела соответствуют одна другой с некоторым изяществом, так это подобающее, которое светит в жизни, заслуживает одобрения у тех, среди кого мы живем, благодаря порядку и нашей стойкости и воздержности во всех наших высказываниях и действиях.

<...> ...Одобрять надо не только движения тела, соответствующие природе, но в гораздо большей степени также и движения души, которые тоже приведены в соответствие с природой.

²⁴ Приводится по: Цицерон М.Т. Моральные размышления. О старости, о дружбе, об обязанностях / [пер. с лат. В. Петухова, В. Горенштейна; вступ. ст. А.В. Маркова]. Москва: РИПОЛ классик, 2020. С. 226, 239, 241–243, 263–264.

<...> Мы же следуем природе и избегаем всего того, что оскорбляет наш взор и слух; осанка, походка, способ сидеть, способ возлежать за столом, выражение лица, глаза, движения рук – все это должно оставаться подобающим. При этом надо избегать особенно тщательно двух вещей: как расслабленности и изнеженности, так и грубости и неотесанности. Право, нельзя допускать, чтобы хорошие качества были свойственны только актерам и ораторам, а нам были чужды. Что касается людей, выступающих на сцене, то их обычай, в силу древних правил, требует большой стыдливости. <...>

Есть два вида красоты: одному из них присуще изящество, другому – достоинство; изящество мы должны считать свойственным женщине, достоинство – свойственным мужчине. Следовательно, надо удалять какие бы то ни было внешние украшения, недостойные мужа, и такого же порока надо остерегаться в своих жестах и движениях. Ведь движения, какие мы делаем на палестре, часто вызывают некоторое неудовольствие, а кое-какие жесты актеров не свободны от пошлости; в обоих случаях хвалят все правильное и простое. Далее, внешнее достоинство надо поддерживать хорошим цветом лица, а цвет лица – телесными упражнениями. Кроме того, надо соблюдать чистоту, которая не должна быть ни неприятной, ни чересчур изысканной, но лишь далекой от грубой небрежности и невоспитанности. Такого же правила надо держаться в одежде, в которой, как и во всем, наилучшее – разумная середина. <...>

Примечания

Цицерон Марк Туллий (106–43 до н. э.) – древнеримский оратор, политический деятель, философ и педагог.

«Об обязанностях» (44 до н. э.) – последнее философское произведение автора, трактат, состоящий из трех книг. В первой рассматривается понятие нравственно-прекрасного, во второй – вопрос о полезном и в третьей – о конфликте нравственно-прекрасного с полезным.

Тит Лукреций Кар

О природе вещей²⁵

(Фрагмент)

Мы замечаем нередко, что люди, которые играм
Труд свой усердный в течение нескольких дней посвящают,
После того как окончилось все, сохраняю то чувство,
Будто в уме их остались открытыми ходы, чрез кои
Образы бывших на играх вещей могут снова ворваться.
Перед глазами у них в эти дни много действий мелькает.
Бодрствуя даже, порой они живо себе представляют,
Будто бы видят прыжки и движения плавные членов,
Будто веселую песню кифары* и струны переборы
Уши приемлют и будто они тех же зрителей видят
И одновременно блеск, пестроту украшений на сцене.
Вот до чего здесь имеют значенье занятие, склонность,
Все вообще, к чему силы свои существо прилагает <...>.

²⁵ Приводится по: Лукреций Кар Т. О природе вещей / пер. с лат. И. Рачинского. Москва: ОГИЗ, 1933. С. 113.

Примечания

Тит Лукреций Кар (99–55 до н. э.) – древнеримский философ-эпикурец и поэт, идеи которого оказали значительное влияние на развитие материалистических философских учений эпохи Возрождения и Нового времени.

«О природе вещей» (I в. до н. э.) – дидактическая поэма. В поэтических картинах автор раскрывает философские положения через конкретные образы и аналогии.

Кифара (греч. kithara) – древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент типа лиры. От слова кифара произошли названия ряда инструментов, в том числе гитары.

Луций Анней Сенека

Нравственные письма к Луцилию²⁶

(Фрагменты)

(20) <...> «Для чего же мы образовываем сыновей, обучая их свободным искусствам»? – Дело не в том, что они могут дать добродетель, а в том, что они подготавливают душу к ее восприятию. Как начала, у древних именовавшиеся грамотой и дающие мальчикам основы знаний, хотя не научают их свободным искусствам, но готовят почву для обучения им в скором времени, так и свободные искусства, хотя и не ведут душу к добродетели, но облегчают путь к ней.

(21) Посидоний* различает четыре вида искусств: будничные и низкие, потешные, детские и свободные. Будничные – это ручные ремесла, занятые всем тем, чем оснащается

²⁶ Приводится по: Сенека Л.А. Нравственные письма к Луцилию. Трагедии / пер. с лат. и вступ. ст. С.А. Ошерова. Москва: Художественная литература, 1986. С. 182.

жизнь; они даже и не прикидываются благородными или почтенными. (22) Потешные – это те искусства, чье назначение услаждать глаз и слух. <...> (23) Детские, имеющие нечто общее со свободными, – это те искусства, которые у греков называются ἐγκύκλιοι, а у нас – свободными. Единственные же поистине свободные или даже, вернее сказать, дающие свободу искусства – это те, что пекутся о добродетели. (24) Поскольку одна часть философии, продолжает Посидоний, занимается природой, другая – нравами, третья – человеческим разумом, постольку и вся толпа свободных искусств притязает занять в ней место. <...>

Примечания

Луций Анней Сенека (4 до н. э. – 65 н. э.) – древнеримский философ-стоик, поэт, государственный деятель и педагог.

«Нравственные письма к Луцилию» (62 н. э.) – одно из наиболее известных и значимых произведений Сенеки и римской литературы в целом. В эпистолярном жанре автор рассуждает о самосовершенствовании (ум имеет высшую ценность, высшая цель жизни – мудрость), о том, как выстраивать свою жизнь в соответствии с философией стоицизма.

Посидоний (Poseidonios) из Апамеи в Сирии (ок. 135–51 до н. э.) – в античной философии реформатор стоицизма в направлении от первоначального стоического просветительства к сакрализованному мировоззрению при помощи платоно-пифагорейской традиции, почему и все это направление именуется в науке стоическим платонизмом.

Марк Фабий Квинтилиан

Риторические наставления

Книга I

Наставления оратору²⁷

(Фрагменты)

<...> Не хочу, чтоб дитя было принуждаемо к учению; не требую от него неослабного прилежания. Советую еще всего более остерегаться, чтоб ребенок не возненавидел учения, которое полюбить не имел еще времени; и чтобы испытыв однажды горечь, не страшился ее и в летах зрелейших. Учение должно быть для него забавою; надобно поощрять его, то просьбами, то похвалами; доводить его до того, чтобы радовался, когда что-нибудь выучит; чтобы завидовал, когда станут учить другого, если сам вздумает поленился: чтобы мерялся в успехах со своими сверстниками, и часто почитал себя победителем: для чего не лишни и награждения, которые для сего возраста бывают заманчивы. <...>

Чем проще предмет, тем удобнее для детского понятия: как тело наше к некоторым движениям членов приспособляется тогда только, когда еще молодо и нежно, так и ум делается ко многому неспособным, если с младенчества оставим его в небрежении.

²⁷ Приводится по: Квинтилиан М.Ф. Книга I Наставления оратору // Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг Риторических наставлений. Санкт-Петербург: Типография Императорской Российской Академии, 1834. Часть I. Пер. с лат. Императорской Российской Академии Членом Александром Никольским. С. 7-9, 15, 22-23, 26-29, 68-70.

<...> Особенно надлежит исследовать вопрос: полезнее ли дома и в семейственном кругу обучать Оратора, или посылать в училища и поручать попечению общественных наставников.

<...> Дома дитя может учиться только тому, чему одного его учат; а в училище узнает и то, чему других учат. Каждодневно будет слышать, почему иное одобряется, и как другое поправляется: и посрамленная леность, и похваленное прилежание в соучениках, обратится ему в пользу: похвалою возбудится соревнование; постыдится уступить равному, почтет за славу превзойти старшего. Все сие воспламеняет ревность к учению; честолюбие, хотя порок, но часто бывает виною добродетелей. Я помню, сколь полезен был для нас обычай, какой наблюдали наши учителя: они, разделяя учеников на разряды, назначали очередь говорить речь, смотря по способностям каждого; и прежде всех говорил оказавший более успехов. О сем составлялись суждения: каждый старался превзойти других. <...> Но как соревнование усугубляет успехи в старших, так в начинающих родится охота подражать более своим соученикам, нежели наставнику, потому, что первое для них легче. <...>

Благоразумный наставник, во-первых, должен узнать свойство ума и склонностей поручаемого ему отрока. Особенный признак ума в малолетних есть память; ее действие двоякое: скоро понимать, и не забывать, что поняли. К сему прибавить надобно подражание: оно показывает остроту и перемчивость; но смотреть надлежит, чтоб ребенок обращал дар сей на то, чему его учат, а не на то, чтоб живо представлять собою лица, в коих заметит какие-нибудь недостатки.

<...> Надобно смотреть, как приличнее поступать с учащимися. Иной требует понуждения; другой не терпит строгих приказаний; тот возбуждается страхом, а у другого тем же самым отнимается бодрость; иной успеваает от постоянного прилежания, другой от повременных порывов. Я желал бы иметь такого ученика, который бы и похвалою поощрялся, и любочестием трогался, и даже плакал, когда отстанет от товарищей. Я не опасюсь лености и нерадения в том, на кого хула и честь равно имеют доброе действие.

Детям, каких бы они свойств ни были, давать надобно некоторый роздых; не только потому, что непрерывный труд неестествен, и что даже неодушевленные вещи сохраняют силы свои не иначе, как оставаясь на некоторое время в покое; но и для того, что прилежание зависит от доброй воли, которой произвести принуждением невозможно. Таким образом отдохнув, охотнее принимаются за учение; и ум, коему свойственна свобода, становится бодрее. Я не осуждаю в детях и игранья; это означает живость их; напротив еще не могу надеяться, чтоб тот задумчивый и всегда угрюмый ребенок, который вял и в играх, наиболее свойственных его возрасту, любил ревностно учиться. Однако в таких роздыхах надобно хранить меру или средину, дабы от недостатка их не родилась ненависть к учению, а от излишества привычка к праздности. <...>

Я не одобряю обычая наказывать детей телесно, хотя это почти всеми принято <...>. Такое наказание мне кажется подло и одним рабам свойственно; и справедливо для всякого другого возраста почитается за сущее оскорбление. Впрочем, дурный ребенок, которого не исправляют выговоры,

привыкнет к побоям и с рабским упрямством станет от-терпливаться. Смело скажу, не было бы и нужды прибегать к столь уничижительным мерам, ежели бы рачительный учитель не опустительно от ученика своего требовал вер-ного отчета в учении. <...>

Не дурно, по мнению моему, уделить несколько вре-мени и на телесные упражнения. Есть для сего нарочные места (palaestra) <...>. Говорю здесь о тех упражнениях, по-средством коих положение тела исправляется, чтоб дер-жать прямо плечи, не действовать грубо или непристойно руками, не стоять бесчинно, не выступать невежливо, не держать головы и глаз несообразно с прочею осанкою. <...>

Известно по Истории, что у Лакедемонян* был в упо-треблении род некоторой пляски, коей учились юноши, как полезной в сражениях. Да и древние Римляне не счита-ли за стыд в этом упражняться; доказывается сие пляскою, которая и поныне сохранилась в названии жрецов Салий-ских* и в их служении. То же подтверждают в третьей книге Цицерона об Ораторе слова Красса*, коими дает знать, чтоб Вития*, торжественно говорящий, имел в телодвижениях нечто мужественное и благородное, не от театра, однако ж, и от шутов, но от людей воинственных, или, по крайней мере, от борцов заимствованное; учиться сему и в наши лета за стыд не ставится. Но я не советую продолжать сие далее детского возраста, да и тут недолго: ибо в телодвиже-ниях Оратор не должен походить на плясуна; но дитя от такового упражнения тела неприметным образом принима-ет и без нашего наставления какую-то ловкость, которая навсегда в нем останется. <...>

Примечания

Марк Фабий Квинтилиан (ок. 35 – ок. 96 н. э.) – римский ритор, автор «Наставлений оратору» – самого полного учебника ораторского искусства, дошедшего до нас от Античности.

«Риторические наставления» (I в. н. э.) – труд Квинтилиана, состоящий из 12 книг, в которых автор упорядочивает накопленные до него знания по искусству оратора: рассматривает три рода риторической организации сообщения, основные композиционные блоки сообщений, аргументации и опровержения, способы возбуждения эмоций и создания нужных настроений, вопросов стиля и стилистической обработки сообщения.

В книге I под названием «Наставления оратору» Квинтилиан рассуждает о воспитании оратора, говорит о том, что образование начинается с малых лет, и этим должны заниматься родители, а ученик должен усердно и регулярно читать; рекомендует проводить обучение в игровой форме.

Лакедемоняне – жители Лакедемона (иначе Лакония или Спарта), древней страны в южной части Пелопонеса, важнейшего после Афин государства в Древней Греции.

Салийские жрецы (салии, лат. *salii* от *salio* – прыгаю, пляшу) – древнеримские жрецы, образовывавшие жреческую коллегию, состоявшую из 12 жрецов бога Марса и 12 жрецов бога Квирина. Своё название салии получили от военной пляски, совершавшейся ими во время ежегодных празднеств в честь Марса. Также существовала версия о происхождении названия от имени Салия, который якобы научил этой пляске.

Красс – Марк Лициний Красс (лат. *Marcus Licinius Crassus*; 115–53 до н. э.) – древнеримский полководец и политический деятель, триумвир, один из богатейших людей своего времени.

Вития – оратор, человек, искусный в красноречии (устаревшее).

Августин Блаженный

О порядке²⁸

(Фрагменты)

II.34. <...> ...Когда пляшет танцор, и для осмысленных зрителей все его телодвижения являются знаками вещей, пусть даже ритмичное движение членов радует взор все той же размеренностью, говорят, что танец разумен (*rationabilis*) потому, что он означает нечто и являет это вне всякого отношения к наслаждению ощущений. В самом деле, если изобразить Венеру* крылатой, а Купидона* одетым в плащ, пусть даже зрелище отличается удивительным движением членов и композицией, это будет оскорблять глаза, а посредством глаз – и дух, перед которым эти знаки вещей предстают; ведь глаза оскорблялись бы, если бы движения не были прекрасны, и это относится к ощущению, в котором душа получает наслаждение по тому самому, что соединена с телом. Итак, одно – ощущение, другое – то, что получается посредством ощущения; красивое движение услаждает ощущение, а посредством ощущения красивый смысл движения услаждает дух.

²⁸ Приводится по: Августин. О порядке / пер. В.П. Зубова // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. С. 275–276.

Об истинной религии²⁹ (Фрагменты)

30. <...> И так как чувственно прекрасное, – будет ли оно созданием природы или произведением искусства, – бывает прекрасным в пространстве и во времени, как, например, тело и его движения, то это, одним только умом называемое равенство и единство, сообразно с которым и при посредстве внешнего чувства мы судим о телесной красоте, ни в пространстве не расширяется, ни во времени не изменяется. <...>

36. <...> Если же тела обманывают нас постольку, поскольку они не вполне выражают то единое, подражать чему они стремятся, то все, что только от этого Начала происходит единого и стремится к подобию с Ним, – все это мы естественно одобряем; так как, с другой стороны, естественно не одобряем все, что только отступает от единства и стремится к несходству с Ним. <...>

39. <...> Верховный Художник сочетал и расположил свои творения в одно прекрасное целое. Его благодать, начиная с высшего и оканчивая низшим, не завидует никакой красоте, которая и может быть только от одного Него; так что самой Истиной не отвергается никто, кто сохраняет в себе хотя бы некоторые следы истины. Разбери, что в телесном удовольствии служит основанием, и не найдешь ничего иного, кроме согласия: ибо если противоборствующее

²⁹ Приводится по: Августин Блаженный. Об истинной религии // Августин Блаженный Творения: В 4 т. Т. 1 / Августин Блаженный; сост., подгот. текста С.И. Еремеев. Санкт-Петербург: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. С. 429, 437, 441–442, 463.

нам производит скорбь, то согласное производит удовольствие. Поэтому старайся познать, что такое высшее согласие, вне себя не выходи, а сосредоточься в самом себе, ибо истина живет во внутреннем человеке; найдешь свою природу изменчивой – стань выше самого себя. <...>

54. <...> ...Кто хорошо пользуется пятью ли чувствами тела, чтобы веровать делам Божиим и возвещать о них и чтобы питаться благодатью Божией, или же – деятельностью и знанием, чтобы ввести мир в свою природу и познать Бога, тот входит в радость Господа своего. <...>

Примечания

Августин Блаженный (Аврелий Августин Иппонийский, 354–430 н. э.) – христианский епископ, богослов и философ.

«О порядке» (386 н. э.) – сочинение, в котором дано обоснование семи свободных искусств (грамматика, диалектика, риторика, геометрия, арифметика, астрономия и музыка) как подготовительного цикла для изучения философии.

Венера (лат. *venus*, род. п. *veneris* «любовь») – в римской мифологии первоначально богиня цветущих садов, весны, плодородия, произрастания и расцвета всех плодоносящих сил природы. Затем Венеру стали отождествлять с греческой Афродитой, а поскольку Афродита была матерью Энея, чьи потомки основали Рим, то Венера считалась не только богиней любви и красоты, но также прародительницей потомков Энея и покровительницей римского народа.

Купидон (у греков Эрот, Эрос; греч. *Ἔρως*, также Эрос, Амур) – у римлян Купидон – бог любви, безотлучный спутник и помощник Афродиты, олицетворение любовного влечения, обеспечивающего продолжение жизни на земле.

«Об истинной религии» (390 н. э.) – теологический трактат о стремлении человека на заре Средних веков преодолеть свою привязанность к земному, о том, как он побеждал в себе язычника, силился стать выше своих слабостей и приблизиться к новым идеалам святости и правды.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Храбан Мавр

О воспитании клириков³⁰

(Фрагменты)

Гл. XXIV. О музыке

Музыка – это дисциплина, которая ведет речь о прикладных числах – тех, которые обретаются в звуках: как двойное, тройное, четверное, и тех, которые соответствующим образом воспроизводятся. <...>

Итак, музыка – это наука, которая заполняет всю нашу жизнь, особенно если мы исполняем волю Творца и служим с чистыми помыслами по установленным им правилам. Ведь все, что мы произносим, или все, что движется внутри нас, в соответствии с пульсированием наших сосудов согласовано музыкальными ритмами с совершенством гармонии.

Ведь музыка – это наука хорошей модуляции. Так что, если мы хорошо ведем беседу, это всегда происходит благодаря поддержке этой науки; когда же возникают трудности, это свидетельствует об отсутствии музыки.

³⁰ Приводится по: Храбан Мавр. О воспитании клириков / пер. с лат. М.А. Таривердиевой // Послушник и школяр, наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах: учебное пособие / сост. и отв. ред. В.Г. Безрогов; под общ. ред. Т.Н. Матулис. Москва: Изд-во РОУ, 1996. С. 149–150.

Так же небо и земля, и все, что на них происходит высшим соизволением, все связано с музыкой. Пифагор свидетельствует, что этот мир создан с помощью музыки и при ее посредстве может быть управляем. Она глубоко пронизывает и христианское вероучение; вот почему незнание законов музыки оставляет для нас в нем многое скрытым, тайным. <...>

<...> ...Всякий звук, составляющий основу песнопений, по природе тройствен. Он либо производится голосом (тоном), как бывает у тех, кто поет или играет на органе; или дутьем – на трубах и флейтах; или постукиванием – как при игре на кифарах и бубнах, и на любых других инструментах, которые издают звук при постукивании. <...>

Примечания

Храбан (Рабан) Мавр Магнеций (ок. 776/788–856 н. э.) – немецкий богослов, писатель, поэт, лексикограф, архиепископ Майнцский, крупнейший деятель Каролингского возрождения.

«О воспитании клириков» (818–825 н. э.) – одно из ранних сочинений Храбана Мавра, трактат, написанный им в период преподавательской деятельности и предназначенный его ученикам и воспитанникам³¹; один из ценных источников по истории школьного образования раннего Средневековья.

³¹ Храбан Мавр. О воспитании клириков / пер. с лат. М.А. Таривердиевой // Послушник и школяр, наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах: учебное пособие / сост. и отв. ред. В.Г. Безрогов; под общ. ред. Т.Н. Матулис. Москва: Изд-во РОУ, 1996. С. 137.

Гуго Сен-Викторский

Дидаскаликон. Об искусстве обучения³²

(Фрагменты)

<...> Воображение есть память чувств телесных образов, связанных с душой, [где] начало познания не содержит ничего достоверного. Чувственность в теле есть претерпевание души от привходящих извне качеств. <...>

Музыка берет имя от воды, поскольку всякое благозвучие, *euphonia*, то есть хорошее звучание, не может быть без влажности. <...>

Музыка человека есть в теле, душе, в соединении того и другого. В теле есть музыка в питании, которая позволяет расти и накладывается на все живые существа; музыка в жидкостях, соединение которых позволяет человеческому телу существовать, какая является общей для всех живых существ, одаренных чувственностью; в-третьих, есть инструментальная музыка, которая особенно согласуется с существами, одаренными разумом и находится в области механики. Она хороша, если существа, одаренные разумом не переходят меры, то есть не разжигают страсти там, где необходимо поддерживать слабости человека. <...> Музыка в душе находится отчасти в добродетелях: справедливости, сострадании, умеренности; отчасти в силах души, таких как: разум, гнев, желание. Музыка, которая пребывает между телом и душой есть гармония естественной дружбы, через которую душа связана с телом не цепями, а склонностями, что дает телу движение и чувствительность; музыка

³² Приводится по: Гуго Сент-Викторский. Дидаскаликон. Об искусстве обучения / [пер. с лат., ст. и ком. А.А. Клестова]. Москва; Санкт-Петербург: Петроглиф, 2016. С. 37, 39, 41–42, 55–56, 70–71.

дружбы, в соответствие с которой личность никогда не гневается на себя. Музыка эта состоит в том, чтобы любить плоть, но еще больше дух, и что касается того, чтобы тело было утешено, а добродетель не разрушалась. <...>

Театральным называется знание игры в театре, где народ обычно собирается для [такой] игры. И не то, чтобы было это единственное место, где играют, но скорее более предпочтительное. Действительно, помимо театра игры имели место у портиков, в гимнасиях, амфитеатрах, на аренах, на пиршествах, у алтарей. В театре действие развивалось в стихах, с помощью персонажей, масок, кукол. На портиках выставлялись хоры и танцевали. В гимнасиях устраивались бои. В амфитеатрах практиковался бег, скачки и езда на колесницах. На аренах сражались кулачные бойцы. На пиршествах исполнялась ритмическая музыка на инструментах, пелись оды и игралось иное. В святилищах во время обрядов воспевались хвалы богам. Игры рассчитывались по числу действий для того, чтобы естественный жар тел обращался в движении и чтобы радость души восстанавливалась. Другое более правдоподобное основание: поскольку народу следовало собираться время от времени и играть, древние пожелали, чтобы это происходило в определенных местах, чтобы избежать мест сомнительных и действий, достойных осуждения или даже преступлений. <...>

Три вещи необходимы учащимся: здоровье, усердное занятие и дисциплина. В том, что касается здоровья, предполагается, чтобы учащийся легко усваивал то, что слышит и твердо запоминал; в занятиях, чтобы усовершенствовал природные силы; в отношении дисциплины – похвально живущему в познании утверждать достойные нравы. <...>

Примечания

Гуго Сен-Викторский (ок. 1096–1141) – французский философ, богослов и педагог.

«Дидакаликон. Об искусстве обучения» (*лат.* Didascalicon, или *Eruditio didascalica* 1120-e) – памятник педагогической и философско-богословской мысли XII в., трактат резюмирующий «дидактическую литературу поздней античности и раннего Средневековья», содержит «краткое определение системы знаний и наук, способов и последовательности их освоения, связывая всё это с системой мира и со смыслом существования человека»³³. Созданный в характерной для своего времени форме диалога между учителем и учеником, реализовывал дидактическую цель наставления «учащихся в том, что, как и в какой последовательности читать, чтобы быстрее постигнуть искусства и науки. Чтение должно перемежаться с размышлениями и запоминанием прочитанного и услышанного от учителя»³⁴. Рассказ о науках и искусствах Г. Сен-Викторский связывает с картиной мироздания, объясняющей разнообразие знаний.

Гильом де Лоррис

Роман о Розе³⁵

(Фрагменты)

<...> ...Все вместе хоровод водили, а дама, имя коей Радость, им пела. А петь она могла прекрасно, и вряд ли кто-нибудь сумел бы подобные куплеты сочинить и лучше

³³ Гуго Сен-Викторский (ок. 1096–1141) // История педагогики в лицах // Vuzdoc. Учебная литература онлайн: [сайт]. URL: https://vuzdoc.org/206741/smi/gugo_viktorskiy (дата обращения: 02.09.2022).

³⁴ Там же.

³⁵ Приводится по: Гильом де Лоррис, Жан де Мен. Роман о Розе / [пер. со старофранц. на основе подстрочника Д.Н. Вальяно и предисл. Н.В. Забабуровой]. Ростов-на-Дону: Югпродторг, 2001. С. 35–41, 52.

их исполнить. Глас Радости был звонок и красив. Она была изящна, умела в танце гибко повернуться, ударить ножкой и всегда была готова петь первой, ибо к этому искусству с особою охотою влеклась. По свежим травам в лад двигался умелый хоровод, и каждый знал искусные фигуры и движенья. <...>

Девицы две, пригожие весьма, с косами, в платьях свежих. Веселье пригласили танцевать. Не стоит говорить, как был изящен танец. Одна с другой сближались, уста касались будто в поцелуе. Я мог бы рассказать, как гибки все движенья и изящны. Я никогда б не смог так двигаться, как эти люди, кружившиеся в хороводе чудном. <...>

Куртуазность* меня позвала в хоровод вступить. Хотел я танцевать со всеми вместе. Я наблюдал движения, манеры, лиц выраженья всех, кто вокруг меня плясал. Вам расскажу о них я по порядку.

Высок, красив и строен был тот, кого Весельем звали. <...> А знаете, кто был его подругой? Радость, не ненависти полная, а песен и веселья. С тех пор как ей исполнилось семь лет, ему любовь дарила. Веселье, возглавлявший хоровод, за пальчики ее поддерживал изящно. Они прекрасной были парой, юны и пригожи оба. <...>

А рядом с ней был бог Любви. <...> Бок о бок с ним был юноша, которого все звали Нежный Взгляд. <...> Моим соседом оказался бог Любви, а рядом дама, имя коей – Красота <...>. Я умиленьем был охвачен, и, свидетель Бог, на свете нет ее красивей. Юна, мила, светловолоса, ловка и грациозна – такова она. Бок о бок с Красотой стояла Роскошь. <...> А за руку держала Роскошь милого красавца. У друга

ее имя было Правда. <...> За ними следовала Щедрость <...>. При ней был знатный рыцарь <...>. Поодаль их стояла Откровенность. <...>

Затем явилась Куртуазность, к которой все с почтением относились. Она ввела меня в прекрасный хоровод, и ей я благодарен. Неведомы ей глупость и суровость, она умна, изысканна в общенье, умеет говорить и отвечать так кстати, что не найти того, кого б она обидела иль оскорбила. Светловолосая, со светящимся лицом, она саму любезность воплощала. А рыцарь рядом с ней был живостью и красноречьем одарен, красив, любезен и доспехами прекрасными украшен. И дамою своей любим безмерно. <...>

Ко мне приблизилась пленительная Праздность, стала рядом. <...> Чуть дальше от нее стояла Юность. <...> Все в этом хороводе были сходны достоинством и вежеством манер*. <...>

Коль в рыцари готовишься, учись владеть виолой, флейтой, искусно танцевать. Это тебе добавит чести.

Примечания

Гильом де Лоррис (1200–1238) – французский трувер, ученик провансальских трубадуров.

«Роман о Розе» (XIII в.) – памятник французской средневековой литературы, аллегорический роман в стихах, воплощающий синтез основных художественных тенденций французской средневековой культуры.

Роза – символ любовной страсти, в таком значении он широко представлен в любовной поэзии; у древних римлян роза была знаком тайны. Если розу подвешивали к потолку над пиршественным столом, то все то, что «под розой» говорилось и делалось,

должно было быть сохранено в тайне. Отсюда латинское выражение «sub rosa» (букв.: под розой) означало тайну.

«Путь к Розе символизирует в романе путь к любви и вместе с тем к самопознанию и гармонии: герой постигает человеческую природу в многочисленных дискуссиях с аллегорическими персонажами»³⁶.

Куртуазность (англ. courtly love; фр. amour courtois от courtois – учтивый, рыцарский) – система правил поведения при дворе или набор качеств, «комплекс определенных нравственно-психологических качеств: благородство, учтивость, изысканность, галантность»³⁷ которыми должен обладать придворный в Средние века – раннее Новое время.

Вежество манер – устар. приличное поведение, уважительное отношение.

Ульрих Страсбургский

Сумма о благе³⁸

(Фрагменты)

<...> Ибо существенная красота бывает либо духовная (так душа есть красота живого существа) или интеллектуальная (такова красота ангела), либо телесная (так природа или природная форма есть красота материи). Равным

³⁶ Забабурова Н. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Средние века и Возрождение: [сайт]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/zababurova-roman-o-roze.htm> (дата обращения: 06.09.2022).

³⁷ Там же.

³⁸ Приводится по: Ульрих Страсбургский. Сумма о благе / пер. В.П. Зубова // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. С. 295–300.

образом форма акцидентальная – бывает либо духовная (так наука, благодать и добродетели суть красота души, а невежество и грехи суть ее уродства), либо телесная.

<...> Для красоты требуется пропорциональность материи и формы, а пропорциональность эта в телах сводится к четырехкратному соответствию (*consonantia*), а именно: к соответствию между сложением (*dispositio*) и формой, к соответствию между количеством материи и природой формы <...>, в-третьих, к соответствию между числом частей материи и числом потенций формы, одушевляющих неодушевленные тела, и, в-четвертых, к соответствию частей по их величине, соотнесенной со всем телом. Итак, все это требуется подобным вещам для их совершенной существенной красоты.

<...> Чем различаются изящество и красота: красота прибавляет к изяществу количества материи соответствие с природой формы, ибо и форма не имеет совершенства своей способности иначе, как в материи, наличной в должном количестве.

<...> ...Как свет телесный есть причина красоты всех цветов, так свет форм (*lux formalis*) есть красота всех форм.

<...> ...Естественное страстное желание блага и красоты собственно есть желание блага и есть желание красоты лишь в той мере, в какой эта красота есть то же самое, что благо.

<...> ...Бог есть действующая причина всякой красоты, наподобие света, в сиянии своем сообщаящая красоту всем вещам, каждой в соответствии с ее свойствами, дар глубинного своего луча, и в отношении красоты это свойственно

богу постольку, поскольку он есть такая действующая причина, которая, действуя, разливает вокруг свои совершенства. Ведь так проистекают благодать от благодати, красота от красоты, мудрость от мудрости и т.д.

<...> ...Наряду с красотой единичных вещей существует красота целого, проистекающая из интеграции единого прекраснейшего мира на основе любого частного вида красоты, и посредством нее творение может стать причастным высшей и божественной красоте <...>.

Примечания

Ульрих Страсбургский (ок. 1225–1277) – немецкий доминиканский богослов и философ-схоласт.

«Сумма о благе» («Summa de bono» или «О высшем благе» («De summa bono»), 1262–1272) – схоластический трактат, посвященный проблемам эстетики (красота – божественная красота, эстетика света), в котором автор изложил эстетическую концепцию, основанную на понятиях формы, света и пропорции. Основная концепция эстетики У. Страсбургского – вариант неоплатонической метафизики света. Первая причина всех форм – чистый, формальный и интеллектуальный свет, благодать и красота вещей Ему причастно все сотворенное, и ничто не лишено природы прекрасного. Вопросам пропорции посвящен целый раздел труда³⁹.

³⁹ Шишков А.М. Ульрих Страсбургский // Энциклопедия: [сайт]. URL: http://summa.rhga.ru/edin/pers/detail.php?rraz=&ELEMENT_ID=6193 (дата обращения: 06.09.2022).

Эгидий Римский (Колонна)

О правлении государей⁴⁰

Книга 2

(Фрагменты)

Глава XV

<...> До семи лет <...> мальчики должны быть приучены к подобающим и умеренным движениям. Ведь, согласно Философу*, умеренные движения производят в мальчиках четыре блага. Во-первых, делают тело более здоровым, ибо в любом возрасте умеренные упражнения кажутся полезными для здоровья. Во-вторых, делают тела проворными. Действительно, если сначала приучать мальчиков к некоторым движениям, они становятся телесно более подвижными и избегают бездействия, а если они не приучаются к таким движениям, то делаются неповоротливыми, ленивыми и бездеятельными. В-третьих, умеренные движения способствуют росту. Ведь из того, что умеренные упражнения помогают пищеварению и способствуют хорошему телесному состоянию, следует, что они составляют нечто полезное для роста. Поскольку рост происходит именно от пищи, приводящей тело в хорошее состояние (*behe dispositiun*), поэтому то, что хорошо кормит и питает, полезно для роста. В-четвертых, умеренные движения

⁴⁰ Приводится по: Эгидий Римский (Колонна). О правлении государей / пер. с лат. Н.В. Ревякиной и Т.Б. Рябовой // Послушник и школяр, наставник и магистр. Средневековая педагогика в лицах и текстах: учебное пособие / сост. и отв. ред. В.Г. Безрогов; под общ. ред. Т.Н. Матулис. Москва: Изд-во РОУ, 1996. С. 285–286, 289–290.

укрепляют члены. Любой ведь знает на себе самом по опыту, что, если он умеренно занимается телесными работами, члены его тела укрепляются и становятся сильнее. Вследствие этого, поскольку у детей телесные члены слишком нежные, детей надо приучать к каким-нибудь легким и умеренным движениям для укрепления их тела. <...>

Глава XVII

<...> В первом семилетии после крещения и причащения надо усердно заниматься тем, как сделать тело детей хорошо развитым, потому что в первые семь лет дети почти всецело лишены способности пользоваться разумом и не в состоянии надлежащим образом приучиться к добродетельным делам, а также к научным размышлениям. Если что-то и могут они в то время усвоить, так это родной язык.

Но от семи до четырнадцати лет, поскольку у них уже появляются некоторые недозволенные желания и они начинают уже некоторым образом (хотя и несовершенно) разумно мыслить, по этой причине надо заботиться в то время не только о развитии тела, но и об упорядочении желания. Ибо вплоть до четырнадцати лет детей, согласно Философу в «Политике»*, надо больше побуждать к благу путем приучения [привычкой], чем обращением к их разуму.

Однако с четырнадцати лет, поскольку в этом возрасте они начинают становиться причастными совершенному владению разумом, надлежит заботиться [уже] не только о хорошем развитии тела и верно направленной воле, но также и о том, чтобы стали они благоразумными и имели вполне просвещенный интеллект. Ведь с тех пор они

могут изучать не только грамматику, которая представляется наукой о словах, или диалектику, являющуюся как бы способом познания, или практику музыки, которая заключена в гармонии голосов, но они могут учиться тем наукам, для знания которых надлежит обращаться к пониманию [смыслу] вещей, и через их познание мы можем стать мудрыми и прозорливыми.

Итак, в первом семилетии после принятия крещения и причащения следует стремиться преимущественно почти к единственной вещи – к хорошему развитию тела. А во втором семилетии, к примеру, от двенадцати до четырнадцати лет, надо стремиться по преимуществу к двум вещам – к развитию тела и к упорядочению желаний.

Но в третьем семилетии, к примеру, с четырнадцати лет и старше, надлежит стремиться к трем вещам, а именно: к хорошему развитию тела, к упорядочению воли и к просвещению интеллекта. <...>

Примечания

Эгидий Римский (Колонна) (1246/1247–1316) – философ и теолог, епископ Буржа.

«О правлении государей» (до 1285) – трактат, наставление государя в добром правлении (предполагает его умение управлять собой, своей семьей и государством); схоластическое сочинение, состоящее из трех частей – трех книг. Вторая книга посвящена вопросам образования и воспитания.

согласно Философу, согласно Философу в «Политике» – Философом назван в трактате древнегреческий философ Аристотель. Э. Римский был последователем Аристотеля и в своем произведении опирается на его трактат «Политика».

Доменико из Пьяченцы

Об искусстве прыгать и плясать⁴¹

(Фрагменты)

<...> Гелозия («ревность»): танец на шестерых (3 кавалера + 3 дамы).

Сначала все берутся за руки, каждый кавалер с одной дамой, так что все шестеро встают в три пары. Затем они делают 6 сальтарелло (медленных, в размере quadernaria), начиная с левой ноги, и затем останавливаются – и убеждаются, что пары стоят друг за другом на расстоянии 3-х шагов.

Теперь первый кавалер покидает свою даму и делает три допшио с левой ноги в размере quadernaria, проходя перед своей дамой, соприкасается руками со второй дамой, делает риверенцу на левую ногу и замирает.

Кавалер этой второй дамы делает одно сальтарелло в размере quadernaria, начиная с правой ноги, подходит к первой даме и замирает.

Теперь кавалер, стоящий справа от дамы в центральной паре, проходит перед ней за 3 допшио с левой ноги в размере quadernaria, подходит таким образом к третьей даме, касается её правой руки, делая риверенцу, и замирает.

⁴¹ Приводится по: Wilson R. David «La giloxia» («Гелозия») в описании Доменико и Гуильермо («La giloxia» («Gelosia») as described by Domenico and Guglielmo (пер. с англ.) / пер. Марии Михайловой // Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца: [сайт]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/41> (дата обращения: 27.09.2022).

Затем кавалер, который держится за руки с третьей дамой, делает одно сальтарелло в размере *quaternaria*, начиная с правой ноги, чтобы оказаться на уровне второй дамы слева от неё. Кавалер, который оказался рядом с третьей дамой, проходит за ней за сальтарелло, как описано выше, чтобы оказаться рядом с ней по её левую руку.

После этого все дамы и кавалеры, пара за парой, делают 8 пиве, две последние пары останавливаются, а кавалер и дама из первой пары делают половину оборота через левое плечо. Вторая пара отвечает, делая то же самое. Затем третья пара отвечает второй и останавливается.

Кавалеры и дамы стоят лицом друг к другу. Каждая пара берётся за правые руки и делает 3 шемпио, начиная с правой ноги, чтобы поменяться местами. Они отпускают правые руки, берутся за левые, делают 3 шемпио, начиная с левой ноги, и возвращаются на свои места. Кавалеры делают пол-оборота на левую ногу и берут дам за руку. Конец танца.

Кавалер, начинавший в первой паре, закончил танец в третьей. Кавалер, который был в третьей паре оказался в средней, а кавалер из средней пары – впереди. Поэтому танец надо повторить трижды, чтобы все кавалеры оказались на своих местах. <...>

Примечания

Доменико из Пьяченцы (Доменико из Феррары: 1390 – ок. 1470) – мастер танца, первый известный танцмстер, композитор и педагог эпохи Возрождения при дворе князей Эсте в Ферраре.

«Об искусстве прыгать и плясать» (опубликовано в 1450) – книга, содержащая схемы, рассуждения автора о теории и эстетике

танца, который он раскладывает на элементы. Элементы танца по Доменико:

метр (*measure/misura*) – понимание ритма музыки и осознание, как тело должно под неё двигаться;

память (*memory/memoria*) – запоминание шагов, их последовательности и ритма, а также того, как они ложатся на музыку;

живость (*agility/agilitade*) и маньера (*manner/maniera*) – я не могу объяснить это лучше, чем сам Доменико: «плавно, как скользит по волнам гондола, влекомая двумя вёслами, по спокойному, как оно бывает обычно, морю. Эти волны поднимаются плавно и опадают быстро»;

misura di terreno – контроль за движениями тела во время танца, их точность. В основном состоит в сохранении равновесия и контакта с почвой под ногами. Движение всего тела должно соответствовать движению танца;

движение с *fantasmate* – живостью и стремительностью; «В каждом темпе танцор то кажется изваянным из камня, то вдруг взлетает, подобно голодному ястребу».

При сочетании всех этих элементов танец становится «такой полной и изысканной демонстрацией ума и силы, как это только возможно»⁴².

⁴² Коротко о Доменико из Пьяченцы (*Domeniko da Piacenza: a Brief Overview*) (пер. с англ.) / пер. Михайловой Марии // Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца: [сайт]. URL: http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/52/print_version (дата обращения: 27.09.2022).

Стихотворный отчет
о праздновании в честь визита Папы Римского Пия II
и наследника миланского герцогства
Галеаццо Мария Сфорца
во Флоренцию в 1459 году⁴³
(Фрагменты)

В этот момент дудки и тромбоны
начали играть сальтарелло
искусно сочиненное в каждой его части.
Затем каждый дворянин, изящный и проворный
пригласил замужнюю даму или молодую девушку
и начал танцевать, сначала один, затем другой.
Некоторые ходили по кругу, и прыгали, и менялись за руки,
некоторые покидали дам, в то время как другие их приглашали,
некоторые составляли красивые танцы из двух или трех частей.
Две молодые девушки, с вежливостью объединившись,
улыбаясь, и с сияющими совершенными лицами
прошли пригласить благородного графа,
всем видом показывая готовность оказать ему почтение,
делая низкий реверанс до самой земли.
Воинственный господин выпрямился,
в свою очередь поклонился им, вышел в центр зала,
танцуя, и в танце не сделал ни одной ошибки.
Танцуя с этими дамами каждый раз,
когда он проходил перед любым мужчиной или женщиной
каждый и каждая из них поднимались и кланялись ему.

⁴³ Приводится по: Смольнякова Е. Отчеты современников // Смольнякова Е. Неполные, малоизвестные и переводные первоисточники по европейским танцам XV века // Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца: [сайт]. URL: http://historical-dance.spb.ru/index/articles/general/aid/243/print_version (дата обращения: 27.09.2022).

Исполняя этот исключительный танец,
дамы сопровождали его обратно до его места,
используя любую возможность выразить ему почтение.
После этого граф недолго ждал
прежде чем встал и пригласил двух дам,
щеки которых тут же вспыхнули.
Каждая из них выразила ему почтение,
уступив ему место между ними и танцуя с ним;
и когда они проходили мимо все поднимались.
Сразу после этого мессер* Тиберто и другие знатные господа
также стали танцевать на этот манер, каждый между двумя
дамами.

Не спрашивайте, были ли их сердца полны радости,
если молодые девушки держались ровно,
видя какое почтение высказывают им их партнеры.
Этот радостный танец казался раем
или танцем ангелов,
и все были рады и смеялись.
Люди всех возрастов ликовали и были счастливы
под руководством изящного и ловкого
человека, в честь которого наставник давал бал.

Примечания

Стихотворный отчет о праздновании в честь визита Папы Римского Пия II и наследника миланского герцогства Галеаццо Мария Сфорца во Флоренцию в 1459 году содержит описание танцевальной части торжеств во время визита папы римского Пия II на Собрание 1459 года в Мантуе (на этом собрании Пий II попытался реализовать свою заветную мечту о том, чтобы возглавить великий крестовый поход всего христианского мира для освобождения Константинополя). Описание торжества позволяет составить представление о контексте танцевальной культуры этого времени.

Мессер, мессир (итал. *messère*, фр. *messer* – «господин») – обращение к именитому гражданину в средневековой Италии и Франции. Указанное обращение могло добавляться к фамилии или должности человека.

Гульельмо Эбрео да Пезаро

О практике и искусстве танца⁴⁴

(Фрагменты)

Балло «Ревность», на шестерых (3 пары), сочинённое господином Доменико из Феррары, евреем.

1. В начале пусть все сделают 6 сальтарелло друг за другом в парах (начиная с левой ноги) и остановятся.

2. Затем пусть кавалер из первой пары оставит первую даму и подойдёт ко второй паре за два контрапасси (начиная с левой ноги), обходя вокруг своей (первой) дамы, и коснётся правой руки второй дамы, делая риверенцу.

3. Теперь пусть второй кавалер подойдёт к первой даме, которая осталась одна, за одно доппио (с левой ноги) и остановится.

4. Затем кавалер, который начинал в первой паре, продолжает движение и подходит к последней (третьей) паре за три контрапасси, обойдя по кругу вторую даму, и делает риверенцу, касаясь правой руки третьей дамы.

⁴⁴ Приводится по: Wilson R. David «La giloxia» («Гелозия») в описании Доменико и Гуильермо («La giloxia» («Gelosia») as described by Domenico and Guglielmo (пер. с англ.). Перевод восьмого текста / пер. Марии Михайловой // Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца: [сайт]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/41> (дата обращения: 27.09.2022).

5. В это время её партнёр идёт ко второй даме, которая осталась одна, за одно допшио (в левой ноге). Затем пусть первый кавалер, который оказался в последней паре, поменяется с дамой местами за одно допшио (начиная с правой ноги), держась за правые руки.

6. Пусть все в парах друг за другом сделают 8 пиве (начиная с левой ноги) и останутся, одна пара за другой. Затем пусть только кавалер, который оказался в первой паре, сделает риверенцу даме, стоящей рядом с ним; затем пусть только кавалер, оказавшийся во второй паре, сделает риверенцу второй даме; после этого только кавалер, оказавшийся в третьей паре, сделает риверенцу третьей даме.

7. Теперь пусть все три пары одновременно возьмутся за правые руки в парах, и сделают поворот за 3 пиве (с левой ноги), затем пусть возьмутся за левые руки и снова сделают 3 пиве (начиная с правой ноги).

8. Танец окончен. Может быть очень много пар, и тот кавалер, который оказался в первой паре ... [*одна или более строк отсутствуют*] ... пусть они повторят так, чтобы каждый вернулся к своей даме, с которой начинал танец. <...>

Примечания

Гульельмо Эбрео да Пезаро (Амброзио Джованни, ок. 1420-1484) – итальянский хореограф, мастер танца, композитор и педагог эпохи Возрождения.

«О практике и искусстве танца» (ок. 1463) – трактат; содержащий описания и ноты танцев, сочиненных автором и его современниками; теоретическую часть, где рассмотрены значение связи танца с музыкой и элементы, которые определяют способность человека к танцу (чувство ритма, умение запоминать па в правильной последовательности и выполнять их и пр.). В трактат включено балло известного танцмейстера эпохи Доменико из Феррары (см. выше).

Марсилио Фичино

Комментарий на «Пир» Платона⁴⁵

(Фрагменты)

<...> Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность (actus), жизненность (vivacitas) и некая прелесть (gratia), блистающие в нем от вливающейся в него идеи. Блеск этого рода проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приуготовлена. Приуготовление живого тела заключается в следующих трех началах: порядке (ordo), мере (modus) и облике (species). Порядок означает интервалы между частями; мера – количество; образ – очертания и цвет. Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность (actus), жизненность (vivacitas) и некая прелесть (gratia), блистающие в нем от вливающейся в него идеи. Блеск этого рода проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приуготовлена. Приуготовление живого тела заключается в следующих трех началах: порядке (ordo), мере (modus) и облике (species). Порядок означает интервалы между частями; мера – количество; образ – очертания и цвет.

<...> Красота есть некая прелесть (gratia), живая и духовная, влитая сияющим лучом бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки, которая посредством разума, зрения и слуха движет и услаждает наши души, услаждая, влечет, и, увлекая, воспламеняет горящей любовью.

⁴⁵ Приводится по: Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона / пер. Н.В. Ревякиной и В.П. Зубова // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 504, 505.

Примечания

Фичино Марсилио (1433–1499) – итальянский философ, гуманист, католический священник, основатель и глава флорентийской Платоновской академии.

«Комментарий на “Пир” Платона» (1474–1475) – трактат с элементами художественного вымысла (описание пира в честь рождения Платона 7 ноября), посвященный проблемам этики и эстетики: красота понимается «как нечто бестелесное», «отражение в чувственных, материальных вещах всеобщей божественной формы»⁴⁶; красота тождественна любви.

⁴⁶ Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона / пер. Н.В. Ревякиной и В.П. Зубова // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 497.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVI ВЕКА

Туано Арбо

ОРКЕЗОГРАФИЯ* И ТРАКТАТ В ФОРМЕ ДИАЛОГА, с помощью которого каждый может легко обучиться и практиковаться в благородном искусстве танца⁴⁷ (Фрагменты)

А р б о

Слово «танец» произошло от латинского слова «saltare» – танцевать. Танцевать – означает прыгать, делать небольшие подскоки, водить хороводы, раскачиваться, приотпывать, отбивать чечётку, двигать ногами, руками и телом в соответствии с некоторым размером, ритмом и движениями, состоящими из подскоков и сгибаний корпуса, продвижений влево и вправо, прихрамываний, движений коленями, подъёмов на носки, махов ногами, перемещений и других действий <...>. В некоторых случаях использовались маски для показа мимики и жестов персонажей, которых танцоры хотели изобразить. <...>

К а п р и о л ь

Месье Арбо, <...> сделайте какие-либо записи, это станет поводом для меня изучить эту культуру. И при написании этого Вам будет казаться, что Вы помолодели и оказались

⁴⁷ Приводится по: Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века: учебное пособие / пер. Н.В. Юдалевич. Санкт-Петербург [и др.]: Лань [и др.], 2013. С. 19, 21-22, 65, 178-179.

в том же обществе, что и в годы своей молодости. Это будет упражнение для ума и для тела, и Вы с трудом воздержитесь от того, чтобы начать двигаться для того, чтобы объяснить мне необходимые движения. На самом деле Ваш метод описания должен быть таков, что в случае Вашего отсутствия, по Вашей теории и наставлениям ученик может сам у себя в комнате учиться Вашему предмету. <...>

А р б о

Танцы или пляски – это развлекательный и полезный вид искусства, который поддерживает и сохраняет здоровье, соответствующий молодым, приятный старым и приличествующий всем, лишь бы только это было использовано скромно, своевременно и в надлежащем месте, без ошибочного назначения. Я говорю о времени и месте, потому что вызывают презрение те, кто занимается этим слишком усердно, как «зальные завсегдаи». <...>

А р б о

Я Вам уже говорил, что он зависит от музыки и модуляции. Без добропорядочной ритмичности танец будет невразумительным и беспорядочным. Танцуя, нужно делать жесты в соответствии с ритмом музыкальных инструментов. Нельзя, чтобы ноги говорили одно, а музыкальные инструменты другое. Но принципиально все учёные придерживаются того, что танец – это вид немой риторики, в которой оратор может своими движениями, не говоря ни одного слова, сделать понятным и убедительным для зрителя, что он весел и достоин того, чтобы считаться ценным, любимым и милым. <...>

А р б о

Кавалеры танцуют павану в плаще и при шпаге, а некоторые могут танцевать в длинном платье как у Вас, вышагивая с важным видом. Дамы танцуют со смиренной осанкой, опущенным вниз взглядом, демонстрируя девичье целомудрие, бросая иногда взор на зрителей. На торжественных приёмах павану танцуют короли, принцы и важные господа в своих великолепных платьях и мантиях. Их сопровождают королевы, принцессы и дамы с длинными шлейфами своих платьев, которые тянутся позади, но иногда их придерживают юные девицы. Павана, исполняемая гобоем и тромбоном, открывает большой бал и продолжается до тех пор, пока танцоры не сделают два или три круга по залу, вместо того чтобы двигаться вперёд и назад. Павана также используется в маскарадном шествии, изображающем богов, богинь в колесницах, или королей и императоров во всем их величии. <...>

А р б о

«Гавот» – это последовательность из нескольких двойных бранлей, которые музыканты выбрали среди других и составили в сюиту, которую Вы можете выучить и танцевать с друзьями. Сюита, которая получила название «Гавот», исполняется в двухдольном размере, с небольшими подскоками в стиле «Верхнего Баруа». Она состоит из двойного правого и двойного левого шагов, как в общем бранле. Но танцоры перемежают вышеописанные двойные шаги – как правые, так и левые – пассажами, взятыми из гальярды. Когда танцоры выполнили несколько движений, выходит

одна пара и исполняет несколько пассажей перед всеми, а затем кавалер целует всех дам, а дама всех кавалеров. После чего они возвращаются на своё место. Затем выходит вторая пара, за ней все остальные. Иногда право поцелуя предоставляют только хозяину и хозяйке праздника. И в конце вышеуказанная дама, которой держит в руках букет или гирлянду, преподносит её одному из танцоров, который должен заплатить музыкантам. Он станет хозяином праздника в следующий раз и получит право поцелуя. <...>

Примечания

Туано Арбо (Жан Табуро, 1520–1595) – французский священник, писатель и композитор.

«Оркезография и трактат в форме диалога, с помощью которого каждый может легко обучиться и практиковаться в благородном искусстве танца» (1589) – первый дошедший до нас учебник по изучению танцевального искусства; беседа учителя и ученика о танцевальном этикете, популярных танцах середины XVI века.

Оркезография (Orchesographie) – слово, изобретенное Туано Арбо для обозначения записи танца (греч. orkhésis – танец, graphein – писать)⁴⁸.

⁴⁸ Там же. С. 245.

Лопе де Вега
Учитель танцев⁴⁹
(Фрагменты)

А л ь д е м а р о
<...> Но сам державный наш король
Обязан знать искусство танцев,
И не ремесленник же тот,
Кто грацию преподает –
Любимый, лучший дар испанцев! <...>

Т е в а н о
<...> Что, право, может быть глупей:
Никак не обойтись без танцев
На свадьбах жалких оборванцев,
Как и на свадьбах королей!
<...> Ждать извольте до тех пор,
Пока на небе солнце встанет
И пятки отбивать устанет
Последний ревностный танцор.
Нелепый, варварский обычай! <...>

А л ь б е р и г о
Учителей не находилось,
Да вы упрямылись притом
В смущенье девичьем своем –
Вот отчего все так сложилось.

⁴⁹ Приводится по: Лопе де Вега Учитель танцев / пер. Т. Щепкиной-Куперник // Лопе де Вега Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Москва: Искусство, 1962. С. 22, 25, 26, 27, 32, 33, 36, 76, 96, 97, 108–109, 128–129, 140.

А ныне убедился я,
Что воспитанье там с изьянцем,
Где дамы не учились танцам.
Да, дочки, тут вина моя.
Сегодня видел я, как танец
Невольно украшает дам,
Как блеск он придает глазам,
А щечкам придает румянец.

Ф е л и с ь я н а
Да, танцы прелестью своей
В полете, в радостном порыве
Красавиц делают красивой,
Дурнушек делают милей.
Мне жаль, что пляске грациозной
Мы не учились до сих пор. <...>

А л ь д е м а р о
А я учился танцам
В Неаполе, в одной из школ;
Учителей я превзошел
И стал известен итальянцам.
Избрав профессию мою,
Теперь даю уроки дамам,
Однако только знатным самым
Свое искусство отдаю. <...>

А л ь д е м а р о
Жаль, инструмента нет со мною,
Иначе был бы очень рад
Сейчас ее вам показать я:
Прыжки, изгибы и объятья... <...>

А л ь д е м а р о
Учить вас буду с наслаждением!
Верх удовольствия всегда –
Кружиться в вихре упоенья.
И алеманду, без сомненья,
Вы выучите без труда.
Я вам охотно покажу
Придворный танец подходящий... <...>

А л ь д е м а р о
Вот так... назад... и поворот.
Но кончить время уж настало.
Ведь затруднительно начало,
И легче все потом пойдет.
Но за успехи поручиться
Могу я, впрочем, только с тем,
Что никаких других систем
Моя не примет ученица.
И я хочу уверен быть,
Что радость вам доставит знанье,
А вы мне дайте обещанье
Все танцы прежние забыть. <...>

А л ь д е м а р о
Больших не надо сроков:
В пять-шесть уроков с вами все пройдем,
Ручаюсь в том: прыжки, и реверансы,
И контрадансы... <...>

А л ь д е м а р о
Легко вполне понять основу дела:
Начнете смело правою ногой,

Потом – другой: скользить быстрее... тише...
Носок повыше... там прыжок идет
И поворот – с поклоном грациозным. <...>

А л ь д е м а р о
О дорогая ученица!
Действительно, могу гордиться
Я ученицею такой.
Все позы, жесты, повороты –
Ты всё усвоила вполне.

Ф л о р е л а
Все объяснил так хорошо ты,
Все сразу стало ясно мне. <...>

В а н д а л и н о
<...> Вчера ты мне урок давал;
Когда ж в саду я танцевал,
Дебют мой вышел неудачен.
Не танец – просто кавардак!
Представь, мне заявила прямо
Разочарованная дама,
Что я танцую всё не так!
Хочу, чтоб ты беду исправил...

А л ь д е м а р о
Ты был рассеян, может быть,
И мог фигуры позабыть,
Но я не отступал от правил.
Обижен я – не утаю, –
Я заслужить не мог упреков,
И не по правилам уроков
Я даже в шутку не даю.

В а н д а л и н о

Тебе не верить я не смею...
Так приходи ко мне потом,
Урок мы заново пройдем. <...>

А л ь д е м а р о (возвысив голос)
Меняйте ритм... С мотивом в лад...
Помедленнее, шаг назад...
Теперь вперед два пируэта...
Вы стали чудно танцевать!
Как быстро вы во всем успели!

Ф л о р е л а

Раз я стремлюсь к желанной цели,
Так как же мне не успевать?

А л ь д е м а р о

Держите корпус вы свободно...
Тут пауза... прыжок... и взлет...
Как хорошо у вас идет!
Полупоклон... О, превосходно! <...>

Примечания

Феликс Лопе де Вега (1562–1635) – испанский драматург, поэт и прозаик эпохи Возрождения.

«Учитель танцев» (1594) – романтическая комедия о жизни испанских дворян.

А л ь д е м а р о – молодой дворянин из знатного, но обедневшего рода, приезжает в город Тудела на свадьбу Ф е л и с ь я н ы, дочери А л ь б е р и г о – одного из самых богатых горожан, и влюбляется в сестру новобрачной Ф л о р е л у. Альдемаро нанимается в её дом под видом учителя танцев.

Т е в а н о – супруг Фелисьяны.

В а н д а л и н о – знатный и красивый дворянин, который давно влюблен во Флорелу.

Эмилио де Кавальери

Балло «О, какое новое чудо»⁵⁰

(Фрагменты)

<...> Рисунок изображает сцену. Цифрами обозначены исполнители. К знаку, или так называемой виньетке за номерами, они обращены спиной. Так и в такой позиции следует стоять на сцене тем, кто принимает участие в представлении балло. Расположившись на сцене, как показано, они выжидают 12 [долей] паузы, а потом [танцовщики], обозначенные [№] .1. и .7., идут вперед двумя вереницами, в конце образуя контур Луны, как показано выше. Обратите внимание, что оставшиеся фигуры [Vinti] стоят на месте; затем все семеро начинают танцевать балло. Балло начнут семь персон, то есть четыре дамы и три кавалера. Дамами будут [№№] .1.3.5.7., а кавалерами .2.4.6. Вместе с левой ноги они сделают реверанс, с левой же ноги удерживание и еще реверанс с левой, одну вереницу возвратную вперед, одну назад. Затем все по кругу в левую сторону [исполняют] четыре [вереницы] ломаных и еще четыре беглых, возвращаясь на свое место. Тотчас кавалеры [сделают] одно падение вперед с левой ноги, одно назад с правой и одну [вереницу] беглую, меняясь местами. То же сделают дамы. Дамы одни исполнят с левой ноги вперед два шага и одну вереницу, держась за руки, удерживание краткое вправо, вереницу беглую, направляясь влево и возвращаясь на свое

⁵⁰ Приводится по: Максимова А.Е. Танец в итальянских театральных представлениях Позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) / пер. А.Е. Максимова // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 116.

место. Затем кавалеры сделают влево три удерживания, два падения и одну [вереницу] ломаную, поворачиваясь влево и так же вправо. Следом дамы исполнят две вереницы, поворачивая в левую сторону, а потом кавалеры выполнят вариацию [mutanza] за четыре фразы [tempo] гальярды. Тут же дамы сделают переплетение [intrecciata], расположившись так, чтобы из .7.5.3.1. посередине встретились .7. и .3., перемещаясь вереницей, а другую вереницу сделают по кругу. Остальные дамы направятся к ним двумя вереницами в левую сторону. Потом .7. и .3. отпустят [правые] руки и возьмутся левыми руками. То есть .7. с .5. и две другие кружатся двумя вереницами беглыми, затем отпустят руки и возвратятся на место. Кавалеры после этого исполнят вариацию на четыре фразы канари. В третьей части дамы сделают вперед два шага с левой ноги, один раз выполнят пять шагов гальярды и два падения вправо, вереницу беглую, поворачивая вправо и возвращаясь на место. Тотчас кавалеры выполнят последование из восемнадцати фиоритур*, обходя дам кругом. Заметьте: тот, кто посередине, идет вперед к той, что перед ним, то есть .4. направляется вперед к .1., а .2. идет к .7. Потом каждый [кавалер] последует вперед к той, что рядом с ним, и они возвратятся на свои места. Затем дамы пройдут одной вереницей влево и другой вправо. Кавалеры сделают вариацию за пять фраз гальярды и одну [вереницу] прерывную. Дамы последуют с левой ноги: .7. и .1. вперед, .5. и .3. назад, к кавалеру в центре, исполняя два раза пять шагов гальярды. Затем .7. и .1. делают [вереницу] беглую, возвращаясь на место. .5. и .3. переместятся вперед к кавалеру в середине теми же шагами, взявшись за правые руки, и возвратятся. Потом кавалеры исполнят вариацию за шесть фраз гальярды. <...>

Вступление к первому печатному изданию
«Представления о Душе и Теле»⁵¹
(Фрагменты)

К ЧИТАТЕЛЯМ

Всем, кто желает поставить на сцене это произведение или же другие, подобные ему, необходимо следовать указаниям господина Эмилио де Кавальери с тем, чтобы этот род музыки, обновленный им, вызывал у зрителей различные чувства, как, например, сострадание или ликование, слезы или смех и тому подобное. <...> ...Было бы хорошо сопровождать пение не только жестами, но и двигаясь по сцене, что также вызовет сопереживание слушателей. <...> Высшая степень изобретательности должна быть проявлена в применении танцев, которые всегда оживляют спектакли такого рода, что справедливо отмечено всеми зрителями. Эти танцы, или морески, не похожие на те, что употребляются повсеместно, будут смотреться более чем очаровательно и ново; например, мореска – сражение для сцены битвы, или некий веселый танец в какой-нибудь шуточной сцене. Так, например, уже было в Пасторали о Филене, когда три Сатира сцепились в драке и при этом пели, танцуя под музыку морески. В пасторали «Игра в жмурки» четыре нимфы танцевали и пели, весело кружась

⁵¹ Приводится по: Вступление к первому печатному изданию «Представления о Душе и Теле» Э. Кавальери / пер. М. Батовой // Старинная музыка. 1998. № 2. С. 15–17. ALEA MUSICA – De musica (Статьи/Историко-биографические) [заглавие с экрана]. URL: https://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999_dusha.htm (дата обращения: 15.09.2022).

вокруг Амарилли, у которой были завязаны глаза, и подчиняясь ее игре. Не говорю уже о том, что следовало бы не упускать случая и ввести большой танец, завершающий спектакль, и чтобы танцующие еще и пели, а если получится – то держали бы в руках инструменты и играли на них. Это будет выглядеть более чем совершенно и очень свежо <...>.

Если спектакль делится на три акта, то для того, чтобы он имел законченный вид, было бы хорошо ввести четыре игровые интермедии [intermedii apparenti], распределяя их таким образом: первая – перед Прологом, а остальные – по одной в конце каждого акта. Так обычно делают, когда все инструменты расположены в глубине сцены [dentra la scena], и под их звучную игру представляются сценические интермедии, изображающие зрелище, которое не нуждается в пении со словами. Так, например, можно показать на сцене Титанов*, которые воют с Юпитером*, или что-либо в этом роде. <...>

Если вы пожелаете закончить представление, используя танцы, позволительно будет <...> петь *Chiostrì altissimi e stellati*. Начать танец следует с *riverenza* и *continenza*, затем последуют несколько тяжелых па (*passi*) с *trecciate* и шествие с возможным величием. Во время звучания ритурнелей пускай четыре танцовщика исполняют подвижный танец с прыжками, без пения. Таким же образом надлежит исполнять и все последующие строфы, чередуя танцы. Пускай четыре танцовщика по возможности чередуют их так: один раз – гальярду, другой – канарию, в следующий – куранту, что прекрасно оживит ритурнели. Если размеры сцены не позволяют танцевать четверым, то пусть танцуют

по меньшей мере двое. И пусть о композиции этого танца позаботится самый лучший мастер, какой только найдется.

Строфы, под которые танцуют, поются всеми певцами, находящимися на сцене и за сценой, и играютя всем множеством инструментов, которые по возможности звучат и в ритурнелях. <...>

Примечания

Эмилио де Кавальери (ок. 1550–1602) – итальянский композитор, автор первой оратории (по другой трактовке – первой оперы) «Представление о душе и теле».

Балло «О, какое новое чудо» (итал. «O che nuovo miracolo», 1589, музыка и хореография Э. де Кавальери) содержит развернутый анализ исключительного по своему художественному значению одноименного танца.

Фиоритура (итал. fioritura, буквально – цветение) – название музыкального украшения в вокальной или инструментальной партии, один из способов аранжировки. Широко применяется в опере, где подразделяется на нежную (изящные мелизмы и пассажи в негромком звучании) и брассовую (широкие скачки голоса, громкие рулады).

«Представление о Душе и Теле» считается первой сохранившейся до наших дней оперой с элементами хоррора, которую можно отнести к искусству эпохи Возрождения. Оказала влияние на последующее развитие и оперы, и оратории.

В хрестоматию включены фрагменты Вступления к первому печатному изданию (1600).

Титаны – в древнегреческой мифологии раса первоначальных бессмертных существ, родившихся от Урана и Геи. Они правили во Вселенной во времена легендарного Золотого века, а также составляли первый пантеон греческих божеств.

Юпитер (лат. Jupiter) – верховное божество мифологии Римского пантеона; бог света и грома в римской мифологии, его идентифицирующее орудие – молния.

Фабрицио Карозо

Благородство дам⁵²

(Фрагменты)

К ЧИТАТЕЛЯМ

Благородные удовольствия и душевные увеселения так же необходимы в жизни, как пагубны для нее сожаления и огорчения. Чтобы избежать всяких подобных неприятностей, нам и даны благозвучия, игры и другие радости и развлечения. Среди них – обычай танцевать, доставляющий немалое наслаждение, украшающий и облагораживающий не менее прочих занятий. Ведь беседы и общение людей [в танце] вызывают душевную радость, а когда они чем-то подавлены, то утешаются и ободряются, все досадные и докучливые мысли оставляя в стороне. Сие есть очень важное качество, поскольку соединяет [танец] с поэзией и музыкой – достойнейшими искусствами. Он – составная часть искусства подражания, передающего состояния души через движения тела, – умения столь важного для благородной персоны, что его отсутствие считается недостатком, достойным порицания. В танце обретаются также многие похвальные и почетные качества: упражняясь физически, человек становится гибким и проворным, он познает изящную манеру обмена любезностями и почестями, как и поведение, необходимое для соблюдения этикета и церемонии. Танец в глазах наблюдателей объединяет грацию, красоту и достоинство. <...>

⁵² Приводится по: Максимова А. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 120, 128–130.

ПРАВИЛО II

<...> Знай, дорогой ученик мой, что правило большого реверанса – а он употребляется в танце под названием «Басса и Альта», а также в тордильоне – гласит: делай его на шесть долей, держа корпус и ноги прямо. При этом левая нога наполовину выдвинута перед правой, настолько, чтобы пальцы правой ноги находились точно на уровне подъема левой; ноги должны стоять на расстоянии примерно четырех пальцев друг от друга. Следи, чтобы носки ног были выпрямлены и направлены в сторону дамы или любого из тех, кому ты делаешь реверанс, неважно, в танце или нет. И непременно избегай разворота ступней в разные стороны, одна на юг, другая на север (как у многих выходит), дабы ступни не казались кривыми от рождения, ведь это производит весьма дурное впечатление.

Теперь, поскольку сей [большой] реверанс выполняется только в этих двух танцах, с началом музыки ты должен слегка приподнять носок левой ноги (которая выдвинута вперед) и передвинуть ее назад по прямой на протяжении двух долей музыки. Следует заметить, что, при движении левой ноги назад, ее пальцы встанут вровень с пяткой правой ноги, которая останется прижатой к земле – без отрыва пятки от пола. Не стоит делать это движение одним лишь носком. Не заводи также левую ногу назад слишком далеко, не отделяй ноги друг от друга, как некоторые, что слишком раздвигают колени, будто собираются справиться с нуждой. Ты не должен заводить левую ногу назад, перекрещивая ее с правой, потому как подобные манеры кажутся окружающим крайне безобразными. Исполнив эти движения,

изящно согни колени и приподними левую пятку. Передвигая стопу назад, слегка отклони назад корпус, немного разведи колени, и пока они согнуты, голову держи прямо. Все это займет еще две доли музыки.

Третье и последнее: выпрямись в следующие две доли и возврати левый носок обратно, к подъему правой ноги. Из этого положения ты можешь перейти к двум удерживаниям.

Так выполняется большой реверанс, распределенный на шесть долей. Остерегайся делать этот реверанс лицом к окружающим или к кому-либо из танцующих, будто для приветствия, по старому обыкновению, потому что в этом случае ты пренебрегаешь дамой – твоей партнершей по танцу. <...> Наоборот, каждое твое движение всегда должно быть исполнено почтения и уважения к персоне, которой все это предназначается. Избегай делать реверанс этим неверным способом. Все реверансы необходимо выполнять с левой ноги, ибо во дворец и входят, и выходят через одну и ту же дверь. Так и ты или кто-либо другой, собираясь танцевать, начнешь с большого реверанса, заканчивая его этой же [левой] ногой, с подобающей торжественностью и в надлежащее время. <...>

ПРАВИЛО V

<...> Название удерживание и причина его происхождения такова: оно вбирает в себя всю грацию и все достоинства движений и действий, необходимых в искусстве танца. Умение его выполнить одинаково важно как для кавалера, так и для дамы. Поэтому прежде, чем ты начнешь

[движение], приподними левую ступню и продвинь ее в левую сторону так, чтобы одна нога отстояла от другой на четыре-пять пальцев. Перед этим наклони немного корпус влево, причем уверенно держи голову прямо, левое плечо не опускай вслед за корпусом, а веди грациозно. Благодаря особому изяществу этого движения (не говоря о том, что в нем [в изяществе] и заключается смысл всего [танца]), и кавалер, и дама будто бы немного важничают и «сдерживают» сами себя. Сие движение придаст всем следующим красоту и грацию, необходимую в столь благородном искусстве. В этом-то и заключается привлекательность танцоров. От «удерживания» самих себя и происходит это понятие.

<...> Движение будет верным, если ты, передвигая левую ногу в сторону с той грацией, о которой только что говорилось, выдержишь пять долей прежде, чем соединишь ноги вместе, и на шестую долю присоединосишь правую (одновременно слегка наклонив корпус), а затем изящно выпрямишься с легким щегольством в том направлении, в котором выполняется движение. Для этого нужно приподнять немного пятки и тотчас же опустить под музыку. Так заканчивается удерживание. Не уподобляйся тем, кто напоминает одержимых, заклинающих самих себя, вместо того, чтобы выполнить все со степенностью, слегка опуская и поднимая пятки в изящной манере. Не стоит походить и на тех, кто отодвигает левую ногу в первом движении так далеко от правой, что кажется, будто они мочатся, и кто затем присоединяет правую ногу к левой очень неуклюже и резко, тогда как это должно быть сделано своевременно и надлежащим образом. Подобных движений необходимо

избегать. Таким образом, удерживание большое выполняется на шесть обычных долей музыки. Распределяй его [по времени] так, как я указывал. Вот все об этом движении и его названии, и я дал исчерпывающее объяснение о том, как его делать. <...>

Примечания

Фабрицио Карозо (Фабрицио Карозо да Сермонета, 1526 – ок. 1605–1620) – итальянский писатель, композитор, балетмейстер эпохи Возрождения.

«Благородство дам» (итал. «Nobilità di Dame», 1600) – первая книга (трактат, учебник), в которой представлено учение о танцевальном искусстве. Состоит из двух частей: в первой в форме диалога изложены правила выполнения танцевальных шагов и заметки о поведении на балу и в обществе; во второй – в монологической форме – музыкальные образцы и соответствующие им хореографические композиции⁵³.

⁵³Максимова А. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 109.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVII ВЕКА

Ян Амос Коменский

Великая дидактика⁵⁴

(Фрагменты)

<...> 3. Мы решаемся обещать Великую дидактику, т.е. универсальное искусство всех учить всему. И притом *учить с верным успехом*, так, чтобы неуспеха последовать не могло; *учить быстро*, чтобы ни у учащихся, ни у учащихся не было обременения или скуки, чтобы обучение происходило скорее с величайшим удовольствием для той и другой стороны; *учить основательно*, не поверхностно и, следовательно, не для формы, но подвигая учащихся к истинной науке, добрым нравам и глубокому благочестию. <...>

18. <...> ...Существует закон гуманности, по которому каждый, кто только умеет, обязан немедленно помочь своему ближнему, когда тот испытывает затруднения, особенно когда дело идет, как в этом начинании, не о благе одного человека, а о благе многих, и не только отдельные людей, но и городов, провинций, государств и даже всего человеческого рода существует закон гуманности, по которому каждый,

⁵⁴ Приводится по: Ян Амос Коменский Избранные педагогические сочинения: Т. 1. Великая дидактика / пер. с лат. проф. Д.Н. Королькова. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1939. С. 55, 59, 73, 96-97, 115, 161, 214-215, 229.

кто только умеет, обязан немедленно помочь своему ближнему, когда тот испытывает затруднения, особенно когда дело идет, как в этом начинании, не о благе одного человека, а о благе многих, и не только отдельных людей, но и городов, провинций, государств и даже всего человеческого рода. <...>

Правильная постановка дидактики важна:

1. *Для родителей*, которые до сих пор большею частью были не осведомлены, чего им ждать от своих детей. Они нанимали учителей, обращались к ним с просьбами, задабривали их подарками, даже меняли их часто так же напрасно, как и с некоторой пользой. Но если метод воспитания доведен до безошибочной верности, то результат, на который не всегда надеются, не может, с божией помощью, не воспоследовать.

2. *Для учителей*, большинство которых совершенно не знало дидактики и вследствие этого, желая выполнить свой долг, мучили себя и истощали свои силы трудолюбием и старательностью; стремясь достигнуть успеха то тем, то другим способом, они меняли метод не без тягостной потери времени и трудов.

3. *Для учеников*, чтобы можно было довести их до вершин наук без трудности, скуки, окриков и побоев, а как бы играя и шутя. <...>

2. Гармония, которую каждый находит в самом себе: в отношении а) как тела. 15. Но и сам человек есть не что иное, как гармония, как в отношении тела, так и в отношении души. Ибо как сама вселенная есть подобие огромного часового механизма, столь искусно составленного из множества колес и звуковых приборов, что в общем

для непрерывности движений и для гармонии одно сочетается с другим, таков и человек. Что касается тела, устроенного с изумительным искусством, то первым двигателем является сердце, источник жизни и действия, от которого остальные члены получают движение и меру движения. А силой, вызывающей движение, является мозг, который с помощью нервов, как бы шнуров, притягивает и отпускает остальные колеса (члены). А разнообразие деятельности внутри и вне заключается именно в той самой соразмеренной пропорции движений.

б) так и в отношении души. 16. Подобным образом в душевных движениях главным движущим колесом является воля; рычаги, приводящие ее в движение, – это желания и страсти, которые склоняют волю в ту или другую сторону. Рычагом, открывающим движение и замыкающим его, является разум, который взвешивает и определяет, чего, где, в какой мере нужно желать или чего избегать. Остальные движения души есть как бы меньшие колеса, следующие за главным. Отсюда, если желаниям и страстям не дается слишком большой силы и рычаг, т.е. разум; правильно будет открывать и закрывать движения страстей, необходимым следствием должны быть гармония и согласованность добродетелей, т.е. соответствующее сочетание действий и пассивных состояний... <...>

<...> ...Во всех случаях без исключения нужно стремиться к тому, чтобы в школах, а отсюда благодаря школам и во всей жизни

I. При посредстве наук и искусств развивались способности.

II. Совершенствовались языки.

III. Развивались благонравие и нравы в направлении всякой благопристойности согласно со всеми нравственными устоями.

IV. Бог искренно почитался.

<...> ...Обучение юношества будет происходить легко, если

I. Приступить к нему своевременно, прежде чем ум подвергнется испорченности.

II. Оно будет протекать с должной подготовкой умов.

III. При обучении будут идти от более общего к более частному.

IV. От более легкого к более трудному.

V. Никто не будет обременен чрезмерным количеством подлежащего изучению материала.

VI. Во всем будут двигаться вперед не спеша.

VII. Умам не будут навязывать ничего такого, что не соответствует возрасту и методу обучения.

VIII. Все будет передаваться через посредство внешних чувств.

IX. Для непосредственной пользы.

X. Все постоянно одним и тем же методом. <...>

<...> ...Обучение искусству (когда уже даны инструменты, материя и образец) требует еще

1. правильного употребления (данных),

2. разумного направления,

3. частого упражнения.

Это значит, чтобы ученика обучали, где и как нужно применять каждое из этих требований, а в процессе применения им бы руководили, чтобы он в работе не сбивался и исправлялся, если сбивается; наконец, чтобы, даже делая

ошибки и уклонения, он снова принимался бы за работу до тех пор, пока не научится производить работу без ошибок, уверенно и легко. <...>

5. Тому, что следует выполнять, нужно учиться на деле.

Мастера не задерживают своих учеников на теоретических рассуждениях, а тотчас втягивают их в работу с тем, чтобы ковать они научились ковкой, ваять – ваянием, рисовать – рисованием, танцевать – танцами и т.д. <...>

<...> Итак, следует как можно более заботиться о том, чтобы искусство внедрять настоящим образом нравственность и истинное благочестие было поставлено надлежащим образом в школах, чтобы школы вполне стали, как их называют, „мастерскими людей“. <...>

Примечания

Ян Амос Коменский (1592–1670) – чешский педагог-гуманист, писатель, религиозный и общественный деятель, епископ Чешскобратской церкви (Евангелическая церковь чешских братьев, чеш. *Českobratrská církev evangelická*).

«Великая дидактика» (1632 г., опубликована в 1657 г.) – первая фундаментальная работа по теории обучения танцам, содержит разделы, посвященные не только особенностям, основам, принципам обучения, но и воспитания, прежде всего на основе природы вещей.

Мольер

Мещанин во дворянстве⁵⁵

(Фрагменты)

Учитель танцев

А меня, признаться, манит также отчасти и слава. Аплодисменты мне приятны, и я нахожу, что для артиста – сущая пытка потешать глупцов, отдавать свои произведения на варварский суд невежд... Что ни говорите, а отраднее работать для людей, которые в состоянии оценить артистические тонкости, которые умеют оказывать радушный прием красотам искусства и приятными одобрениями вознаграждать вас за труд. Да, самая приятная награда за сделанное вами – это видеть его признанным, приветствуемым почетными рукоплесканиями. По моему мнению, ничто не может сравниться с такою платой за работу, и похвала просвещенных людей – высокое наслаждение.

<...>

Музыка и танцы – вот все, что нужно человеку.

<...>

Для человека нет ничего нужнее танцев.

<...>

Без танцев человек не знал бы, что ему делать.

<...>

Все бедствия людские, все губительные перевороты в судьбах рода человеческого, все ошибки дипломатов, все

⁵⁵ Приводится по: Мольер. Мещанин во дворянстве / пер. В.П. Острогорского // Мольер. 1622–1673. Собрание сочинений в четырех томах. Том третий. Ленинград: Гослитиздат. 1939. С. 678–679, 685–686, 690, 693.

промахи великих полководцев – все это происходит именно от неуменья танцевать.

<...>

Если кто-нибудь совершит ошибку в своих семейных делах, или в управлении государством, или в командовании армией, разве не говорят всегда в подобных случаях: такой-то сделал неверный шаг?

<...>

А вот и моя работа: покажу вам небольшой образчик самых грациозных телодвижений и разнообразнейших положений, которыми могут сопровождаться танцы.

<...>

Извольте взять шляпу, Сударь. *(Господин Журден берет шляпу своего лакея и надевает ее сверх колпака. Учитель берет господина Журдена за руку я, напевая менуэт, танцует с ним вместе.)* Ла-ла-ла; ла-ла-ла-ла-ла-ла; ла-ла-ла; ла-ла-ла-лала-ла; ла-ла. В такт, в такт, пожалуйста! Ла-ла-ла-ла! Правой ногой! Ла-ла-ла! Не дергайте так плечами! Лала-ла-ла-ла; ла-ла-ла-ла-ла! Не держите так уродливо руки! Ла-ла-ла-ла-ла! Выше голову! Выворачивайте носки! Ла-ла-ла! Держитесь прямо!

Примечания

Мольер (Жан-Батист Поклен. 1622–1673) – французский комедиограф, актер, руководитель театральной труппы.

«Мещанин во дворянстве» (или «Мещанин-дворянин», 1670) – комедия-балет в пяти актах Мольера и Жана Батиста Люлли. Впервые представлена 14 октября 1670 г. в замке Шамбор в присутствии короля Людовика XIV. 28 ноября того же года в театре Пале-Рояль состоялся спектакль с участием Мольера в роли Журдена.

Джон Локк

Мысли о воспитании⁵⁶

(Фрагменты)

§ 3. Насколько здоровье необходимо нам для профессиональной деятельности и счастья и насколько каждому, кто желает играть какую-либо роль в мире, нужна крепкая конституция, способная переносить лишения, и усталость, – слишком ясно, чтобы требовались какие-либо доказательства.

<...>

§ 33. Как сила тела заключается главным образом в способности переносить лишения, точно так же обстоит и с душой. Великий принцип и основа всякой добродетели и достоинства заключаются в том, чтобы человек был способен отказываться от своих желаний, поступать вопреки своим наклонностям и следовать исключительно тому, что указывает разум как самое лучшее, хотя бы непосредственное желание влекло его в другую сторону.

<...>

§ 67. Танцы, мне кажется, больше чем что бы ни было, сообщают детям пристойную уверенность и умение держаться и, таким образом, готовят к обществу старших; поэтому я считаю, что танцам их следует обучить возможно раньше, лишь только они становятся к этому способными. Ибо, хотя это искусство заключается в одной лишь внешней

⁵⁶ Приводится по: Джон Локк. Мысли о воспитании // Джон Локк. Педагогические сочинения / пер. с англ. Ю.М. Давидсона. Москва: Гос. учеб.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1939. С. 73, 88, 106, 134, 213, 215-216.

грации движений, оно, больше чем что-либо другое, сообщает – не знаю каким образом – детям мужественные привычки и повадки.

<...>

§ 94. <...> Великая задача воспитателя заключается в том, чтобы формировать поведение и душу своего воспитанника, чтобы привить ему хорошие привычки, заложить в нем основы добродетели и мудрости, учить его постепенно знанию людей, внушить любовь и стремление подражать всему, что прекрасно и достойно похвалы, и вооружать его силой, энергией и усердием в стремлении к этим целям. Занятия, которых воспитатель требует от него, служат, так сказать, лишь для упражнения его способностей и заполнения его времени, для того, чтобы обереечь его от шалопайства и лени, научить его прилежанию, приучить его делать усилия и дать ему небольшое представление о том, в чем он должен совершенствоваться уже при помощи самодетельности. <...>

§ 196. Помимо того, что может приобретаться учением и из книг, джентльмену необходимо обладать некоторыми другими, внешними талантами; они приобретаются упражнением, и поэтому требуют времени и помощи учителя.

Танцы. Танцы сообщают детям на всю жизнь изящество движений и – что важнее всего – мужественность и приличную уверенность в себе; поэтому я считаю, что учить их танцам никогда не может быть слишком рано, если только они уже достаточно выросли и окрепли, чтобы быть способными к этому занятию. Но вы должны непременно пригласить хорошего учителя, который знает и умеет

учить изящному и приличному, – тому, что придает свободу и непринужденность всем движениям тела. Если учитель этому не учит, это хуже, чем если бы его вовсе не было; ибо природная неуклюжесть лучше искусственной, обезьяньей, позировки; и я думаю, что гораздо пристойнее снимать шляпу и раскланиваться на манер порядочного сельского джентльмена, чем на манер плохого танцмейстера. Что же касается самой пляски и танцевальных фигур, то я им не придаю никакого значения или самое малое значение, лишь в той мере, в какой они повышают изящество общих манер.

<...>

§ 200. <...> Научите джентльмена господствовать над своими наклонностями и подчинять свои влечения разуму. Если это достигнуто и благодаря постоянной практике вошло в привычку, то самая трудная часть задачи выполнена. Чтобы привести молодого человека к такому результату, я не знаю лучшего средства, чем любовь к похвале и одобрению, которую, поэтому, следует вселять всеми мыслимыми способами. Сделайте его душу возможно более чувствительной к чести и позору; и когда вы этого добились, вы тем самым вложили в него начало, которое будет влиять на его поступки и в вашем отсутствии и с которым нельзя и сравнивать страх перед незначительной болью, причиняемой розгой; оно явится тем настоящим стволom, на котором впоследствии привьются истинные принципы морали и добродетели.

Примечания

Джон Локк (1632–1704) – английский философ, педагог и психолог, представитель эмпиризма и либерализма.

«Мысли о воспитании» (англ. *Some Thoughts Concerning Education*, 1693) – трактат, более столетия бывший наиболее значительной английской работой по философским проблемам образования; в XVIII в. переведен практически на все европейские языки, оказал влияние на большинство авторов, писавших об образовании, включая Ж.Ж. Руссо.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVIII ВЕКА

Уильям Хогарт

Анализ красоты⁵⁷

(Фрагменты)

О танце. Менуэт признается самими учителями танцев совершеннейшим из танцев. Я слышал однажды, как знаменитый учитель танцев утверждал, что изучению менуэта он посвятил всю жизнь, неустанно стремясь постигнуть все его красоты, но, в конце концов, он вынужден был признаться вместе с Сократом, что он «ничего не знает». Я счастлив добавить, что моя профессия художника дает мне некоторые возможности изучения этого танца. Поскольку менуэт содержит согласованное разнообразие такого количества движений, укладываемых в змеевидные линии, какое только можно вместить в определенные величины, постольку он, несомненно, является прекрасной композицией движений.

Обычные волнообразные движения тела при нормальной ходьбе (как можно ясно видеть по волнообразной линии, которую оставляет тень головы человека на стене, когда он проходит мимо нее при полуденном солнце) усиливаются в танце, превращаясь в большое количество волн во время па менуэта, которые составлены так, что тело

⁵⁷ Приводится по: Хогарт У. Анализ красоты / пер. с англ. П.В. Мелковой. Ленинград: Искусство, 1987. С. 200–202.

человека постепенно слегка приподнимается, затем снова постепенно опускается на протяжении всего танца. Очертания менуэта на полу тоже состоят из змеевидных линий <...>, изменяющихся иногда согласно моде. Когда танцоры посредством таких па то приподнимаются, то снова плавно опускаются, без неожиданных рывков и остановок, они находятся ближе всего к шекспировскому пониманию красоты танца <...>.

Другими красотами, присущими этому танцу, являются повороты головы и изгибы всего тела в тот момент, когда партнеры проходят друг перед другом, а также изящные поклоны и протягивание руки в вышеупомянутой манере. Все это вместе взятое создает величайшее разнообразие движений в змеевидных линиях, какое только можно вообразить себе, и движения эти проходят в то же время в определенном ритме.

Есть и другие танцы, которые нравятся только потому, что они составлены из разнообразных движений, совершаемых в соответствующее время. Но чем меньше в них содержится змеевидных и волнообразных линий, тем меньшим уважением пользуются они у учителей танцев, потому что, как это уже было показано, когда форма тела лишена змеевидных линий, то она становится смешной; точно так же. Когда все движения, соответствующие змеевидным линиям, исключаются из танца, он становится низким, гротескным и комическим. Тем не менее, поскольку танец, как уже говорилось, состоит из разнообразных движений, соответствующих какому-либо определенному характеру, и выполняется с живостью, он все же остается занимательным. Таковы итальянские народные танцы. Однако те неуклюжие движения, которые допустимы для мужчины, вызывали бы

отвращение, если бы их проделывала женщина; точно так же, как наивысшая грациозность, соблазняющая нас в представительницах женского пола, отвратительна в представителях мужского. Даже грациозные движения мужчин во время исполнения менуэта едва ли бы вызвали наше одобрение, если бы не представляли собой неоднократно повторяемое обращение к даме.

В танцах итальянского театра существует гораздо большая последовательность, чем во французских, несмотря на то что, казалось бы, танец является призванием этой нации. Следующие ярко выраженные характеры – итальянского происхождения, и если мы представим графически их особые движения, то поймем, в чем заключается юмор этих персонажей.

Позы Арлекина попросту составлены из определенных мелких, быстрых движений головы, рук и ног; некоторые из них будто бы отскакивают от тела по прямым линиям, некоторые можно изобразить маленькими кругами.

Скарамуччо – абсурдно-серьезный характер, с чрезмерно замедленными скучными движениями, которые выражаются линиями неестественной длины. Эти два характера кажутся задуманными по принципу резкого контраста движений.

Движения и позы Пьеро выдержаны главным образом в перпендикулярах и параллелях, так же как его фигура и одежда.

Пульчинелло смешон, потому что все в нем противоречит изяществу – и фигура, и движения. Красота разнообразия, во всех своих проявлениях, полностью исключена из его характера. Его конечности поднимаются и падают почти

одновременно в параллельных направлениях, как будто бы они соединены с телом при помощи дверных петель.

Танцы, в которых изображаются в момент веселья провинциальные типы или очень простые люди, такие, как садовники, матросы и пр., – обычно наиболее занимательны на сцене. Итальянцы недавно внесли много веселого и шуточного в некоторые французские танцы, особенно в танец с деревянными башмаками, в котором одна поза, выражающаяся в простых линиях, непрерывно сменяет другую. Оба – мужчина и женщина – часто смешно застывают в одинаковых позах и часто начинают одновременно производить угловатые движения, одно из которых удивительно напоминает два W, поставленные рядом <...>. Танцы такого рода, выражая изящную живость (в чем и заключается истинный дух танца), в последние годы великолепно выполняются и, кажется, сейчас окончательно взяли верх над помпезными, бессмысленными, большими балетами. Серьезный танец – это ведь противоречие даже в самих терминах. <...>

Примечания

Уильям Хогарт (1697–1764) – английский живописец XVIII в., основатель национальной школы живописи.

«Анализ красоты» (1753) – трактат, творческий манифест Уильяма Хогарта как художника. В основе его эстетической системы мысль о том, что единственно верный путь для профессионального художника – «обращение к природе», ему необходимо учиться «доверять чувствам» и создавать произведения, в которых отражаются события повседневной жизни: «Обращайся к природе и самому себе / И не учишься чувствовать у других» (изречение У. Хогарта в надписи к одной из его поздних гравюр: «To nature and yourself appeal / Not learn of others, what to feel.»)⁵⁸.

⁵⁸ Там же. С. 27.

Иоганн Иоахим Винкельман

О грации в произведениях искусства⁵⁹

(Фрагменты)

Грация – это разумно приятное. Это весьма широкое понятие, распространяющееся на все действия. Грация – дар небес, но не в том ясе смысле, как красота. Ибо небеса даруют лишь предрасположение и способность к ней. Она развивается воспитанием и размышлением и может превратиться в особое, соответствующее ей природное свойство. Она не приобретается принуждением и надуманностью, но все же необходимо внимание и усердие для того, чтобы поднять человеческую природу до должной степени легкости во всех действиях, в которых ей надлежит проявляться соответственно таланту каждого. Она живет в простоте и спокойствии души и затмевается диким огнем при возбуждении страстей. Всем человеческим действиям и поступкам она придает приятность, и в прекрасном теле она господствует с непреодолимым очарованием.

<...> Всеобщее чувство подлинной грации таким образом не дано непосредственно природой, но так как его можно достигнуть и так как оно является частью хорошего вкуса, то последнему, как и первому, можно научить, ибо даже познанию красоты можно научить <...>.

Грация в произведениях искусства касается исключительно человеческой фигуры и проявляется не в одних только ее существенных чертах, поре и жестах, но также и в случайных элементах, украшениях и одеяниях. Свойство ее –

⁵⁹ Приводится по: Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма / пер. А.А. Алявдиной; вступ. ст. и ред. Б. Пшибышевского. Москва – Ленинград: АСADEМIA, 1935. С. 205, 206, 207.

в своеобразном отношении действующих лиц к действию; ибо она подобна воде, которая тем совершеннее, чем меньше в ней вкуса. Всякие внешние прикрасы вредны как для грации, так и для красоты. <...>

Примечания

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) – немецкий историк искусства, основоположник научного изучения античного искусства и археологии.

«О грации в произведениях искусства» (1759) – статья, посвященная изучению эстетической категории грации, подробно разработанной в связи со стилем рококо. Грация, согласно И.И. Винкельману, – проявление души в движении, позе и жестах. В центре его эстетики – понятие красоты: красота в искусстве достигается, как это было у древних греков, подражанием прекрасному в природе; идеал античной красоты Винкельман «усматривает в благородном спокойствии, сдержанности и степенстве»⁶⁰.

Жан Жорж Новерр

Письма о танце⁶¹

(Фрагменты)

<...> Танец в тесном смысле слова ограничивается техникой па и методическим движением рук, поэтому его можно рассматривать только как профессию, успех которой

⁶⁰ Пшибышевский Б. Винкельман // Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. С. 65.

⁶¹ Приводится по: Новерр Ж.Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2007. С. 33–34, 38–39, 48–49, 56, 57, 71–72, 76, 83, 102, 212, 282–283.

зиждется на ловкости, подвижности, силе и элевации* прыжков: но, когда к этим механическим движениям присоединяется пантомимическое действие, танец приобретает жизненность, придающую ему особый интерес, – он говорит, он выражает, он рисует страсти и заслуживает тогда быть включенным в число изобразительных искусств.

<...> ...Я прошел в молодости курс остеологии; он мне весьма пригодился в моих уроках, сокращая пространные истолкования и внося ясность в наглядное объяснение правил; эта наука научила меня распознавать причины, препятствующие исполнению того или иного движения, и, зная строение человеческих костей, рычаги и шарниры, управляющие различными движениями, я не требовал от своих учеников того, чего не допускала природа, и вел уроки, опираясь на подробное изучение телосложения каждого из них.

<...> ...Я разделю танец на два вида: первый – танец механический, или технический, второй – танец пантомимический, или действенный. Первый – говорит только глазам и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов, элевацией тела, равновесием, твердостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Все это представляет только материальную сторону танца. Второй – обычно называемый «действенным танцем» – является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придает ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением; это то, что обосновывает искусство.

<...> Человек рождается наделенным драгоценным зародышем, способным пробудить при своем развитии определенную склонность к какому-нибудь искусству или науке. Этот чудесный зародыш, которым провидение наделяет все существа, не развивается одинаково у всех людей. <...>

Физические способности человека, каковы бы они ни были, развиваются только путем непрерывного движения: мускулы, рычаги и шарниры, составляющие пружины нашей машины, требуют всесторонних упражнений во избежание утраты их подвижности, игры и эластичности. Точно так же и моральные и интеллектуальные способности нуждаются в помощи просвещения и совершенствуются не иначе, как чрез постоянное применение их и упорный труд. <...>

Еще недостаточно, если балетмейстер в совершенстве знает танец; надо, чтобы он обладал умением сочетать движения рук с движениями ног; вкус и грация устанавливают в них округленность, направляют и определяют постановку корпуса и ее соотношение с постановкой головы. Эти контрасты положений и противоположений составляют обаяние танца и накладывают печать совершенства на технику исполнения. <...>

Углубив знания техники танца, балетмейстер должен посвятить весь свой досуг изучению истории и мифологии, проникнуться всеми красотами поэзии, прочесть Гомера*, Вергилия*, Ариосто*, Тассо* и, наконец, узнать правила, установленные поэтикой. <...>

Он должен обладать знанием и уметь исполнять, разьяснять и воздействовать. <...>

Удачный выбор мотивов – столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия: движение и характер музыки закрепляют и определяют движения танцовщика.

<...> ...Танцевальная музыка есть и должна быть той поэмой, которая определяет и устанавливает движение и действие танцовщика: последний должен ее передать и сделать понятной при помощи энергии и живости жестов и живой, одушевленной выразительности лица, следовательно, действенный танец есть то орудие, которое должно передать и наглядно объяснить мысли, вложенные в музыку. <...>

Подобно живописцу, балетмейстер должен показать своему ученику сперва отдельные па, способ соединения их, позиции рук и постановку корпуса (*oppositions des bras, les effacements du corps*) и положение головы, а затем он должен показать, как придать всему этому выразительность и содержание, пользуясь выражением лица. Для того чтобы преуспеть в этом, недостаточно поставить учащегося «*entrée*», в которых он должен передать различные страсти. Недостаточно заставить его передавать все эти страсти с неослабленной силой. Следует объяснить ему, кроме того, последовательность их движений, их нарастание и снижение и различное их воздействие на черты лица. Такое преподавание вынудило бы танец заговорить, а танцовщика – осмыслить свои поступки. Учась танцу, он научился бы живописать и присоединил бы к нашему искусству достоинства, которые заставили бы относиться к нему с большим уважением. <...>

Примечания

Жан Жорж Новерр (1727–1810) – французский балетный танцор, педагог, хореограф и теоретик балета, основоположник современного балета.

«Письма о танце» (1760) – сочинение, обобщающее накопленный к середине XVIII в. опыт в области хореографии, содержит обоснование основных принципов хореографии, эстетические основы искусства балета.

Элевация прыжков, тела (фр. elevation – возвышение, возвышенность) – термин в классическом танце, означающий качество прыжка: высоту и продолжительность прыжка, способность удерживать в воздухе позу. По определению А.Я. Вагановой, элевация состоит из двух элементов: собственно элевации (высокого прыжка) и баллона (способности танцовщика удерживать в воздухе позу, задерживаясь, и как бы зависая в полёте во время выполнения прыжка).

Пантомимическое действие – по мнению Новерра, главный элемент балета, который использовался в синтезе с танцем либо сюжетной сценой. Пантомима активно использовалась в народных спектаклях: итальянских комедиях дель арте, средневековых мистериях, арлекинадах и ярмарочных представлениях.

Гомер (ок. VIII в. до н. э.) – древнегреческий поэт, считается основоположником античной и европейской литературы, автором эпических произведений «Илиада» и «Одиссея».

Вергилий (70–19 до н. э.) – древнеримский римский поэт.

Ариосто (1474–1533) – итальянский поэт и драматург из дворянской семьи, автор поэмы в октавах «Неистовый Орландо».

Тассо (1544–1595) – итальянский поэт Позднего Возрождения.

Жан Жак Руссо

Эмиль, или О воспитании⁶²

(Фрагменты)

<...> Упражнять чувства – это значит не только пользоваться ими: это значит учиться хорошо судить с помощью их, учиться, так сказать, чувствовать; ибо мы умеем осязать, видеть, слышать только так, как научились. <...>

<...> ...Пусть он учится делать всякие движения, благоприятствующие развитию тела, и принимать во всех положениях самую легкую и прочную позу; пусть умеет прыгать с разбегу, в высоту, лазать по дереву, перелезть через стену; пусть умеет всегда находить равновесие; пусть все его движения, жесты будут упорядочены по законам равновесия – гораздо прежде, чем возьмется за их объяснение статика. По способу, как нога его ступает на землю, а тело держится на ноге, он должен чувствовать, хорошо ему или нет. Уверенное положение всегда отличается грацией; самые твердые позы бывают вместе с тем и самыми изящными. Если б я был танцевальным учителем, я не проделывал бы всех обезьяньих прыжков Марселя*, пригодных для той страны, где он их делает; вместо того чтобы вечно занимать своего воспитанника прыжками, я повел бы его к подошве скалы; там я показал бы ему, какое положение следует принимать, как держать корпус и голову, какие делать движения, как опираться то ногою, то рукою, чтобы с легкостью

⁶² Приводится по: Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / пер. с фр. П.Д. Первова // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: в 2 т. Т. 1 / под ред. Г.Н. Джибладзе; сост. А.Н. Джурицкий; [АПН СССР]. Москва: Педагогика, 1981. С. 145, 154–155, 237.

пробираться по утесистым, неровным и каменистым тропинкам и перескакивать с выступа на выступ, то поднимаясь, то спускаясь. Я скорее сделал бы из него соперника дикой козы, чем танцора из Оперы. <...>

Итак, мы возвратились теперь к самим себе. Теперь ребенок наш готов перестать быть ребенком: он вошел в свое я. Теперь он более чем когда-либо чувствует узы необходимости, связывающей его с вещами. Начав с упражнения его тела и чувств, мы перешли потом к упражнению ума и суждения. Наконец, мы соединили употребление членов с применением способностей; мы создали существо действующее и мыслящее; чтобы закончить человека, нам остается только создать существо любящее и чувствительное, т.е. с помощью чувствования усовершенствовать разум. <...>

Примечания

Жан Жак Руссо (1712–1778) – французский философ, писатель и педагог эпохи Просвещения.

«Эмил, или О воспитании» (1762) – крупнейшее педагогическое произведение Ж.Ж. Руссо, роман-трактат о воспитании: о проблемах воспитания, об особенностях физического, морального и умственного воспитания на разных этапах развития ребенка.

Марсель – французский балетный танцор и педагог конца XVIII века.

Адам Смит

О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах⁶³ (Фрагменты)

То, что в древние времена люди называли ритмом, то, что мы именуем темпом или тактом, представляет принцип связи этих двух [видов] искусства. Музыка являет собой последовательность определенного характера звуков, а танцы – последовательность определенного характера па, жестов и поз, регулируемых соответственно темпом или тактом. Так образовалась целая система, которая в одном виде искусства именовалась песней или мелодией, в другом – танцем. Темп или такт танца всегда точно соответствует темпу и такту песни или мелодии, которой сопровождается и руководствуется танец. <...>

Танец-пантомима может нередко отвечать той же цели и, представляя какое-то приключение любовного или военного характера, видимо, может придавать значение и смысл музыке, которая в противном случае их иметь не могла. Мимическому [подражанию] более свойственно выражать переживания обычной жизни движениями и жестами, нежели выражать их в строфе или поэзии. Сама мысль [становится] более очевидной, а исполнение куда более непринужденным. Если эта [форма] подражания сопровождалась музыкой, то исполнитель само собой, в какой-то степени почти

⁶³ Приводится по: Смит А. О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах / пер. Ф.Ф. Вермель // Хатчесон Ф. Юм Д. Смит А. Эстетика. Москва: Искусство, 1973. С. 436–437, 438–439, 463–464, 468.

непроизвольно, согласовывает свои разнообразные шаги и движения с темпом и тактом мелодии.

Танец-пантомима, таким образом, за много веков до создания поэзии, или по крайней мере до ее распространения в обществе, мог придавать музыке ясное значение и смысл. <...>

Четкое определение того, что в древности именовали ритмом и что [ныне] мы называем темпом и тактом, составляет сущность танца и поэзии, или стиха, или же характерную черту, отличающую танец от всякого иного движения и действия <...>.

В танце нельзя отчетливо воспринимать ритм, правильное соотношение [движений], их темп и такт, если они не подчеркиваются более четким темпом и тактом музыки. <...>

Подражательные способности танца значительно превышают подражательные способности инструментальной музыки и по меньшей мере равны, а возможно, и превышают силы любого другого [вида] искусства. Однако, подобно инструментальной музыке, танец, в сущности, не являясь подражательным, что и не обязательно, может производить приятное впечатление, ничему не подражая. В большинстве наших распространенных танцев подражания имеется немного или оно вовсе отсутствует. Танцы содержат в себе главным образом последовательность шагов, поз и жестов, регулируемых темпом и тактом музыки, в [исполнении] их проявляется удивительная грация или требуется особая ловкость. Даже некоторые из наших танцев, о которых говорят, что они вначале были подражательными, в той манере, в какой их танцуют у нас, почти утратили это свойство. <...>

Определенный, размеренный тактом шаг, называемый обычно па, который придерживается ритма и как бы отбивает такт музыки, сопровождающей его и управляющей им, составляет основную особенность, отличающую танец от любого другого вида движения.

Когда танцующий в своем движении совершает па, соблюдая при этом темп и такт, он подражает обычным или более значительным действиям, [происходящим] в жизни человека, и создает [из них] формы и образы, придавая, так сказать, сходство «предмету одного рода с предметом совершенно другого рода. Его искусство преодолевает несоответствие, созданное природой между объектом подражающим и объектом, которому подражают, и поэтому имеет некоторую ценность подражания, которая присуща всем подражательным искусствам. Это несоответствие и в самом деле не так велико, как в некоторых других [видах] искусств, а, следовательно, ценность подражания, преодолевающая такое несоответствие, также невелика.

<...> ...Танцор может обладать весьма значительной ценностью подражания, и иногда его подражание, быть может, способно доставлять нам столько же наслаждения, сколько доставляет [искусство] любого из <...> художников. <...>

Танец-пантомима может ясно представить эти причины и следствия. Он не ограничен ситуацией единственного мгновения; подобно эпосу, он способен представлять все события долгого исторического периода и показывать длинный ряд связанных [между собой] интересных ситуаций. Поэтому танец-пантомима может воздействовать на нас сильнее, нежели скульптура и живопись.

<...> В танце ... человек открыто заявляет и признается, так сказать, в [своем] стремлении проявить в какой-то степени изящество и живость или то и другое одновременно. Проявление одного или обоих этих качеств и составляет подлинную и надлежащую цель этого действия. В преследовании надлежащей цели какой-либо деятельности никогда не может быть отталкивающего тщеславия и неестественности.

Примечания

Адам Смит (1723–1790) – шотландский экономист, философ-этик и педагог.

«О подражании, проявляющемся в так называемых подражательных искусствах» (1785) – неоконченная работа А. Смита о живописи, скульптуре, музыке, танцах, поэзии с точки зрения подражания как основы этих искусств.

Джошуа Рейнольдс

Тринадцатая речь, произнесенная при раздаче наград в Королевской академии⁶⁴

(Фрагменты)

<...> Если естественно, что наши чувства и наше воображение очаровывают пение, музыка, поэзия, танцы (каждое из этих искусств, взятое в отдельности, не является естественным

⁶⁴ Приводится по: Рейнольдс Д. (1723–1792) Из речей, произнесенных в Королевской академии. Тринадцатая речь, произнесенная при раздаче наград 11 декабря 1786 г. / пер. А.Л. Вейнрауб // Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. Т. 2. 2-е изд., доп. Москва – Ленинград: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. С. 108–109, 114, 118.

в вульгарном смысле этого слова), то вполне понятно и согласно с разумом, что нас также будет очаровывать и сочетание поэзии, музыки, танцев в величественной и великолепной обстановке, предназначенной поражать чувства зрителя. Нужно ли, чтобы разум противодействовал этому и говорил бы нам, что мы не должны любить то, что мы знаем, что любим. Чтобы он мешал нам чувствовать это умноженное искусство. На этом, мне кажется, и основывается дозволение художникам и поэтам сметь все. Ибо, что может быть смелее применения в искусстве таких способов, для которых природа не дает никаких образцов.

<...> Основная цель всех искусств – производить впечатление на ум и чувство. Подражание природе часто достигает подобного воздействия. Иногда же подражание не дает этого эффекта, и тогда последний достигается иным путем. Итак, я полагаю, что настоящее испытание какого бы то ни было искусства состоит не в том, чтобы произведение только копировало природу; необходимо чтобы оно доводило до конца средства искусства, т.е. трогало душу нашу наиболее приятным способом.

<...> ...Искусства, в их наиболее благородном применении, обращаются не к грубым чувствам, а к вожделениям ума, к той искре божественного, которую таит в себе каждый из нас, нежелающий чувствовать себя связанным и ограниченным тем миром, который нас окружает.

Примечания

Джошуа Рейнольдс (1723–1792) – английский живописец, теоретик искусства, один из основателей и первый президент Королевской академии художеств, член Лондонского королевского общества.

Речи, произносимые им на церемонии вручения наград Академии (раз в два года), посвященные вопросам эстетики, теории пластических искусств, мастерства, получили широкую известность и были опубликованы на разных языках мира.

В Тринадцатой речи, произнесенной при раздаче наград в Королевской академии 11 декабря 1786 г., Д. Рейнольдс проводит мысль о том, что художникам следует формировать свое мастерство на основе глубокого и основательного изучения своих великих предшественников; выступая против бессознательного копирования, «подчеркивает необходимость сознательного отношения художника» к своей работе⁶⁵, но вместе с этим советовал не думать о догме, а стремиться проявлять творческую самостоятельность.

⁶⁵ Там же. С. 129.

ИСКУССТВО ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX ВЕКА

Карло Блазис

Искусство танца⁶⁶

Общие указания ученикам

(Фрагменты)

Успех или неудача во всяком искусстве зависят, главным образом оттого, как заложено начало. Поэтому, прежде всего, надо самым внимательным образом отнестись к выбору наставника, чтобы он не увлек вас на ошибочный путь. Далеко не все преподаватели обладают хорошей школой, и мало кто из них сам преуспел в этом искусстве, наставляя в котором он притязает. Большинство их, хотя и отличающееся известными заурядными способностями, не только не увеличивает числа искусных танцовщиков, но прямо его сокращает, вследствие неправильности своего метода, сообщая ученикам множество дурных привычек, отрешиться от которых бывает чрезвычайно трудно, а иногда даже и невозможно. Не следуйте ни наставлениям этих отвлеченных теоретиков, неспособных отчетливо преподать истинные принципы искусства, ни практическим указаниям этих новаторов, воображающих, что они совершенствуют основные правила танца, тогда

⁶⁶ Блазис К. Искусство танца: извлечения из книги / пер. с фр. О.Н. Брошниковской // Классики хореографии / отв. ред. Е. Чесноков. Ленинград, Москва: Искусство, 1937. С. 97–101.

как на самом деле они изо дня в день работают над его разрушением.

Тщательно избегайте пошлых советов подобных учителей и домогайтесь руководства опытных преподавателей, знания и талант которых верно поведут вас, несмотря на все трудности, к успеху и обретению превосходства над соперниками. Прежде всего я посоветую вам внимательно заняться изучением ваших физических и моральных способностей в смысле их пригодности для искусства, которое вы намерены изучать. Можете ли вы отдаться ему самозабвенно? Наслаждение, получаемое от изучения искусства и служения ему, будет ли для вас самым высоким? Соответствует ли вы ему и оно вам во всех отношениях? Если ваше внутреннее суждение ответит вам отрицательно хотя бы на один из этих вопросов – не надейтесь никогда отличиться в вашем искусстве, ни даже стать сколько-нибудь сносным или хотя бы терпимым его служителем. Не отступайте перед трудностями: нет препятствий, которых нельзя было бы преодолеть упорством и постоянным упражнением. Самое важное в искусстве танца – постоянная практика. Необходимая даже для мастеров – для учеников она обязательна. Никакой иной вид искусства не требует так упражнения; без упражнения танцовщик, которого оно сделало превосходным, не сможет удержаться на должной высоте; он немедленно утратит то, овладеть чем стоило ему столько трудов: равновесие его станет не столь безупречным, прыжки не столь эластичными и, наконец, он убедится, что утратил гибкость и что ему нужно опять поработать. <...>

Внимательно следите за положением вашего тела и рук. Пусть ваши движения будут непринужденны, грациозны и всегда согласованы с движениями ног. Показывайте себя изящно и элегантно, но без аффектации. При уроках и упражнениях уделяйте внимание и той и другой ноге; мне доводилось видеть многих танцовщиков, танцевавших только одной ногой; я сравнивал их с художниками, которые из всей фигуры в состоянии обрисовать один лишь профиль. Подобные танцовщики и художники, разумеется, не могут считаться истинными артистами. Приложите все старания, чтобы приобрести уверенность и апломб. Хороший танцовщик, разумный, точный и безупречный в танце, блестящий и легкий в своих па, естественный и изящный в позах, в любое мгновение должен быть натурой для художника или ваятеля. <...>

Проявляйте силу, но избегайте жесткости. Добивайтесь легкости в прыжках; пусть ваши антрша* будут легкими, четкими и точными.

Быстрота в танцовщике также весьма привлекательна, тем более легкость. Первая придает блеск исполнению, вторая своею воздушностью радует взоры зрителей. Блюдите баллон: что может быть восхитительнее, как любоваться эластичными и грациозными прыжками, когда вы, едва касаясь пола, обещаете всякое мгновение улететь в воздух?

Сохраняйте совершенное равновесие в пируэтах*, особенно начиная и заканчивая их. Держитесь прямо и уверенно: ничто не может быть неприятнее зрелища тяжелого и неуклюжего танцовщика, который попеременно топчется то на пятках, то на пальцах, странно дергая телом при каждом пируэте.

Внимательно изучайте ваши па, старайтесь постоянно варьировать фигуры, позы, группы. <...> Комбинации в танце весьма многочисленны. У каждого хорошего танцовщика своя манера сочетать аттитюды*, па и т.п. Создавайте свой собственный стиль. Оригинальность – средство выделиться. Подражая другим, вы можете иной раз и превзойти их, однако, отсутствие новизны лишает ваш танец всякой привлекательности.

Наблюдайте и исследуйте внимательно все, что относится к вашему искусству, не пренебрегая никакой критикой, какова бы она ни была, и извлекайте из нее пользу. Не гнушайтесь учиться у слабейших: и у плохого танцовщика может иной раз обнаружиться в манере его танца нечто удачное, ранее от вас ускользавшее. Ничтожный фигурант, человек, лишенный всякого вкуса, может иногда преподать благодетельный совет.

Не бойтесь докучать вашему учителю вопросами, рассуждайте с ним свободно об искусстве, в котором он вас наставляет. Пользуйтесь его советами, следуйте его указаниям и тотчас же применяйте их на практике, чтобы лучше укрепить их в памяти.

Никогда не отклоняйтесь от истинных принципов, следуя всегда лучшим руководителям, особенно же – никогда не позволяйте себе увлекаться опасными примерами тех жалких плясунов, которые срывают рукоплескания мало сведущей публики всякими тур-де-форсами*, скачками и смешными пируэтами. Поверьте, лавры этих ничтожных паяцов увянут весьма скоро.

Одобрение со стороны изощренных в искусстве людей – единственные судьи, к мнению которых следует прислушиваться и с которыми следует советоваться! – достаточное поощрение для таланта, который не может не питать презрения к восторгам, расточаемым невеждами в ответ на каждую выходку фигляра.

<...> Точно установите, какого характера танец вам наиболее соответствует. Ничто не говорит так об отсутствии вкуса у танцовщика, как исполнение им того, что не в его средствах.

**Танцы вообще, балетные знаменитости
и национальные танцы⁶⁷**
(Фрагменты)

<...> Балетмейстер или Хореограф при составлении балета необходимо должен советоваться с историей времени, с историей человеческого сердца, вызвать воспоминания времен прошедших и, соединив все это своим искусством, представить свое творение на суд публики, украсив его плодами своего воображения. Зритель с удовольствием видит представленные ему лица и действия, они в тоже время занимают и ум его. Публика любит переноситься, или, лучше сказать, переживать жизнь каждой эпохи, этим самым знакомиться с самим человечеством.

⁶⁷ Приводится по: Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. Соч. Карла Блазиса... . Москва: В Типографии Лазаревск. института восточн. языковъ, 1864. С. 2-5, 128-131, 133.

<...> Подражание – это конечная цель каждого искусства; ни в одном оно не может достигнуть той степени совершенства, какой достигает оно в балете, составленном искусно, со знанием дела, соединенным с научным образованием.

Балет – это панорама, которая иногда может, так сказать, назваться одною из страниц истории человечества.

Балет, составленный из удачно выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, такой балет возбудит общий интерес, произведет сильное впечатление на зрителя и осязательно покажет ему изменяемость событий, превратность счастья, борьбу страстей. Изображение людей, память о которых дошла до нас и которых нельзя себе представить без того, чтобы не вспомнить в тоже время об их добродетелях, или их пороках, их талантах, гении, положении в свете, – изображение таких людей, занимая нас, доставляя нам развлечение, в то же время может возбудить в нас сочувствие ко всему доброму и отвращение от всего низкого и порочного, оно заставит краснеть порок, а добродетели придаст силы бороться с неправдою.

Хореография пользуется явлениями природы, не только в их спокойном состоянии; она не упускает случая пользоваться самим беспорядком стихий и в нем уметь всегда уловить гармонию природы, никогда и ничем ненарушимую. Она старается изображать не только действующее на зрение, но и на прочие чувства и ощущения. Она добивается, чтобы лицо актера выражало всю душу и страсти представляемого им лица.

Она старается представить события, показать человека во время его действий, рассказать историю его потомству. Одним словом хореография хочет подражать всем тем явлениям физическим и моральным, которые могут попадаться нам на глаза; оттого-то и впечатления, производимые ими на нас, так сильны <...>.

<...> Хореография самое богатое из всех искусств, потому что она подражает произведениям всех прочих, тогда как остальные искусства не могут изобразить ее. Она богаче их еще и потому, что обнимает собою большое число предметов и в своем подражании, так сказать, правдивее, нежели прочие искусства. Оттого-то она скорее других искусств может образовать и развить вкус каждого; этому еще более способствует и то, что она разом представляет и красоты природы и изящные творения человеческого ума. Все искусства могут способствовать составлению балета, его красоте и совершенству. Хореограф непременно должен воспользоваться ими, чтобы украсить свой труд и сделать его впечатлительным, и тогда только он может представить его публике, как соединение всего приятного и интересного. Составление балета – это работа ума, вкуса и воображения. <...>

Во время танцев, весь корпус человека принимает приятное для глаз положение, в нем видно в это время более грации и свободности. Плеча и руки подаются несколько назад, нижние члены получают более силы и гибкости, резко обозначаются мускулистые части ляжек и ног, ступни постоянно вывернуты, наконец, сама походка имеет особенный характер, по которому легко узнать занимающегося искусством танцевания. Танцы более всего свойственны

молодости, в эту эпоху жизни движение есть как бы потребность испытать свои силы и вместе с тем оно же служит и средством их укрепления. Ни в одном сословии не найдется человека, который бы не желал быть сильным, ловким и грациозным.

Ни одно из гимнастических упражнений не укрепляет так тела, как танцы и пантомима. <...> Танцы развивают одинаково все части ног, а также рук, лица, и все остальные члены тела; кроме того, подражая и передавая различные страсти, это искусство этим самым придает особую прелесть и тем физическим достоинствам, которые оно развивает. Танцы и пантомима гораздо более приносят пользы, чем все прочие вместе взятые гимнастические упражнения. <...>

Телесные упражнения служат к укреплению здоровья, придают силу, веселость и возбуждают хороший аппетит и крепкий сон <...>.

Танцы должны непременно входить в программу воспитания и потому что они излечивают от неправильностей телосложения, встречаемых так часто. <...>

Изучение искусства танцев нужно, даже можно сказать, необходимо, тем, которые часто бывают в обществе. Умение войти в гостиную, рекомендоваться, умение принять своих гостей с приятною любезностью и грацией, умение держать себя в обществе; ловкость поклона, приличие походки: все это необходимо для них; все это приобретается изучением танцев. Танцы развивают силу и ловкость тела и придают ему грацию и гибкость. <...>

Примечания

Карло Паскуале Франческо Рафаэле Бальдассаре де Блазис (1797–1878) – итальянский танцовщик, хореограф, балетный теоретик и педагог.

«Искусство танца» (1812) – книга, которая подвела итог перелома в балете. Представлен новый взгляд на технику вращения.

Антраша (фр. *entrechat* – искаженное итал. *capriola intrecciata* – скрещенный прыжок) – в классическом балетном танце род скачкообразного прыжка, во время которого ноги танцора быстро скрещиваются в воздухе, касаясь друг друга.

Пируэт (фр. *pirouette*, итал. *piroetta* от гл. *prillare* – крутиться вокруг собственной оси) или же *тур* (фр. *tour*, англ. *turn*) – термин классического танца, обозначающий поворот, оборот вокруг себя.

Аттитюд – одна из основных поз в классическом танце, при которой равновесие сохраняется на одной ноге, а другая нога поднята и отведена назад в согнутом положении. одна из основных поз классического танца, в которой опорная нога стоит на целой ступне, на полупальцах или на пальцах (пуантах), а рабочая нога поднята назад на 30°, 45°, 90° или 120° вверх с согнутым коленом.

Тур-де-форс – в переводе с французского языка значит большое усилие, напряжение. В данном контексте рассматривается как сила, которая возникает при вспомогательных движениях махово-подхватывающего характера свободными звеньями тела, направленных в сторону вращения и помогающих ему.

«Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» (1864) – книга воспоминаний К. Блазиса о ведущих артистах московского Большого театра, о его воспитанниках как о начинающих, так уже и о знаменитых танцовщицах мировой величины. Содержит лаконичные характеристики более сорока современных автору артистов, а также описание национальных танцев.

Генрих Целлариус

Руководство к изучению новейших бальных танцев⁶⁸ (Фрагменты)

ПРЕДИСЛОВИЕ

<...> Давно уже мои ученики просили меня изложить на бумаге правила танцевального искусства, которые я имел счастье преподавать им. Подобное сочинение, говорили они, будет полезно для всех, как для дебютантов, которые читая его, будут учиться, так и для экспертов, любящих вспоминать о своих прошедших успехах. Эта часто повторяемая просьба сделалась для меня необходимою обязанностью.

Кроме того, я думал, что сочинение, составляющее как бы руководство для новейшего танцора, принесет пользу при изучении танцевального искусства и упражнении в нем.

Новые танцы, как-то: *полька, мазурка, вальс в два па*, и пр., недавно вошедшие в свет, встретили, как обыкновенно случается с новостями, многочисленную оппозицию. Даже и ныне многие говорят об них с предубеждением, судя конечно не по настоящему, но по преувеличенному выполнению их.

Я думаю, что пора показать сущность этих танцев, утвердить их правила, определить их характер, и наконец

⁶⁸ Приводится по: LA DANSE DES SALONS. Руководство къ изученію новѣйшихъ бальныхъ танцевъ. Сочиненіе славнаго парижскаго танцмейстера Целларіуса / пер. Ф. И. Я. Санктъ-Петербургъ: Изданіе Книгопродавца Василя Полякова; въ Типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1848. С. III-V, 7, 43, 52.

доказать, что французские салоны весьма легко могут допустить их, нисколько не оскорбляя ни приличий, ни вежливости, ни вкуса. <...>

Часы, в которые я даю уроки и курсы танцевания, составляют для меня приятнейшее препровождение времени. Опыты моих учеников, мои постоянные наблюдения над их усилиями и успехами, их упражнения, в которых я всегда принимаю участие, (потому что в танцевальном искусстве учитель всегда должен подавать пример), успехи в свете отличных танцоров, образовавшихся пред моими глазами, с избытком вознаграждают меня за усталость и труды преподавания. <...>

Пусть же это сочинение споспешествует распространению вкуса к танцам, пусть увеличит число хороших и искусных танцоров! Цель моя будет достигнута <...>.

Целлариус.

<...>

II

БАЛЬНЫЕ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

<...>

Ныне же преподаватель, имея целью образовать танцоров преимущественно для салонов, должен передать им, если можно так сказать, весьма много своего. Он должен главным образом полагаться на свою проницательность и умение различать, чтобы сообразовать упражнения своих учеников с их телосложением, изменять по нужде выполнение такого или другого танца, сообразно с расположением каждого, и наконец заменять требованиями естественности и хорошего вкуса предания площадного метода.

<...> Я всегда следовал тому мнению, что преподаватель танцевального искусства, особенно должен беречься брать первенство в деле какого-либо нового танца, он должен ожидать поощрения света, но никогда не давать его самому.

Может быть достаточно одного того, чтобы учитель привел в салоны новость, чтобы навсегда погубить ее, каковы бы впрочем ни были ее прелесть и достоинство. <...>

Люблю, когда мои ученики рискуют на что-нибудь новое, делают первые попытки, ищут новых аттитюдов, бросаясь в преувеличения, которые в уроках всегда легко исправить.

Учитель по своему вкусу должен уменьшать излишнюю пылкость, отменять позы, имеющие в себе много тщеславного и театрального. <...>

Примечания

Анри Кретьен Целлариус (Селлариус) (1805–1876) – французский учитель танцев и теоретик.

«Руководство к изучению новейших бальных танцев» (1847) – труд, содержащий подробное описание парных танцев середины XIX столетия: французской кадрили, польки, вальса, мазурки, котильона. Под разными названиями было опубликовано на множестве языков. Одна из популярных в аристократической среде книг своего времени.

Леопольд Адис

Теория гимнастики театрального танца⁶⁹

(Фрагменты)

<...> Эта книга предназначена и для учеников, и для родителей, и для преподавателей, однако, больше всего для учеников; это чисто практическая книга.

Я избегаю назидательного тона, а также и неопределенных рассуждений; язык доступен всем, из него изгнана бесплодная ученость и банальные фразы вроде: «Ученики Терпсихоры!..» и т.д.; не пользуюсь я и красноречием, чтобы скрасить неприятные истины; не затрагивая никого лично, смело говорю правду в глаза.

Пусть это неблагоприятно, беру на себя всю ответственность, но искренность и прямотушия никогда не грех.

Скоро уже пятнадцать лет, как я несу тяжелое бремя преподавания, и навсегда усвоил я себе правило говорить откровенно и с учениками, и с родителями, которые также не прочь от лести. Встречал я и недоброжелательность, и глупость, но не обращал на них внимания, всегда полагая, что дело учителя говорить правду, а не калечить будущность вверенных ему детей. <...>

Итого – шестьсот сорок восемь гимнастических движений перед тем, как перейти к уроку на середине, не держась за палку!!!

Вот как когда-то ежедневно готовились перед тем, как перейти на середину залы. Мы отсюда видим, как побледнели

⁶⁹ Приводится по: Адис Л. Традиции французской школы танца / пер. с фр. под ред. Л.Д. Блок // Классики хореографии. Ленинград, Москва: Искусство, 1937. С. 195, 198, 200, 201–202, 203–204.

наши современные танцовщики, особенно молодые дамы, которые работают два или три раза в неделю и притом так, что к концу урока им даже не нужно переменить рубашку. Конечно, после такой «огромной работы» они заявляют, что если им не дают переходить на первые роли, то это вопиющая несправедливость...

Однако, вся эта большая работа, которая вас уже пугает, это только предварительное упражнение. После работы у палки переходили на середину залы, чтобы перед адажио тщательно повторить тот же экзерсис, не держась за палку, и это, как уже говорилось, делали ежедневно и даже дважды в день. <...>

Всякий исполнитель выбирал среди них то, что могло соответствовать его способностям и, занявшись специально усовершенствованием одного вида виртуозных па, мог таким образом создать свой собственный жанр танца. К сожалению, теперь этого не бывает и все танцовщики и танцовщицы похожи друг на друга, как несовершенством, так и однообразием исполнения. <...>

Что касается усталости, признаемся, она была огромная, но в результате она вырабатывала настоящие таланты, чего никогда не сделают нынешние уроки, смягченные и доступные лени наших кокеток и изнеженных юношей.

По каким же соображениям старую систему, создавшую столько великих мастеров во Франции и продолжающую их создавать за границей, заменили этим новым методом, бесполезным и бездейственным? Был у нас урок твердый, устойчивый, непрерывный, дававший через короткие промежутки времени все новых и новых замечательных учеников; на что же нужна эта вечная, каждодневная смена

па и комбинаций, порождающая одних посредственных учеников? Традиционный урок был жесток, труден, утомителен, и он создавал гигантов дарования. На что годен новый урок, мягкий, легкий и приятный, дающий исполнителей, на вид делающих много, а по существу ничего; лучших артистов приходится выписывать из-за границы.

Наши современные профессора заявляют, что они блюдут традиции, что урок не изменен, что па остались те же; однако, они признаются, что комбинации принорованы ими к «новому вкусу», и что упражнения ежедневно варьируются ими, чтобы создать урок своего собственного типа. О, Господи! Да ведь только за это мы их и порицаем, и, кажется, одного этого достаточно, чтобы исковеркать все традиции. Впрочем, превращая установленный урок в варьированный и ежедневно изменяемый, кто посмеет утверждать, что он следует по стопам наших предшественников? Да и как можно из твердого, трудного и утомительного урока сделать легкий, доступный и приятный? Заверять при этом с чистым сердцем, что ничего не изменилось, было бы вдвое нелепо.

Мы не порицаем, когда вносят изменения, улучшающие преподавание и делающее его более плодотворным, более рациональным; однако мы осуждаем всякое изменение, не приносящее пользы, не плодотворное, не дающее реальных преимуществ. <...>

Знают ли на самом деле эти нелепые реформаторы, как пагубно влияние их системы, домогающейся упростить традицию и приноровать ее к современному вкусу? Она подавила энергию и пыл, необходимость которых требует тренировки, если стремиться к заслуженным успехам и точности исполнений. Конечно, если нет священного огня, ничто его

не заменит. Но, если огонь трепещет в сердце артиста, необходимо поддерживать его, а то он замрет и угаснет. А ведь, если упражнение выполнено исчерпывающим образом, это вдохновляет ученика, подбадривает, возбуждает его пыл; больше упражнений – больше успехов, больше веры, больше смелости. Как, действительно, развить силу, баллон, блеск без длительных, правильно установленных упражнений, без постоянного их повторения, пока не овладеешь в совершенстве телом и не разовьешь его постепенно, переделав природные данные и приобретя ловкость и гибкость. <...>

Весь урок разбросан таким образом и никогда не повторяется на следующий день, регулярно изменяясь, без возвращения к пройденному, словно нарочно стремясь разрушить всякое дарование. Мы спрашиваем независимых и добросовестных артистов, серьезно работавших для развития своего таланта, разве это не настоящий урок дилетанта, когда самый энергичный ученик, в течение нескольких месяцев, превращен в нечто дряблое, жеманное, без настоящего исполнения? Уроки эти нравятся ученикам и празднующимся, развлекают невежд, очаровывают родителей. Все довольны: кошелек преподавателя наполняется, и все в восторге. А когда администрации нужны достойные люди их ищут в другом месте.

Прежде всего надо поставить корпус ученика, т.е. прочно укрепить его на всех позициях, образующих основу адажио; для этого необходимо научить его крепко держаться на бедрах, выработать выворотность бедра и ноги; это ведь и по вашему первое условие быстрого и правильного исполнения? Как вы этого достигнете, если вся ваша работа и все внимание направлены на руки, на бюст? Грация и приятные

позы имеют свою полезную, важную сторону; но прежде, чем добраться до них, ученик должен владеть в совершенстве *grands battements*, *grands ronds de jambe*, *fouette ballote releve*, *demi-soupe* и т.д. Он должен освободить и сделать свои бедра гибкими и подчиняющимися всем бесчисленным движениям апломба. Нужно овладеть полупальцами, без которых ученик, как и все нынешние исполнители, будет вынужден изъять все пируэты и все туры адажио. А ведь он не добьется преодоления всех этих трудностей, обучаясь науке колыхать бюст, как колышется море, и постоянным позам, приковывающим его пятками к земле.

Это кажется нам нелепостью, и новый прием обучения в корне противоречит опытам, вытекающим из всех наших традиций. Мы уже говорили и теперь настойчиво повторяем: нельзя приобрести стройность, ловкость, проворство иначе, как тренировкой строго согласованной с намеченной целью – это доказано опытом. Соответственно этому ловкость и устойчивость на полупальцах составляет одно из первых и отличительных преимуществ хорошего исполнителя, и достигнуть их можно только усидчивым, тяжелым и правильно расположенным трудом, они не могут развиваться у ученика, тренирующего лишь руки и корпус. За эти упражнения можно приняться лишь после первых лет обучения, когда будет достигнута точность, о чем в свое время и скажем. До этого необходимо в течение ряда лет подчиняться бесконечным комбинациям из *releve*, *demi soupe*; только они одни, путем однообразных и постоянных, целесообразно установленных занятий, могут придать исполнителю необходимые качества! Мы уже сказали,

некоторые изменения в работе допустимы, если они действительно внесут улучшения или, по крайней мере, ничего основного не нарушают. <...>

Примечание

Леопольд Адис (XIX в.) – артист балета, педагог, теоретик классического танца, один из последних представителей плеяды учителей французской школы классического танца.

«Теория гимнастики театрального танца» (1859) – книга, посвященная методике обучения танцу: автор рассматривает классический танец, подразделяя его на жанры: «жанр баллона», «танец на пальцах», «жанр terre a terre, или малой силы», «серьезный жанр» и т.д. В качестве образца автор зафиксировал весь урок своего учителя – знаменитого итальянского балетмейстера Филиппа Тальони: «...надо помнить, что этот урок служил ежедневным упражнением первому образцу танцевальной французской сцены Марии Тальони» (дочь Филиппа Тальони).

Август Бурнонвиль

Моя театральная жизнь⁷⁰

(Фрагменты)

<...> Своим существованием танец обязан музыке. Человек танцует не только для того, чтобы выразить свою радость, но и для того, чтобы проявить воодушевление, даже серьезность и горе. В древнейшие времена танец являлся телесной декламацией. Возникли науки, под их

⁷⁰ Приводится по: Бурнонвиль А. Моя театральная жизнь / пер. с дат. К.М. Жихаревой // Классики хореографии. С. 252, 253–254, 255, 264, 265–266.

покровительством расцвели искусства: музыка присоединилась к поэзии, а танец – к пластике, постепенно они изменяли свои формы, но по внутренней сущности своей они оставались всегда слитыми. Родоначальники культуры – греки, посвятили науки и искусства девяти музам – самую младшую и самую веселую из них звали Терпсихора и она стала музой танца. <...>

Известные нам народные танцы можно разделить на три группы: степенные, сладострастные и воинственные. К первым следует отнести старинные итальянские, испанские, французские и северные танцы; их танцевали под романсы, военные и жалобные песни, исполнялись они очень медленно и требовали особой величавости у выступавших мужчин и женщин. Это – танцы культурных народов, заимствованные у греков периода расцвета. Я назвал бы их классическими.

Родина второй группы – Индостан, где танцовщиц воспитывают в пагодах и называют «деведасси». От них произошли египетские альмеи. Сюда же относятся мавританские и позднейшие испанские и итальянские танцы, главный мотив их – восторги любви, исполняются они почти всегда женщинами. Это жанр – индусский.

И, наконец, танцы, в которых преимущественно проявляются мужское изящество и сила, а роль танцовщицы второстепенна, ведут свое происхождение из Северной Азии. Они прошли Россию, Польшу, Венгрию и Богемию, проникли в Германию и распространились по всему северу под названием полонеза и вальса. Ритм их почти неизменно определяется в 3/4 или 3/8 такта.

Современный театральный танец – подлинное искусство, поскольку установлено, что в наше время всякое искусство включает большую или меньшую технику или механическую умелость. Все великие мастера были выдающимися практиками, и навыки ослабили для них узы, налагаемые искусством. Без врожденных способностей талант не приобретается, но искусство имеет много разветвлений и не во всех направлениях способности бывают одинаково велики. Так, например, танцор, одаренный большой легкостью и эластичностью, обычно обладает меньшей гибкостью и выдержкой; побеждающий величайшие трудности чаще всего лишен грации и выразительности. Способности следует с детских лет развивать, а недостатки исправлять умелым руководством. Юный ученик может обладать большим желанием и усердием, но настойчивость и понимание требуются, главным образом, со стороны учителя, и прежде, чем речь может пойти об искусстве в истинном смысле слова, ученик должен быть поставлен, т.е. он должен научиться владеть положением и движениями головы, тела и рук, отшлифован, т.е. получить ту гибкость бедер, колен и ступней, без которой невозможно добиться апломба (равновесия), легкости и блеска исполнения. Начинает развиваться физическая сила – нужно следить, чтобы быстрота приобреталась не за счет мягкости или наоборот; в течение всего этого технического курса изучаются различные составные части танцевального репертуара; настойчивостью и усердием преодолеваются усталость, боли, неуверенность – и вот ученик постиг, наконец, свое ремесло, т.е. умеет сделать все, что необходимо уметь танцору, раньше, чем про него

можно сказать, что он вступил на поприще артиста. Правда, художественный принцип должен всегда играть преобладающую роль и в подготовительной школе. Чувство ритма, живописная красота, драматическая выразительность – вот цели, которых должно добиваться преподавание. Но прежде, чем вступить в область искусства, технические трудности должны быть преодолены; только вполне усвоенные навыки и умения дают легкость, а без легкости нет очарования.

<...> Источник танца, как и всех изящных искусств, один – природа. Танец исходит от горячего сердца, здорового возбуждения; действие его выражает радость или удовольствие. Тело становится красноречивым и высказывает даже то, чего не в силах передать слова; влияние его благотельно, дух настраивается на поэтический лад. Желание нравиться создало изобретательность, а желание возбуждать поклонение – виртуозность. Здесь и лежит перекресток, на котором танцор так часто сбивается с пути: ему хочется поразить и разбудить вялого, задеть и восхитить душевно опустившегося <...>.

<...> ...Танцор воспитывается перед зеркалом, в постоянной борьбе со своими недостатками и несовершенствами, таланта своего он достигает не бездельем; он редко слеп к своим слабостям, хотя и желал бы, чтобы другие были к ним слепы. Познать самого себя, конечно, трудно, но – признать свое несовершенство еще труднее. <...>

Танец есть искусство, потому что он предполагает призвание, знание и мастерство.

Это – изящное искусство, потому что оно стремится к идеалу, не только в пластическом, но и в драматическом

и лирическом отношении. Красота, которой должен добиваться танец, обуславливается не вкусом и произволом, но основана на неизменных законах естественного, натурального. Мимика охватывает все душевные движения; танец же есть по преимуществу выражение радости, потребности следовать ритмам музыки.

Назначение искусства и, в особенности, театра – обострять мысль, возвышать душу и освежать чувства. Следовательно, танец отнюдь не должен потворствовать страсти пресыщенной публики к впечатлениям, чуждым истинному искусству.

Веселость есть сила, опьянение – слабость.

Танец может, с помощью музыки, возвыситься до поэзии, но может также, при избытке гимнастики, снизиться до фиглярства; так называемая трудность имеет бесчисленных адептов, зато кажущаяся легкость достигается лишь немногими избранниками.

Вершиной мастерства является умение скрывать механику и напряжение под видимостью гармонического спокойствия.

Манерность не есть характер, и аффектация – решительный враг грации.

Каждый танцор должен рассматривать свое трудное искусство, как звено в цепи прекрасного, как полезное украшение сцены, а последнюю, как важный фактор духовного развития народов. <...>

Примечания

Август Бурнонвиль (1805–1879) – датский балетмейстер, хореограф, педагог, создатель собственной системы хореографического обучения.

«Моя театральная жизнь» (1848–1878) – мемуары А. Бурнонвиля в трех томах, на страницах которых автор рассказывает о своем пути артиста, описывает впечатления о поездке в Петербург и Париж, характеризует выдающихся хореографов, танцовщиков и балерин своего времени; раскрывает такие понятия, как танец, пантомима, балет.

ГЛОССАРИЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (европейские танцы XIV–XIX вв.)⁷¹

Аллеманда (фр. *allemand* – немецкий) – танец XVI–XVIII вв. немецкого происхождения, подобный паване, в умеренном темпе и двудольном размере. За ним обычно следовала оживленная трехдольная куранта. В клавирной сюите XVIII в. аллеманда стоит на первом месте; за ней следуют куранта, сарабанда и жига. В конце XVIII в. аллемандой назывался «немецкий танец» в размере 3/4 или 3/8 – предшественник вальса.

Балло (лат. *ballo* – танцевать) – игровой или пантомимический итальянский танец, известный с XV века; характеризуется частой сменой темпа и размера.

Бас-данс (фр. *basse danse* – низкий танец) – обобщающее название скользящих «беспрыжковых танцев» XVI в., появившихся при Бургундском дворе. Церемониальный танец, похожий на полонез: связан более с прохаживанием, нежели с танцем как таковым. «Низкий танец» – составлял контраст «высокому танцу» (*danse haute*), для которого типичны высокие прыжки и подпрыгивания. Считается

⁷¹ Глоссарий составлен по материалам Энциклопедии Кольера, Универсальной научно-популярной энциклопедии Кругосвет: Танец // Энциклопедия Кольера // Академик: [сайт]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/446/ТАНЕЦ (дата обращения: 08.09.2022).

Словарь танца // Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет: [сайт]. URL: <https://www.krugosvet.ru/enc/muzyka/slovar-tanca> (дата обращения: 08.09.2022).

предшественником эстампи; мог исполняться как в двухдольном (обычно), так и в трехдольном размере; состоял из трех частей: собственно бас-данс, его повторение (*retour de la basse danse*) и тордион – танец вприпрыжку. Исчез в XVI в., вытеснен паваной.

Бергамаска – танец XVI–XVII вв. в размере 2/4 или 4/4. Происходил из итальянского города Бергамо, в Англии был известен в XVI в.: упоминается Шекспиром в комедии «Сон в летнюю ночь». В рукописях того времени бергамаска имеет мелодию, которая часто представляет собой *basso ostinato* (т. е. постоянно повторяющийся бас) с вариациями; напоминает более позднюю немецкую народную песню *Kraut und Rben* (использована Д. Букстехуде, в произведении И.С. Баха «Гольдберг-вариации»).

Болеро – испанский национальный танец, двухдольного, изредка трехдольного метра, состоящий из пяти частей: пазео, траверсия, дифференция, траверсия и финал.

Предположительно изобретен ок. 1780 Себастьяном Сересо из Кадиса. В фольклорной версии – танец для солирующей пары, в публичном исполнении могут участвовать несколько пар. Обязателен аккомпанемент кастаньет или гитары, если мелодия танца поется. Убыстренным вариантом болеро является *seguidilla*, возможно, именно она была основой этого танца. Кубинское болеро и аналогичное ему доминиканское болеро характеризуются двухдольным ритмом с синкопами и образуют испано-американский вариант танца.

Образцы в музыкальных произведениях: Ф. Шопен «Болеро» (op. 19), М. Равель «Болеро», Л. ван Бетховен «*Volero a solo*», К.М. фон Вебер болеро в музыкальном сопровождении к пьесе П.А. Фольфа «Прециоза».

Бранль – обобщающее название для танцев XVI–XVII вв. (варианты бранля имелись в провинциях Франции). В XV в. бранль завершал бас-данс, в XVI–XVII вв. стал самостоятельным танцем, разновидности которого объединяли в сюиты. Порядок частей в бранль-сюите: бранль двойной, бранль простой, бранль веселый, монтиранде и гавот (может изменяться, за исключением гавота – является завершающей частью). Включался в балеты эпохи барокко.

Бурре – французский танец XVII–XVIII вв., имеющий дактилический метр, быстрый темп, двудольный размер с затактом из двух восьмых. Восходит к пантомимическому народному танцу провинции Овернь, в XVII в. стал придворным танцем. Появляется в балетах Люлли и Шмелцера, в инструментальных сюитах, в т.ч. И.С. Баха, встречается в сочинениях Г.Ф. Генделя, Ф. Детуша, А. Кампра, К. Сен-Санса (Овернская рапсодия), Э. Шабрие (Фантастическое бурре) и др.

Вальс (нем. walzen – вращаться, кружиться) – парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением (трёхдольный размер (3/4, 3/8, 6/8), в умеренно-быстром темпе); один из самых распространённых бытовых музыкальных жанров, утвердившийся в профессиональной музыке европейских стран⁷².

Сформировался на основе старых народных танцев Австрии и Южной Германии. Впервые упоминается ок. 1770 г. Предшественниками считаются быстрый «немецкий танец»

⁷² Е. М. Царёва Вальс // Belcanto.ru Классическая музыка, опера и балет: [сайт]. URL: <https://www.belcanto.ru/valse.html> (дата обращения: 03.09.2022).

и медленные вальсы – лендлеры (ок. 1800 г.). Вызвал сопротивление блюстителей нравственности и танцмейстеров. Существовал в рамках английского кантри-данс (контрданс), обрел независимость и вышел на первое место среди бальных танцев, популярных в Вене, Париже, Нью-Йорке. Различается как танцевальная музыка и как концертная пьеса (в этом случае вальс может быть свободнее по темпу и сложнее по форме).

Образцы в музыкальных произведениях: вальсы Й. Ланнера, И. Штрауса-отца и И. Штрауса-сына, Э. Вальдтофеля, Ф. Легара, О. Штрауса и Р. Штольца; инструментальные вальсы Г. Берлиоза, П.И. Чайковского, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Й. Брамса, К.М. фон Вебера, Р. Штрауса, М. Равеля.

Гавот (прованс. *gavoto* – житель области Овернь) – французский танец XVI–XVIII вв. в трехдольном размере (размер 2/2 или 4/4, начинается с затакта 2/4 или 2/8; состоит из двух частей по 8 тактов), исполнявшийся в умеренном темпе. Первоначально был частью бранля, в XVII в. – хороводным танцем, в XVIII в. превратился в парный танец с разными фигурами.

Образцы в музыкальных произведениях: гавоты в произведениях Ж.Б. Люлли, в сюитах Куперена, Пахельбея, И.С. Баха.

Галоп (фр. *galoper* – скакать) – быстрый круговой танец XIX в. в двухдольном размере, состоящий из стремительных скачкообразных движений вперед и назад, близких по типу к польке. После 1825 г. вошел в моду в Германии, где его называли *ручер* или *хюпфер*.

Образцы в музыкальных произведениях: Большой хроматический галоп Ф. Листа и др.

Гальярда – веселый, оживленный танец XVI–XVII вв., первоначально двудольный, довольно быстрый, позже исполнявшийся в более сдержанном темпе, в трехдольном размере. Стал «парой» к паване или пассамеццо (исполнялся после них). Один из популярных европейских танцев XVII в., неоднократно упоминается у Шекспира обычно под названием *cinque-pase*.

Гопак – быстрый украинский танец в двудольном размере.

Образец в музыкальных произведениях: гопак в опере М.П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

Доппио (итал. *doppia* – двойной, двойная, фр. *double*) – двойной шаг, термин часто используется в современной учебной практике по хореографии. Итальянское доппио схоже с французским.

Исполнение: «Оттолкнуться правой ногой и сразу встать на высокие полупальцы, одновременно с толчком, вынести левую ногу вперед и перенести на нее вес. Не опускаясь на стопу левой ноги, надо вынести вперед правую ногу и перенести на нее вес, затем опять левую (все это время идем вперед на высоких полупальцах с выносом веса на выдвинутую ногу). В конце третьего шага опускаемся на стопу левой ноги, словно придавливаем пяткой тугую пружину (опускание не должно быть резким) и выносим вперед правую ногу, не перенося на нее вес. Кончиками пальцев правой, вынесенной вперед ноги, касаемся пола»⁷³.

⁷³ Тыренко Милена-София Французские бассдансы XV века. Теория и практика // Ассоциация исторического танца: [сайт]. URL: <https://hda.org.ru/articles/frantsuzskie-bassdansyi-xv-veka-teoriya-i-praktika/> (дата обращения: 08.09.2022).

Жига (старофр. *gigue* – танцевать либо древнеангл. *giga* – народная скрипка) – английский танец, распространенный в XVI в.; первоначально имел размер 4/4, позже – 6/8 с пунктированными восьмыми. В XVII и XVIII в. (с французским названием *gigue*) попал в инструментальную сюиту и стал финалом в последовательности четырех основных танцев т. н. французской сюиты. Часто сочинялся в полифонической форме: во втором разделе разрабатывалась тема, представляющая собой обращение темы первого раздела.

Кадриль – французский танец, возникший в конце XVIII в., популярный до конца XIX в. Исполняется двумя или четырьмя парами, расположенными по четырехугольнику (*quadrille*), друг против друга. Развился из сельского танца и сначала содержал пять фигур с французскими названиями: *Le Pantalon* («Штаны», название популярной французской песенки), *Été* («Лето»), *La Poule* («Курица»), *La Pastourelle* («Пастораль») и *Finale* («Финал») – танцмейстер Трениц добавил шестую фигуру, названную его именем. Часто используются известные мелодии на 2/4 или 6/8, нередко заимствованные из опер или оперетт.

Канари, канарио, канариоз или канарский танец (итал. *canario*, англ. *canary*, фр. *canarie*) – европейский танец эпохи Возрождения, барокко, похожий на джигу; тактовый размер 3/4 или на 6/4. Предположительно испанского происхождения (Канарские острова), упоминается в комедии У. Шекспира «Всё хорошо, что хорошо кончается», в трактате Т. Арбо «Орхезография».

Канкан – неистовый и фривольный французский танец XIX в., в быстром темпе и двудольном размере (по типу

похож на испанское фанданго), возник в Париже 1830-х гг. Ж. Оффенбах ввел канкан в свою оперетту «Орфей в аду».

Контрапассо – элемент танца, который обозначает группу шагов доппио (2–4), исполняемую определенным образом следует исполнять специальным образом. Танцмейстеры XV века, вероятно, считали, что контрапассо достаточно сложный и красивый элемент сам по себе, поэтому он не сопровождается сложными траекториями движения, перестроениями нескольких танцоров и отсутствует в сюжетных частях балло.

Контрданс (англ. country (деревня) – фр. contre (противоположный) – нем. contretanz, kontertanz) – старинный английский танец фольклорного типа. Танцующие образуют две линии, лицом друг к другу – мужскую и женскую; используются самые разнообразные движения, часто из других танцев. Около 1685 г. контрданс распространился из Англии в Нидерланды и Францию и стал одним из самых популярных европейских танцев. Сначала музыка контрданса напоминала английские жиги (что отражено в сборнике Г. Муффата *Florilegium secundum*, 1698), в XVIII–XIX вв. стал характерен пунктирный ритм; использовались народные наигрыши, популярные мелодии (одно из собраний таких мелодий – сборник Дж. Плейфорда «Английский учитель танцев»/ *The English Dancing Master*, 1651). Популярная песня времен Французской революции *Ça Ira* имеет в основе мелодию контрданса.

Образцы в музыкальных произведениях: контрдансы из опер «Зороастр» Ж.Ф. Рамо и «Дон Жуан» В.А. Моцарта.

Котильон (фр. cotillon – нижняя юбка, встречается в популярной в те времена песне) – танец, распространенный в конце XVIII – начале XIX века: из Франции попал в Англию и Америку, где его стали исполнять как заключительный раздел контрдансов или, позже, кадрилией. Разнообразные па и фигуры котильона исполняются первой парой практически под любую музыку, затем повторяются всеми танцующими.

Куранта – танец в дудольном размере, первоначально пантомимический, известный с XVI в. (упоминается в трактате Т. Арбо «Орхезография» (1588), в произведениях У. Шекспира). Постепенно приобрел трехдольный метр и в XVII в. стал исполняться в паре с аллемандой (после нее). Характерная черта – частые перемены метра с 3/2 на 6/4 и обратно в соответствии с чередованием двух основных фигур – pas de courante и pas de couple. Различаются две разновидности: итальянская (характерно быстрое движение мелкими длительностями) и французская (более спокойная, характерна прозрачная фактура, связанная с техникой французских лютнистов XVII в.). Около 1700 г. стал торжественным, полным достоинства танцем, предваряющим менуэт. После 1720 г. исчезает, сохранившись лишь как жанровая модель в профессиональной музыке.

Образцы в музыкальных произведениях: куранты И.С. Баха.

Лендлер (возможно, по названию местечка в Верхней Австрии – Ландль) – обобщающее название медленных австро-баварских танцев в 3/4 или 3/8 размере, мелодии которых существовали в XVII в. Лендлер можно считать

предшественником дойча («немецкого [танца]») и вальса, но он исполнялся медленнее вальса и имел несколько иное построение. Типично чередование восьмитактовых и шеститактовых фраз. Его вариантами являются штайерише (штирийский [танец]) и шуплаттлер (тирольский танец в деревянных башмаках).

Образцы в музыкальных произведениях: *Aire Viennese* И.Г. Шмельцера; напоминающие лендлер мелодии Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта и И. Штрауса-отца.

Мазурка – польский народный танец, а также пьеса в трехдольном ритме (обычно на 3/4 или на 3/8, типичен акцент на второй доле), в темпе несколько медленнее вальса. В XVIII в., во время правления короля Августа III, стал городским и придворным танцем. Состоит из похожего на полонез вступительного раздела, исполняемого несколькими парами, и череды танцев с разными фигурами. В конце каждой фигуры типичны удары каблуком о каблук и резкое движение ступней ног (т.н. ключ). Варианты мазурки – польские танцы куявяк и оберек.

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях Ф. Шопена, М.И. Глинки, П.И. Чайковского, К. Шимановского.

Менуэт (фр. menu (pas menu) – шажок, маленький шаг или amener (аменера) – старофранцузский танец, разновидность бранля) – танец XVI–XVII вв., в умеренном темпе и трехдольном размере. Будучи изначально сельским танцем, занял место куранты и стал основным придворным танцем с середины XVII по середину XVIII в., образцом французского придворного балета. Характерные

черты: церемонные поклоны, торжественные проходы вперед, вбок и назад, изящные шаги и легкое скольжение. Ж.Б. Люлли первым из великих композиторов использовал менуэт, считается, что король Людовик XIV первым танцевал менуэт на одном из своих балов. В XVIII в. включался в клавирные сюиты (в трехчастной форме: менуэт – трио, собственно второй менуэт – менуэт), между сарабандой и жигой; толковался как подвижный танец в простой фактуре. В последующие эпохи стал частью циклической формы в классических сонатах и симфониях XVIII и XIX вв. Менуэт классического периода испытал сильное влияние австрийского крестьянского лендлера, приобрел характерные широкие мелодические ходы, скачки.

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях Я. Стамица, Г. Монна, Й. Штарцера, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта получил третью позицию в четырехчастном сонатно-симфоническом цикле. В опере «Дон Жуан» В.А. Моцарта символизирует аристократическое общество, написан в медленном темпе.

Мореска (мориско) – пантомимический танец с преобладанием пунктирных ритмов и экзотических тембров (вероятно, мавританского происхождения; известен со времен раннего Средневековья; в Европе берет начало в Испании в XV в.). Танцовщики, в соответствии с романтизированными представлениями о маврах, носили гротескные костюмы с колокольчиками у щиколотки; часто лица одного или нескольких танцующих были выкрашены в черный цвет. В Англии мореску (morrisdance) исполняли во время майских игр: шесть танцоров образовывали два противостоящих ряда.

Мореской часто называли музыкально-танцевальную сцену и иногда финальную балетную сцену – как, например, в опере К. Монтеверди «Орфей» (1607).

Павана (pavone – павлин) – происходящий из Испании танец XVI–XVII вв., в двудольном (иногда в трехдольном) размере, представлявший собой медленное, величавое шествие; открывал балы; возможно, 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).

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях И.Г. Шейна; У. Бёрда, Дж. Булля, О. Гиббонса, Дж. Даулленда; М. Равеля и М. Гулда.

Пиве – танцевальное движение без продвижения по линии танца. Все шаги в данном движении проходящие. Трудность заключается в том, чтобы делать все очень быстро с максимальной точностью.

Паспье – живой французский танец XVII–XVIII вв. (возник в Северной Бретани) в быстром темпе (размер 3/8 или 6/8); включает много движений, построенных на перекрещивании ног.

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях И.С. Баха, И.К.Ф. Фишера, в балетах венских композиторов XVII в., во французской опере начала XVIII в.

Полонез (польский) – польский национальный танец инструментального жанра в умеренном темпе, в размере 3/4. «Происхождение танца обычно относят к эпохе, когда Генрих Валуа (будущий французский король Генрих III)

был избран на польский трон (1573): польские придворные дамы при представлении королю образовывали процессию, которую сопровождала величественная музыка; такая процессия вошла в традицию и стала открывать все государственные церемонии, а само шествие переросло в танец. В результате тесных связей между Польшей и Саксонией (саксонский курфюрст Август стал королем Польши в 1697) полонез вошел в моду в Германии и оттуда распространился по всей Европе»⁷⁴.

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях Г.Ф. Генделя, И.С. Баха (включали в сюиты); В.А. Моцарта (использовал в фортепианной сонате); Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Листа, К.М. Вебера, Р. Вагнера; Ф. Шопена.

Полька – быстрый, живой танец, а также жанр танцевальной музыки (размер – 2/4, обычно начинается с сильной доли). Возник ок. 1830 в Чехии, распространился по Европе, был принят в Нью-Йорке.

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях Б. Сметаны (в т.ч. в опере «Проданная невеста»), в опере «Шванда-волынщик» Я. Вейнбергера; польки А. Дворжака, Й. Лабицкого, И. Штрауса и др.

Редова (рядовая) – чешский (и вообще славянский) танец крестьянского происхождения в умеренном темпе и трехдольном размере; один из вариантов исполняется на 2/4, как полька. В середине XIX в. вошел в моду в парижских танцевальных залах и оттуда распространился по Европе.

⁷⁴ Словарь танца. Полонез // Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет: [сайт].

Образцы в музыкальных произведениях: в опере-балете Н.А. Римского-Корсакова «Млада».

Риверенца – поклон, исполняется, касаясь либо почти касаясь левым коленом пола.

Ригодон – французский танец (Прованс) XVII–XVIII вв. в быстром темпе и двудольном размере, с одной восьмой за такта. Как серьезный танец появляется в опере Глюка «Ифигения в Тавриде» (1779), позже и в других операх; как комический танец присутствует в балетах и сюитах XVII в., в том числе у Ж.Б. Люлли, А. Кампра, Ж.Ф. Рамо. В середине XVII в. к этому жанру обращается Г. Пёрселл, позднее – Э. Григ и М. Равель. В Испании ригодоном часто называют кадрили.

Рил (англ. reel – катушка; название связано с готическим словом *rulla* – смерч) – старинный танец, имеющий круговой рисунок с постоянным повторением движений и мелодии: танцующие располагаются лицом друг к другу и исполняют серию фигур, напоминающих по очертаниям восьмерку. Музыка состоит из восьми тактовых фраз, преимущественно в двудольном размере. Напоминает норвежский халлинг и другие скандинавские танцы. В Шотландии обычно исполняется двумя парами, в Англии – тремя. В Америке наиболее распространен вариант под названием *виргинский рил*.

Сальтарелло (ит. saltare – прыгать) – энергичный итальянский танец народного происхождения в быстром темпе, трехдольном, иногда двудольном размере. Был особенно распространен в XVI–XVII вв., в английских и итальянских рукописях встречается в XIV в. В XVI в. исполнялся под аккомпанемент гитары и тамбурина парой танцоров после

бас-данса и пассамеццо. В XXI в. сальтарелло танцуют в Италии и Испании так же, как тарантеллу.

Сарабанда (возможно, от персидс. *сарбанд* – лента, развевающаяся вокруг головы; песни определенного жанра) – танец XVII–XVIII вв. в медленном темпе, трехдольном размере. По мнению исследователей XX века, сарабанда, вместе с чаконей, попала в Испанию из американских колоний. Первоначально озорной, буйный танец во Франции в начале XVII в. превратился в танец медленный и важный. В операх сарабанда обычно выступала как символ величия Испании. В сюитах Ж. Шампона де Шамбоньера, И.Я. Фробергера, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя помещается между курантой и жигой – создает темповый контраст.

Сегидилья – испанский танец (возможно, провинция Ламанча) в быстром темпе, трехдольном размере. Название означает «продолжение»: за инструментальным разделом следует раздел для голоса с аккомпанементом гитары и кастаньет. Вариантами являются *манчега*, *севильяна* и *мурсиана*. Сегидилья *манчега* – оживленный, веселый танец; сегидилья *болерас* – более размеренная и сдержанная; сегидилья *гитана* («цыганская», иногда – *сигуирия* (*siguiriya*)) – танец медленный и чувствительный, с переменным размером (3/4 и 6/8). Шутливые поэтические куплеты сегидильи – *коплас* – состоят каждый из четырех коротких строк, за которыми следует рефрен из трех строк – *эстребильо*.

Сицилиана (происхождение из Южной Италии или из Сицилии) – танец или основанная на нем музыкальная форма, ритмически напоминающая жигу; размер 12/8 или 6/8. Название *сицилиана* чаще применяется к ариям *da capo* (с репризой).

Образцы в музыкальных произведениях: среди наиболее известных – сицилианы И.С. Баха: из Сюиты соль минор, ария *Erbarne dich* из оратории «Страсти по Матфею».

Тарантелла (название связано либо с городом Таранто в Южной Италии, либо с пауком тарантулом, который встречается в этом районе. Легенда гласит, что укушенный тарантулом заболевает болезнью («тарангизм»), которую можно исцелить только безудержной пляской) – очень живой танец XV–XVII вв. в размере 3/8, 6/8, 12/8. Музыка тарантеллы обычно импровизировалась, характерно длительное развёртывание мелодии с большими расширениями и кадансовыми дополнениями; похожа на сальтарелло, типично движение сплошными триолями. В основе один мотив или ритмическая фигура (в ранних образцах – и в двудольном метре), многократное повторение которых оказывало завораживающее, «гипнотическое» действие на слушателей и танцующих.

Образцы в музыкальных произведениях: в сочинениях Ф. Листа, Ф. Шопена, К. М. фон Вебера, Д. Обера.

Тордильон, тордильоне, турдион (итал. *tordiglione*, фр. *tourdion*, *tordion*) – энергичный танец, распространённый в XV и начале XVI века в Бургундии; похож на танец гальярда, но описывается как более быстрый и плавный. П. Аттеньян сделал турдион популярным, опубликовав его ноты. Т. Арбо позже внес информацию о турдионе в свою работу «Орхезография» (опубликована в 1589 г.).

Трепак (укр. тропак) – русский одиночный мужской танец в быстром темпе и двудольном размере (распространён также на Украине). Основные движения – дробные

шаги, притоптывания и присядка с выбрасыванием ног; основное положение рук – на поясе. Движения сочинялись исполнителем на ходу. Строго определенной мелодии не существует. Исполняется под энергичную музыку в очень быстром темпе как одиночный танец или как перепляс⁷⁵.

Возник благодаря простому каменщику, который во время перерывов от работы разминался вприсядку на людной улице. На балетной сцене трепак появился в XIX в.

Образцы в музыкальных произведениях: трепак из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик».

Фанданго – испанский танец XVIII в. (возник в Южной Испании) в размере 3/8, под характерный ритмический аккомпанемент кастаньет и гитары. Первоначально фанданго был вокально-танцевальной формой с текстом любовного содержания. Варианты этого танца известны в Испании под разными именами: например, в Малаге он называется *малагенья*.

Образцы в музыкальных произведениях: балет К.В. Глюка «Дон Жуан» (самый ранний образец); в опере В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро»; в творчестве Р. Шумана, Н.А. Римского-Корсакова, И. Альбениса, Э. Гранадоса.

Фарандола – французский танец (возник в Провансе) в размере 6/8. Танцующие держат друг друга за руки, образуя цепочку, и, следуя за ведущим, движутся по улицам, исполняя самые разнообразные движения под аккомпанемент флейты и тамбурина.

⁷⁵ Трепак // Энциклопедия Руниверсалис: [сайт]. URL: <https://руни.рф/index.php/Трепак> (дата обращения: 08.09.2022).

Образцы в музыкальных произведениях: в опере Ш. Гуно «Мирейль», в сюите из музыки к драме Ж. Бизе «Арлезианка».

Фарандула – испанский народный танец, название которого применялось к содержащим его дивертисментам, исполняемым между вторым и третьим актами испанской традиционной драмы.

Хорнпайп (название старинного духового инструмента, сопровождавшего этот танец) – английский и шотландский танец XVI–XIX вв. в размерах 3/2 или 4/4 с характерным пунктирным ритмом. Танец не требовал много места, поэтому был популярен у матросов: они плясали со сложными руками и быстро двигая ногами, при прямом корпусе.

Образцы в музыкальных произведениях: Хорнпайп для вирджинала Х. Астона (самый ранний образец, XVI в.); в сочинениях Г. Пёрселла, Г.Ф. Генделя (XVIII в.).

Чакона – испанский танец XVI–XVIII вв., близкий к пассакалье. По описаниям авторов XVI и XVII вв., пришел в Испанию из Вест-Индии. В первоначальном виде чувственный и темпераментный, в XVII в. превратился в медленный и величавый, в музыкальном отношении – с вариационным развитием на основе *basso ostinato*. В XVII–XVIII вв. часто становился заключительной частью балета, включаемого в оперное представление, и исполнялся под музыку трехдольного размера. Как чисто инструментальная форма представляет собой вариации на *basso ostinato*.

Образцы в музыкальных произведениях: финал Партиты ре минор для скрипки соло И.С. Баха; в клавирных сюитах Г.Ф. Генделя; в финалах опер К.В. Глюка «Орфей» и «Ифигения в Авлиде».

Чардаш (венг. csárdá – трактир) – венгерский народный танец в двудольном размере, состоящий из двух контрастных частей – медленной меланхолической интродукции (*lass*) и собственно танца, быстрого и зажигательного (*frisska*). Зародился примерно в XVIII в. в Венгрии, был привезен цыганскими музыкальными ансамблями в близкие к Венгрии страны и регионы: Воеводину, Словакию, Словению, Хорватию, Трансильванию и Моравию.

Образцы в музыкальных произведениях XIX в.: Венгерских рапсодиях Ф. Листа, в Цыганских напевах П. де Сарасате.

Шемпио – простой, одинарный шаг в историко-бытовых танцах.

Шоттиш (шотландский танец) – танец XIX в., напоминающий польку, первоначально имевший размер 3/4, после 1800 г. – 2/4. Происходит от шотландского кругового танца, известного и в Германии.

Эстампи (*estampie*), **эстампида** – средневековая инструментальная форма и танец (Прованс). Средневековый автор Иоганнес де Грохео упоминает о *стантипте* – возможно, латинизированном названии эстампиды. Стантипа состояла из ряда «точек» (*puncti, punctum*), каждая из которых состояла из двух частей с одинаковыми началами (*apertum*) и разными завершениями (*clausum*). Дополнением к стантипте, по Грохео, была дуктия (*ductia*), тоже состоявшая из «точек». Большинство сохранившихся эстампи представляют собой танцевальные образцы, поэтому эстампи может считаться одним из главных танцев Средневековья.

Образцы в музыкальных произведениях: *Kalenda Maya* Р. де Вакейраса (мелодия заимствована из более раннего эстампи).

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ АРТ-ПЕДАГОГИКИ

Хореография

(IV в. до н. э. – XIX в.)

Хрестоматия

Составители

Левченко Илья Евгеньевич

Чурашов Андрей Геннадьевич

ISBN 978-5-907611-82-5

Работа рекомендована РИС ЮУрГППУ

Протокол № 27, 2022 г.

Издательство ЮУрГППУ

454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор О.В. Боярская

Технический редактор А.Г. Петрова

Дизайн обложки М.В. Садкова

Подписано в печать 30.01.2023 г.

Формат 60 × 84 1 / 16

Уч.-изд. л. 5,53. Усл. п. л. 6,8

Тираж 100 экз.

Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ЮУрГППУ

454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69