

Анастасия Золотухина

Философское обоснование танца  
у итальянских хореографов Возрождения:  
от Аристотеля к Платону

---

ANASTASIA ZOLOTUKHINA  
PHILOSOPHICAL GROUNDS OF RENAISSANCE DANCE THEORY:  
FROM ARISTOTLE TO PLATO

ABSTRACT. The paper treats the origin of Renaissance theory of dance in XV century Italy and its connection to the philosophy of Aristotle and then Plato. The first known choreographers and authors of dance treatises, Domenico da Piacenza and Guglielmo Ebreo, both use classical authorities in order to prove that the art of dancing is a true and noble one. Domenico does it in a formal manner, quoting some passages from Aristotle's *Nicomachean Ethics* about the golden mean and prudence, and even uses the Greek term *eutrapelia*. Those quotations seem to fit badly into Domenico's text and can only technically prove the high position of dance. His treatise of c. 1455 *De arte saltandi et choreas ducendi* shows that Aristotle's authority was still a sufficient argument among humanists. Guglielmo Ebreo's treatise, *De pratica seu arte tripudii*, on the contrary, is based on a rather developed argumentation inspired by Platonic ideas of cosmos, harmony, music and dance. Most of Ebreo's points align with Plato's concept of dance as a high educational musical art (as he explains it, mainly, in the *Laws*). The problem is that Ebreo never mentions Plato, neither is it certain that he could have read Plato's texts. We only know that Ebreo was working in Florence in the 1460–70s, the flourishing period of the Neoplatonic circle: which makes the early dating of his treatise's first edition, 1463, doubtful. However, due to Florentine Neoplatonism and to Ebreo's popularity 'Platonic' theory of dance dominated throughout XVI–XVII centuries and even influenced practical choreography.

KEYWORDS: Renaissance, Plato, Aristotle, theory of dance.

---

Настоящая статья посвящена истории рождения теории европейского танца в Италии XV века и его связи с античной философией, а именно — с Аристотелем и, чуть позже, Платоном. Будет

---

© А.И. Золотухина (Москва). a.auriauris@gmail.com. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

рассмотрено, как в своем стремлении возвысить танец до положения истинно благородного занятия хореографы опирались на античные авторитеты и как возродившийся интерес к философии Платона, преобразившейся во флорентийских неоплатонических кругах, по-видимому, потеснил Аристотеля в качестве главного источника теоретической базы как для танца, так и для всякого искусства. Вместе с тем, в статье ставятся некоторые вопросы, немаловажные для представления об истинном положении и значении танца в то время, о самих хореографах, наконец — о распространении и передаче античных текстов в аристократических кругах итальянских городов-государств Возрождения.

Впервые идея танца как самостоятельного, высокого и серьезного искусства возникла в Ломбардии в середине XV века; этот новый стиль в танце получил поэтому название *ballare lombardo*<sup>1</sup>. Разумеется, при европейских дворах танцевали и раньше, прекрасный пример чему мы находим хотя бы у Боккаччо в «Декамероне» (например, в начале Дня третьего)<sup>2</sup>. Однако о теоретическом осмыслении танца, как и вообще о трактатах, ему посвященных, вплоть до середины XV в. нам ничего не известно. Разбираться по-настоящему в причинах этого потребовало бы отдельного исследования; я остановлюсь только на нескольких важных моментах.

Вслед за другими видами искусства, ренессансный танец нуждался в теоретическом обосновании, повышении своего социального статуса и встраивании в общую гармоническую картину мира. Примерно в то же время создаются другие трактаты, прославляющие то или иное искусство: «О живописи» (*De pictura*, 1435) и «О зодчестве» (*De re aedificatoria*, 1452) Леона Баттисты Альберти, «Теоретический труд о предмете музыки» (*Theoricum opus musice discipline*, 1480) Франкино Гафури и др. С другой стороны, появля-

---

<sup>1</sup> См., напр., одно из первых исследований, специально посвященных «ломбардскому танцу»: Gallo 1979: 61 ff.

<sup>2</sup> Не имея возможности подробно говорить об этом, отсылаю к Neville 2004: 18 ff., Di Tondo 2015: 53 ff.

ются и многочисленные трактаты о воспитании, в которых движению и танцу уделяется немалое внимание, — например, «О воспитании детей» (*De liberorum educatione*, 1450) Энеа Сильвио Пикколомини, «О научных и литературных занятиях» (*De studiis et litteris*, 1422–1425) Леонардо Бруни, «О воспитании детей и об их достойных нравах» (*De liberorum educatione et claris moribus*, 1445–1448) Маффео Веджо и др. Ясно, что танец не оставался без внимания высокопоставленных лиц (которым, в том числе, посвящались названные трактаты), давно входил в воспитательную систему и теперь должен был занять полагающееся ему место в ряду высоких искусств. Это было достижимо путем написания *ars*, теоретического трактата-апологии.

К XV веку танец прочно вошел в придворную жизнь и едва ли не стал самым значительным ее проявлением (например, герцог феррарский Эрколе д'Эсте писал, что его власть и благополучие во многом зиждутся на танцевальных церемониях его двора<sup>3</sup>, а в некоторых городах к голосованию приглашались только те граждане, кто был регулярно замечен на танцах в ратуше<sup>4</sup>). Вместе с тем, это искусство далеко не пользовалось всеобщим одобрением: вплоть до XVII века оно было презираемо интеллектуалами негуманистического круга и, разумеется, церковью<sup>5</sup>. Потому на страницах трактатов первые хореографы неоднократно подчеркивают, что их искусство — не для всех, а лишь для высоко образованных и добродетельных людей (об этом подробнее будет сказано ниже).

---

<sup>3</sup> Об этом и о связи феррарского двора и первых хореографов см., напр., Smith 1995: xx–xxi. Другие знаменитые своими танцевальными представлениями дворы — миланский двор герцогов Сфорца, флорентийский двор Медичи, герцогский двор Урбино, арагонский Неаполь, папский Рим. Подробное описание отдельных праздников и представлений см. в Saporites 2011: 16 ff.

<sup>4</sup> Nevile 2004: 45–46.

<sup>5</sup> Подробнее см. Nevile 2004: 19. Эти обвинения приводят, пожалуй, все хореографы: от первого, Доменико да Пьяченца, вплоть до автора небольшого сочинения *Dialogo su di Danza* Ринальдо Корсо, который в 1550 г. жалуется на то же самое: недоброжелатели называют танец занятием глупым и безвкусным («scioso e senza sale»), да еще и аморальным.

Данными соображениями, вероятно, вызвано еще одно ясно читаемое стремление танцевальных теоретиков: показать, что танец имеет не только физическую природу, но и интеллектуальную, роднящую его с науками и философией. И в этом смысле теория танца за десятилетие<sup>6</sup>, отделяющее первый в своем роде трактат Доменико от трактата Гульельмо Эбрео, проделывает определенный путь от обозначения только этической составляющей танца (соразмерные движения порождают в человеке соразмерные страсти) к возведению танца в ряд истинно гармонических, то есть отражающих божественную гармонию искусств. Излюбленная мыслителями Возрождения, особенно неоплатонического круга, гармония небесных сфер воспроизводится теперь и в самом прямом ее отображении — танце как совершенном движении человеческих тела и души. Рассмотреть этот путь и провести параллели с античной философией — задача предлагаемого *opusculum*.

#### Основные источники по танцу XV века

Как уже было сказано, первым шагом к возведению танца в разряд серьезных искусств должно было стать написание *ars*, трактата. Таким образом, авторы из простых танцоров становились знатоками своего искусства: соотношение, подобное средневековым *cantor* или *musicus*, последним быть почетнее<sup>7</sup>.

Все перечисленные трактаты написаны на итальянском языке, но названия — почти всегда латинские<sup>8</sup>:

- Domenico da Piacenza (c. 1455), *De arte saltandi et choreas ducendi* (Доменико да Пьяченца, «Об искусстве танца и хореографии»<sup>9</sup>).

---

<sup>6</sup> Примерно 1455–1463 гг.

<sup>7</sup> Сравнение предложено Sparti 2003.

<sup>8</sup> Скорее всего, хореографы не были обучены латыни, хотя Дж. Невил и пытается их спасти, приводя в пример некоторые италияязычные труды Альберти (Neville 2004: 59–60).

<sup>9</sup> Разумеется, перевод разных избранных хореографами латинских слов для

- Antonio Cornazzano (1455/1465), *Libro dell'Arte del Danzare* (Антонио Корнаццано, «Книга об искусстве танца»).
- Guglielmo Ebreo (1463), *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (Гульельмо Эбрео, «О практике или искусстве танца. Сочинение на народном языке»).
- Giovanni Ambrosio, alias Guglielmo Ebreo (с. 1474), *De pratica seu arte tripudii editio secunda* (Джованни Амброзио, он же Гульельмо Эбрео, «О практике или искусстве танца, второе издание»).

Для наших целей наибольший интерес представляют теоретические части трактатов Доменико и Гульельмо. Трактат Антонио Корнаццано с точки зрения теоретического осмысления танца принципиально не отличается от сочинения его учителя Доменико. Ссылки на трактат Доменико даются по изданию А.В. Смита (Smith 1995), трактат Гульельмо приведен в пагинации по изданию Б. Спарти (Sparti 1993b).

#### *Доменико да Пьяченца и Гульельмо Эбрео*

Доменико да Пьяченца (да Феррара; ок. 1390/1400 – ок. 1470)<sup>10</sup>, считается первым известным учителем и теоретиком танца – по крайней мере, до него авторские трактаты не зафиксированы. Он же создал некий образец трактата, которого в той или иной мере придерживались его ученики.

В первой, сугубо теоретической, части излагаются принципы танца как искусства и содержится неременная с тех пор апология танца: различная аргументация в пользу того, что танец является искусством, подобно, например, живописи. Лучшим способом придать предмету достоинство и значение было, по мнению

---

обозначения танца заслуживает отдельного исследования. Буквально название трактата Доменико может быть переведено так: «Об искусстве танца и танцевальной постановки». Здесь и далее мной дан примерный перевод.

<sup>10</sup> Прозвание по месту рождения (Пьяченца) или основного места проживания и работы (Феррара). Биографические сведения с возможной точностью и ссылками на источники приведены в Smith 1995: 5–7.

гуманистов того времени, наполнить свой трактат ссылками на античных авторов и фундировать все свои положения античностью и библейскими свидетельствами. Доменико в этом смысле — автор несомненно гуманистический, но в несколько формальном духе<sup>11</sup>.

В качестве защитника своих идей по поводу танца он выбирает не кого иного, как Аристотеля — но приходится заметить, что выбор этот иногда выглядит довольно искусственным. На первой же странице своего трактата он ссылается на II и X книги «Никомаховой этики» следующим образом (De arte i.13–17)<sup>12</sup>:

L'operante argumenta<sup>13</sup> in lo 2° del heticha contra di questo dicendo lui che tutte le cosse se corompono e guastase se le sono conducte... per le operatione extreme. E la mezanitade conserva. E bene che'l savio Aristotel tractasse del motto alquanto in lo x° del heticha...<sup>14</sup>

Практик<sup>15</sup> приводит против этого мнения [хулителей танца] вторую книгу Этики, где сказано, что все вещи портятся и разрушаются, если доводятся... до крайностей. А умеренность<sup>16</sup> сохраняет их. И хотя мудрый Аристотель довольно подробно разбирает движение в десятой книге Этики...

В продолжении начатой фразы Доменико переходит к более интересным для него предметам (собственно, принципам искусства танца), о которых премудрый Аристотель забыл сообщить. Но главное достигнуто: налицо ссылка на античный авторитет, притом несомненный и главнейший еще в схоластической традиции. Под «Этикой» разумеется «Никомахова этика»: во второй главе II книги Аристотель пишет о вреде избытка и недостатка

---

<sup>11</sup> А. Понтремоли поэтому называет его текст «средневековой университетской лекцией» (Pontremoli 2017: 90).

<sup>12</sup> Далее в ссылках название сочинения опускается.

<sup>13</sup> В издании Смита расшифровка этого слова неверна (*avgunionta*). Сверено мною по факсимиле трактата, доступном на сайте исследователя танца Грега Линдала (URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/pnd/>).

<sup>14</sup> Здесь и далее сохранена орфография оригинала.

<sup>15</sup> Имеется в виду сам Доменико, практикующий искусство танца.

<sup>16</sup> Букв., «срединность».

для любой добродетели, ключ к которой — «обладание серединой»<sup>17</sup>, а в шестой главе той же книги содержится знаменитый аристотелевский принцип золотой середины, μεσότης ἐστὶν ἡ ἀρετή, применяемый Доменико и к танцу. В X книге, в третьей главе Аристотель мельком упоминает движение в связи с определением удовольствия, а в четвертой развивает это сравнение чуть подробнее, разделяя движение на виды (EN 1174ab). При этом сам Аристотель отсылает за более подробным разбором движения к другим своим сочинениям (ibid.), например к «Физике». Доменико, однако, решил ограничиться лишь одним источником. О возможных причинах будет сказано ниже, а прежде — о том, как еще применяется «Никомахова этика» к теории танца Доменико.

Понятие умеренности не забрасывается им и дальше, при перечислении шести составляющих танцевального искусства в третьей главе Вступления, а именно: согласно Доменико, необходимо относиться к движениям своего тела умеренно и не доводить *maniera* и *agilitade*<sup>18</sup> до крайностей (iii.44–50). Немногим далее (vii.77) ему вновь показалось необходимым вспомнить «вторую книгу Аристотеля» в связи с вещами, приносящими удовольствие (*dilecto*), и здесь Доменико даже использует греческий термин *eutrapelia*<sup>19</sup> и иллюстрирует его значение пересказом текста Аристотеля: это срединная добродетель между «forstiero camprestre» и «giugolatore e ministro». Эти двое, буквально ‘чужеземный селянин’ и ‘шут и затейник’<sup>20</sup> — явно переводы Аристотелевых ἄγροικος и βωμολόχος соответственно<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> EN 1104a, о том же — в начале книги VI.

<sup>18</sup> Не вдаваясь в подробную дискуссию о значении этих терминов, условно можно сказать, что *maniera* обозначала манеру, стиль движения, а *agilitade* — гибкость и пластичность движения.

<sup>19</sup> Доменико пишет *utropelia*. В оригинальном манускрипте, сокращенно обозначаемом как PnD (Paris, Bibliothèque Nationale, f. Ital. 972), буква *l* подписана сверху. У Аристотеля этот термин упомянут в EN 1108a.

<sup>20</sup> Такое значение слова *ministro* (‘entertainer’) указано в словаре к изданию Смита (Smith 1995).

<sup>21</sup> У Аристотеля сказано: περὶ δὲ τὸ ἦδὺ τὸ μὲν ἐν παιδιᾷ ὁ μὲν μέσος εὐτράπελος καὶ ἡ διάθεσις εὐτραπελία, ἡ δ' ὑπερβολὴ βωμολοχία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν βωμολόχος, ὁ

Однако танец достоин зваться искусством и добродетелью (*virtù*) не только потому, что он придерживается середины, а еще и потому, пишет далее Доменико (vii.80 ff.), что он оказывается связанным с одной из пяти аристотелевых добродетелей, точнее — способов достижения истины, доступных душе: φρόνησις / *prudentia*, здравомыслием или рассудительностью<sup>22</sup>. У Аристотеля φρόνησις — важнейшая интеллектуальная, или дианоэтическая, добродетель<sup>23</sup>. Согласно Доменико, она состоит из чувства меры и рождена из памяти через опыт (Аристотель просто пишет, что она появляется из опыта, EN 1142a). А мера, *misura*, и память, *memoria*, — две важнейших составляющих ренессансного танца, о чем Доменико писал еще в первой главе.

Наконец — и, скорее всего, все ссылки на Аристотеля служили именно этому тезису, — высокий танец расценивается Доменико, помимо прочего, как интеллектуальная добродетель и как акциденция, т.е. нечто искусственное: «questa arte zentille hauere in se buntade per natura e molte per azidenza in sua operatione»<sup>24</sup>. Доменико разделяет естественные движения и искусственные, акцидентальные («naturali e acidentali», iii.41), а именно: движения, прекрасные по природе («per natura de beleza», iii.36), и те, что

---

δ' ἐλλείπων ἄγροικός τις καὶ ἡ ἕξις ἀγροικία (EN 1108a; рус. пер. Н.В. Брагинской: «По отношению к удовольствиям в развлечениях держащийся середины — остроумный, а его склонность — остроумие, избыток — это шутство, а в ком оно есть — шут, тот же, в ком недостаток, — это, может быть, неотесанный, а склад его души — неотесанность»). Доменико пересказывает этот текст: «Aristotle in lo 2° lauda la utropelia la quale del mezo tene la virtu fuçando li estremi delo forestiere campestre e di quello che e giugolatore e ministro» («Аристотель во второй книге хвалит *utropelia*, остроумие, которое держится середины добродетели, избегая крайностей чужеземного селянина и шута и затейника»).

<sup>22</sup> Наряду с искусством, наукой, мудростью и умозрением, EN 1139b; подробнее именно о рассудительности — 1140a ff.

<sup>23</sup> EN 1139a: о разделении добродетелей на этические и дианоэтические. О рассудительности в рамках этого деления — 1140b ff.

<sup>24</sup> «Это изящное искусство имеет в себе природное благо и множество акцидентальных благ в своих действиях/проявлениях» (i.24–25).



придуманы интеллектом или разумом, данным Богом («*delo intellecto da dio dato*», iii.35).

Таким образом, Доменико впервые формулирует важнейшее отличие высокого танца от танца низменного, народного: высокий танец должен быть «акциденцией»; под «акциденцией» он имеет в виду интеллектуальную деятельность. Танец должен регулироваться интеллектом — и тогда он имеет право считаться высокой добродетелью, пригодной для «*principi e monarchi*», которым, как, разумеется, напоминает «*el savio Aristotl [sic] nel primo*» (видимо, вновь имеется в виду первая книга «Никомаховой этики»<sup>25</sup>), тоже позволено иметь свои подобающие им удовольствия (vii.84–85). Эта идея останется в теории танца надолго, но немного видоизменится, как мы увидим.

Итак, мы замечаем у Доменико кое-какие, даже удивительные для учителя танца, познания в Аристотеле, которыми он, правда, зачастую пользуется довольно схематически: вводя танцевальный термин *misura*, он объясняет его принципом умеренности; для обоснования интеллектуальной природы танцы вместе склеиваются *misura*, *memoria* и *prudencia*; несколько рассеянных по тексту «цитат» из великого мудреца призваны придать трактату значительность. Задаваясь вопросом об источнике подобных познаний Доменико, исследователи обращают внимание на следующие вещи. Б. Спарти посвящает специальную статью исследованию социального статуса первых хореографов<sup>26</sup> и в связи с Гульельмо Эбрео, о котором будет сказано ниже, приходит к выводу, что их положение в обществе могло быть достаточно высоким, если танцмейстер не был евреем. В случае с Доменико на это указывает и его рыцарский орден, и постоянный эпитет *spectabilis miles*, и его супруга из знатного рода, и то, что он обучал множество членов семьи д'Эсте (и танцевал на одной сцене с ними).

<sup>25</sup> Здесь не удастся сопоставить это высказывание Доменико с точным пассажем из Аристотеля. В первой книге идет речь о государственных мужах и их добродетелях (EN 1096b, 1102a), а также о предпочтении государственного блага частному (1094b).

<sup>26</sup> Sparti 2017: 29–39.

Дж. Невил соглашается и продолжает: в Ферраре, где постоянно жил и работал Доменико, он был окружен лучшими представителями гуманистического круга и, скорее всего, знаком с ними: с Гуарино да Верона, прославленным учителем и одним из первых гуманистов, хорошо знавших греческий язык; с его учеником Леонелло д'Эсте, бастардом Никколо III д'Эсте, великолепно образованным человеком (именно он, что также немаловажно, посоветовал Л.Б. Альберти написать трактат «О зодчестве») и др.<sup>27</sup> Здесь необходимо добавить еще одну значительную деталь: 20–40-е гг. XV века отмечены, в целом, интересом к Аристотелю: на него продолжают обязательно ссылаться, его переводят. В частности, переводами и комментарием Аристотеля известен тот же Гуарино, а Леонардо Бруни в трактате об образовании *De studiis et litteris* защищает поэзию тем, что сам Аристотель цитирует в своих произведениях Пиндара, Гомера, Еврипида (то есть, этот аргумент пока еще абсолютно жизнеспособен). Кроме того, Бруни переводит в 1418 г. «Никомахову этику», этот перевод широко расходуется в списках и печатных изданиях<sup>28</sup>. Вряд ли можно с уверенностью говорить о том, что Доменико был способен читать Аристотеля хотя бы по-латыни, однако он вполне мог обратиться за соответствующими знаниями к знакомым из гуманистического круга (чем, кстати, может объясняться некоторая искусственность встроенных в текст ссылок). Разумеется, все эти соображения не доказывают ничего наверняка, но помогают представить тот контекст, в котором Доменико создавал свой трактат.

Довольно интересным контрастом к трактату Доменико, а с другой стороны — его продолжением, является следующее из опубликованных в этот период сочинений: *De pratica seu arte tripudii* Гульельмо Эбрео.

О самом Гульельмо мы, к сожалению, знаем немного. Все, что известно, можно почерпнуть из краткой автобиографии, прикреплённой к кодексу, хранящемуся в Bibliothèque Nationale в Па-

---

<sup>27</sup> Nevile 2004: 131–132.

<sup>28</sup> Историю создания перевода и его популярность см. в Hankins 2003: 193 ff.

риже (f. Ital. 476, fol. 72r–80v)<sup>29</sup>: родился ок. 1420 г. в Пезаро, между 1444 и 1474 гг. работал при разных дворах, в том числе в Ферраре, Мантуе, Равенне, Милане, Урбино, Неаполе, Венеции и т.д. Своим учителем он называет Доменико. Его покровителями были Сфорца и д'Эсте (есть свидетельство, что он был учителем Изабеллы д'Эсте). В автобиографии содержатся сведения о том, что он создавал танцы для придворных и для театра, а также обучал социальным, то есть придворным, танцам и сам танцевал, выиграв однажды некий приз. В какой-то момент своей жизни (после 1465 г.) он принял христианство, поменял имя и улучшил свой социальный статус, получив дворянство и сменив имя на Джованни Амброзио (Giovanni Ambrosio). Вообще, он происходил из семьи учителей танца (*maestro da ballo*): отец работал в Пезаро, брат — во Флоренции. Через брата Гульельмо был в 1469 г. представлен к флорентийскому двору, о чем известно из письма Федерико да Монтефельтро, герцога Урбино, к Лоренцо Медичи и из письма к нему же от самого Гульельмо<sup>30</sup>. В дальнейшем он явно работал для флорентийского двора, так как в 1476 г. он пишет Лоренцо Медичи, извещая его о том, что не может выполнить некие свои обязательства по болезни. В 1477 г. он посвятил Лоренцо некий танцевальный трактат, «una opera di danze», к сожалению, не сохранившийся<sup>31</sup>. Иными словами, в 60–70-х гг. Гульельмо был тесно связан с флорентийским двором.

Прошло всего около десяти лет после появления трактата Доменико, но философская его подоплека уже устарела. У Эбрео мы столкнемся с новым подходом: уже недостаточно сослаться на несколько мест из Аристотеля, доказывающих, по сути, только то, что и Аристотель упоминал движение как нечто, достойное внимания. Технический поход Доменико сменяется более современ-

<sup>29</sup> Как и в случае с Доменико, все доступные биографические данные собраны в Smith 1995: 109–116.

<sup>30</sup> Smith 1995: 113–114.

<sup>31</sup> Учтитевая, что все остальные посвященные тому или иному покровителю сочинения Гульельмо представляют из себя редакции его трактата *De pratica*, нужно полагать, что Лоренцо был адресован тот же трактат.

ным, учитывающим новые философские веяния: теоретическая часть его трактата заставляет думать о тяготении к платонизму, характерном, прежде всего, для флорентийского двора.

Как известно, в 60-е гг. XV века Марсилио Фичино на вилле Кареджи близ Флоренции переводил Платоновский корпус на латинский язык, работа была закончена ок. 1468/1469-го года<sup>32</sup>. К 1469 г. относится знаменитое «Против клеветника на Платона» (*In calumniatorem Platonis*) кардинала Виссариона, ознаменовавшее собой торжество платонизма<sup>33</sup>. В 1469-м же году был опубликован «Комментарий на *Пир* Платона» Фичино. Разумеется, этому «взлету» платонизма предшествовала долгая традиция существования платоновских текстов в средневековой и раннеренессансной Европе: в латинском переводе существовали «Тимей», «Федон», «Государство», «Законы» и «Парменид» (переведенные Георгием Трапезундским) и др.<sup>34</sup>

Основные редакции трактата Гульельмо, проникнутые новыми по сравнению с предшественниками «платонизирующими» идеями, относятся к этому же десятилетию, 60-м годам XV века. Совпадение? Едва ли, учитывая его постепенное сближение в это же время с флорентийским двором. Вместе с тем, положительный ответ на этот вопрос дать точно так же трудно: *opinio communis* исследователей танца датирует первую редакцию его трактата 1463-м годом, что довольно рано для полноценно «платонического» сочинения. Если датировка двух основных редакций верна, то между ними прошло около десяти лет. Содержание трактата, впрочем, не особенно поменялось: изменения, во всяком случае, не касаются значительных с теоретической точ-

---

<sup>32</sup> Хронологию перевода см., напр., в Hankins 1990: 1.300 ff., со ссылкой на П.О. Кристеллера (утверждавшего, что к этому времени мог быть закончен по крайней мере черновик перевода всех 36-ти диалогов).

<sup>33</sup> Строго говоря, это сочинение появилось еще в 1459 году, но по-гречески и для узкого круга. Для «широкой публики» оно было переведено на латынь позже, а в 1469 г. появилось тиражом ок. 300 экземпляров. Об этом см. Семиколенных 2017: 141–142.

<sup>34</sup> Подробнее в Hankins 1990: 1.4–6, 300–341.

ки зрения частей<sup>35</sup>. Остается рассмотреть идеи Гульельмо относительно искусства танца, сопоставить их с теорией танца самого Платона и сделать возможные выводы.

Задача трактата *De pratica seu arte tripudii* — как и прежде, разделить низкие, народные танцы и высокое гармоническое искусство танца и обосновать право этого высокого искусства на существование. Только теперь на первый план выходит идея гармонии, в противоположность выдвинутым Доменико требованиям «отличности», «избранности», достоинства, умеренности и изящества. Эбрео решает эту задачу, возведя танец в ряд гармонических искусств, сравнив и крепко связав его с музыкой (танец рождается из музыки, особенно танец не народный, а высокое искусство) и продолжив работу по его рационализации.

В отличие от Доменико, Гульельмо кажется знакомым с основными положениями эстетического учения Платона. Он неоднократно прибегает к понятиям гармонии (постоянный эпитет танца у него — гармоническое искусство, *ermonia, dolcie concordanza* и т.д.), идеи красоты, связи совершенного искусства и совершенного в добродетели исполнителя. Бросается в глаза не только значительно более изысканный стиль его повествования по сравнению с предшественниками, но и знакомство с основополагающими философскими понятиями, например теорией четырех элементов (как составляющих искусства музыки — 4r, 15r).

Основные темы, рассматриваемые во Введении к трактату, заключены уже во вводном сонете (1r):

Dal ermonia suave el dolce canto  
 Che per l'audito passa drento al core  
 Di gran dolceça nasce un vivo ardore  
 Da cui el dançar puo vien che piace tanto.

Из нежной гармонии и сладкого пения,  
 Что через слух проходит прямо в сердце,  
 Из великой сладости рождается живой пыл,

<sup>35</sup> О различиях двух редакций см. Sparti 1993b: 14–15, 231–234.

А из него — танец, что несет столько удовольствий.

Следом в сонете перечисляются шесть составляющих искусства танца (*misura, memoria, partir di terren con ayre bella, maniera, movimento*<sup>36</sup>). И далее:

I passi e i gesti tuoi sian ben composti e destra tua persona con lo intelletto attento a quel che sona.

Пусть твои шаги и жесты будут хорошо слажены, а сам ты — ловок, и ум твой внимателен к тому, что звучит.

Таким образом, теоретические темы, интересующие Гульельмо, таковы: рождение танца из музыкальной гармонии и их связь, влияние гармонии на человека, физическая и интеллектуальная составляющие танца. Позже к ним присоединится воспитательное его значение.

#### *Танец у Платона и танец у Гульельмо Эбрео*

У Платона можно найти достаточно теоретических суждений о танце, которые так или иначе проникают в описание Эбрео<sup>37</sup>. Основные тексты Платоновского корпуса, в которых говорится о мусических искусствах и гармонии движения — диалоги «Законы», «Государство», «Послезаконие», «Тимей».

По Платону, танец становится танцем, а не некоей массой инстинктивных движений, благодаря чувству *гармонии и ритма* (ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας), присущему только человеку (Lg. II, в частности 672d, 673d; ср. тж. R. 401de). В «Законах» на практике воспроизводится то, что сказано еще в диалоге «Тимей» (Ti. 47de):

---

<sup>36</sup> Эти части схожи с частями, выделенными Доменико: мера, память, ориентация в пространстве, владение телом, изящная манера движения, само движение.

<sup>37</sup> Одна из очень немногочисленных статей, специально посвященных теории танца у Платона в связи с теориями танца Возрождения, — Pont 2008. Несколько чаще встречаются статьи, связывающие ренессансный танец с идеей космического движения в платонизме. Основная библиография содержится в указанной статье.

Между тем гармонию, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия — хотя в нем только и видят нынче толк, — но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой. Равным образом, дабы побороть неумеренность и недостаток изящества, которые проступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм<sup>38</sup>.

Ритм и счет или мера — основа мусических искусств (Epin. 978ab):

Во всем мусическом искусстве надо исчислять движения и звуки... чуть ли не любое нечеткое, беспорядочное, безобразное, неритмичное и нескладное движение (ή σχεδὸν ἀλόγιστός τε καὶ ἄτακτος ἀσχήμων τε καὶ ἄρρυθμος ἀνάρμοστός τε φορά) и вообще все, причастное злу, лишено всякого числа, и нужно так мыслить любому, кто хочет умереть счастливым<sup>39</sup>.

То есть, упорядоченное прекрасное движение должно быть рациональным. Чуть дальше в «Послезаконии» это еще раз подтверждается: все, что движется беспорядочно (ἐν ἀταξίᾳ), надо считать неразумным, как большинство живых существ, а то, что в определенном порядке (ἐν τάξει), — разумным; подтверждение тому — танец (χορεία) звезд, вечно повторяющийся и самоотжественный и поэтому самый разумный и прекрасный (Epin. 982a–e). Тот же танец упомянут в диалоге «Федр» (Phdr. 247a ff.) в виде прекрасных и счастливых «хороводов» богов. Космос Платона — это ритмически и рационально выверенный танец, хоровод.

Ритм и мера (они же рациональная основа танца) — понятия, управляющие у Платона мусическими искусствами. Получается, что для целей ренессансных хореографов платонические ритм и мера подходят куда лучше, чем мера как умеренность Аристотеля. Впрочем, цели авторов двух важнейших танцевальных трактатов

---

<sup>38</sup> Пер. С.С. Аверинцева.

<sup>39</sup> Пер. А.Н. Егунова с небольшими изменениями.

татов, как мы видели, различались: если Доменико хотел подчеркнуть сдержанность и благородство искусства танца, то для Гульельмо важнее было встроить его в гармоническую систему мусических искусств в целом.

Уже во Вступлении (1v–4r) к трактату Гульельмо понятна его логика: он начинает свою апологию танца с прославления музыки<sup>40</sup>. Музыка — причина движения (как живых творений, так и неживых — Гульельмо приводит в пример Амфиона) и гармонизации четырех элементов как в нас, так и в мире вообще. Танец вышел из музыки, а значит, сохраняет все ее достоинства — а достоинства музыки неоспоримы. Помимо прочего, важно то, что музыка с давних пор входила в квадривиум, классический состав наук, призванных исследовать и воспроизводить Божий замысел в мире рациональным путем. Связать танец с музыкой означало закрепить его принадлежность к интеллектуальной деятельности.

Система соразмерного танца у Гульельмо отвечает всем требованиям, которые Платон предъявляет истинному искусству, призванному отражать гармоничное, упорядоченное движение космоса, то есть подлинно прекрасное (см. выше цитату из «Послезакония», 982a–e, ср. тж. Lg. 654d–655b, R. 403c). Для Гульельмо танец как гармоническое искусство состоит из «искусного созерцания» («*uirtuosa contemplatione*», 6r) окружающей нас гармонии мира. В первой главе он определяет науку и искусство танца<sup>41</sup> («*la scienza & arte del danzare*») как показательное действие, согласованное с соразмерной мелодией голоса или инструмента («*un atto dimostratiuo concordante alla misurata melodia dalchuna uoce ouero suoно*», 7v). Это требует сладостной и соразмерной согласованности голоса и продуманного ритма («*una dolce & misurata concordanza di uoce & di tempo partito con ragione*», 8r), и для этого нужно,

---

<sup>40</sup> Разумеется, в прославлении весьма обильно представлены различные персонажи античности, так что в этом Гульельмо превзошел своего учителя Доменико.

<sup>41</sup> Имеется в виду теория и практика танца.



чтобы человек, желающий танцевать, отмерил и соединил в совершенстве свои движения так, чтобы его шаги, *passi*<sup>42</sup>, в совершенстве согласовывались с этими ритмом и размером (8r):

per lo quale bisogna che la persona che uouole danzare: si regoli et misuri & a quello perfettamente si concordi ne i suoi mouimenti si et in tal modo che i suoi passi siano al ditto tempo et misura perfettamente concordante & colla ditta misura regulati.

К идее простой меры, о которой говорит еще Доменико, применяется рациональное осмысление и соединение с музыкой, а также соразмерность движений вообще, то есть идея пропорции. Такое соотношение между космосом, музыкой и ее внешним проявлением, танцем, впервые — после античности — выстраивает божественную перспективу правильного, интеллектуального занятия танцем.

Итак, танец — это проявление музыки в движении, «*acto dimostrativo della natura di melodia*» (7v). Очень похоже определен танец в диалоге Платона «Законы» в самом конце второй книги: чувство ритма в соединении с напевом породило танец, рациональное желание двигаться (673d):

Не правда ли, начало и этого развлечения кроется в природной склонности каждого живого существа к скачущим движениям (τὸ κατὰ φύσιν πηδᾶν)? Человек же, получив, как мы сказали, чувство ритма, создал и породил пляску (ὄρχησιν). Ритм пробуждает и вызывает в памяти напев (τοῦ δὲ μέλους). Их взаимное соединение породило хороводы (χορείαν) как развлечение<sup>43</sup>.

Чуть позже Гульельмо возвращается к вопросу рождения танца и описывает его довольно любопытно. Затрагивая тему выразительности танца, он пишет следующее (3r):

---

<sup>42</sup> В XV в. и далее это термин, которым обозначались танцевальные шаги, *pa*.

<sup>43</sup> Здесь и далее «Законы» в пер. А.Н. Егунова.

Искусство танца — не что иное, как внешнее выражение движеньей духов<sup>44</sup>, которые согласованы в свою очередь с соразмерными и совершенными созвучиями гармонии, которые посредством удовольствия спускаются через наш слух в разум и сердце, где порождаются некие сладостные переживания, стремящиеся всячески выйти наружу, поскольку не в их природе быть заключенными внутри, и проявиться в действии<sup>45</sup>.

Это медико-философское описание выдержано в гуманистическом духе: здесь можно вспомнить, например, Марсилио Фичино и его описание зарождения любви в «Комментарии на *Пир* Платона». Согласно Фичино (и, разумеется, отчасти по самому Платону), прекрасная душа через глаза переносит в другую душу луч своего сияния, и та от искры воспламеняется и стремится к другой (vi.2, pp. 129–131)<sup>46</sup>. Там же описывается и сам механизм любви: его переносчики — *духи, spiritus*; это движущиеся инструменты души, «*animi sive currus sive instrumenta*», зарождающиеся в сердце. Куда устремляется душа, *animus*, туда и *spiritus*, унося за собой жизненные силы (vi.9, p. 155). Поэтому и описание Гульельмо более точно, чем обычно его представляют: «разносчики информации», духи, воспринимают извне гармонические созвучия, доносят их до разумного центра (в данном случае, сердца), где информация обрабатывается и порождает движение как неизбежную реакцию<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Почти везде «*movimenti spiritali*» понимается неточно: как «движения души» (напр., у Nevile 2004: 65). Но для авторов Возрождения «душа» и «духи», в частности «жизненные духи», — не одно и то же. См. в тексте ниже о духах у Фичино. Подробнее см. т.ж. Гурьянов 2015: 164–165, прим. 25.

<sup>45</sup> Вот полный оригинальный текст этого важного определения: «*La qual virtute del danzare non e altro che una actione demonstrativa di fuori di movimenti spiritali: Li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa harmonia: che per lo nostro audito alle parti intellective & ai sensi cordiali con diletto descende: dove poi si genera certi dolci commovimenti: i quali chome contra sua natura ri[n]chiusi si sforzano quanto possano di uscire fuori: & farsi in atto manifesti*».

<sup>46</sup> По изданию Laurens 2002.

<sup>47</sup> Такой механизм восприятия подробно и с примерами описан в Кулиану 2017: 68 слл. (античные источники), 106–107 (Фичино). Впрочем, и Кулиану

В этом же определении Гульельмо коснулся занимавшей умы его современников темы отображения внутренних движений (то, что потом будет названо аффектами) во внешних движениях. Здесь его можно считать последователем Леона Баттисты Альберти, который в своем трактате «О живописи» в рамках рассуждения о воздействии живописи на зрителя установил, что движения тела есть отражение движений души<sup>48</sup>.

Резюмируя определение танца Гульельмо, можно заключить, что 1) танец рождается в сердце, 2) согласуется с размеренными и совершенными гармониями, 3) эти гармонии влияют на наши разум и эмоции, 4) они приносят нам радость и вызывают некие аффекты, 5) эти аффекты хотят выплеснуться наружу, 6) танцующее тело — это манифестация этих аффектов, и 7) танец должен исполняться в совершенной гармонии с соразмерным («*commissurato*») звучанием песни или инструмента. При этом существует универсальная мировая гармония, тесно связанная с нашей природой и соединением четырех элементов («*alla nostra natura & alla compositione delli quatro elementi grandemente colligata*», 4v). Таким образом, танец — проявление движений души, основывающееся на гармонических структурах, соединяющих мир человека с вселенной. Гармония и связь человека с вселенной — вот важнейшая цель этого искусства.

Все это могло бы быть, в частности, вдохновлено соответствующим пассажем из «Законов» Платона о происхождении танца из желания выразить чувства через движение тела (Lg. 816a–c). Частично об этом упоминается уже во второй книге, где утверждается, что танец произошел из естественного желания моло-

---

соглашается, что и Фичино, и Пико делла Мирандола в своих описаниях любого физического явления подвержены «платоническому интерпретационному фильтру» (ibid.: 81).

<sup>48</sup> «Однако эти движения души познаются из движения тела. И если взять огорченного человека, теснимого заботой и осаждаемого мыслями, мы видим, как эти люди стоят, словно оцепенелые в своих способностях и чувствах, вялые и ленивые в своих повадках, с побледневшими членами своего тела, которых они не в силах поддерживать» и т.д. (цит. по: Габричевский 1937: 49).

дых людей выразить свои чувства через движение тела (653de, 665a). Разные эмоции отражаются в разных движениях. Особенно это касается мирного танца, который у Платона замечательно назван «эммелией», ἐμμέλεια (в противоположность военной «пиррихе», πυρρίχη), соразмерным танцем: основанным на благополучии и приносящим удовольствие. Большее удовольствие приносит танец более страстный, но лучше тот, что соразмерен и приносит спокойное удовольствие, он присущ людям, приумножающим свои достоинства и блага. У более спокойного танца, естественно, более умеренные и менее сильные телодвижения. А отсутствие рассудительности (τὸ σῶφρονεῖν) приводит к беспорядочным и слишком сильным движениям.

Теория отражения эмоций в разных видах танца, а также теория воспитания танцора (который должен быть *virtuoso e honesto*, «добродетельным и честным») весьма интересуют Эбрео. Разумеется, и это — абсолютно платоническая тема.

Воспитательное значение танца, как и любого мусического искусства, Платон определяет в «Законах» (673a): «Действие звуков, воспитывающее и ведущее душу к добродетели, мы... назвали мусическим искусством». Более того, тот, кто не обучен танцу, вовсе не воспитан, а воспитанным пусть зовется тот, кто обучен ему достаточно (Οὐκοῦν ὁ μὲν ἀλαϊδευτός ἀχόρευτος ἤμῖν ἔσται, τὸν δὲ πελαϊδευμένον ἰκανῶς κεχόρευκότα θετέον, 654ab).

В «Законах» (795e; 814e ff.) подробно разбирается и то, какой танец хорош, а какой негоден, а именно: говорится о двух родах танца, благородном и низменном, воспроизводящих движения разных тел и душ, прекрасных и безобразных, и далее о правильном состоянии души, необходимом для благородного вида танца, который подражает «языку Музы» (795e)<sup>49</sup>. Благородный танец сам по себе делится на две части: один воспроизводит движения красивых и мужественных тел (во время войны и других тягостных обстоятельств), другой — движения рассудительной души,

<sup>49</sup> Один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство, другой вид более ритмичен и пр.

предающейся делам и умеренным удовольствиям. При правильной пляске должно быть и правильное положение тела, прямое, устремленное вверх и вперед. Не менее важно следить за природой души танцора (815b):

Когда подражают движениям хороших тел и душ, правильным будет прямое и напряженное положение тела с устремлением всех членов тела, как это по большей части бывает, прямо вперед; противоположное же этому положение тела неправильно. В свою очередь при любой мирной пляске надо обращать внимание, правильно ли и не вопреки ли природе берется кто за эту прекрасную пляску (τῆς καλῆς ὀρχήσεως) и должным ли образом проводит он время в хороводах (ἐν χορείαις) законопослушных мужей.

Так и Эбрео «воспрещает» заниматься благородным искусством танца людям низменным и распущенным, *plebei e voluntuosi*. Настоящее искусство танца заставляет и без того *virtuosi e honesti* («добродетельных и честных»), становиться *gintili e pelligrini* («благородными и изысканными»), но даже и те, кто *male acustumati e di vil condicione nati* («не знаком с хорошими манерами и низкого происхождения»), становятся благодаря танцу лучше и, в любом случае, по танцу сразу видна природа человека. Ум и тело *virtuoso e honesto* танцора должны быть согласованы, находиться в гармонии друг с другом — и вообще, лучше всего танцору все-таки быть именно *virtuoso u honesto*, как не устает повторять Гульельмо снова и снова на страницах своего трактата (19r–19v et al.). Только к таким танцорам он и обращен — в конце концов, только благородное искусство танца стоит объяснять в стольких правилах.

Этот принцип, пожалуй, лучше всего по отношению ко всем искусствам изложен в третьей книге «Государства» (R. 401d):

В этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие (τῆν εὐ-

σχημοσύνην), а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан, если же нет, то наоборот<sup>50</sup>.

Кроме названных сближений с платонической теорией танца, иногда называются и другие схожие черты. Например, Барбара Спарти<sup>51</sup> считает, что Гульельмо во второй книге второго издания своего трактата использует форму сократического диалога, чтобы убедить гипотетических слушателей-учеников в справедливости своих утверждений<sup>52</sup>. Такое сближение представляется не вполне обоснованным: ясно, что форма диалога — прежде всего, в цicerонианском духе — была излюбленной литературной формой гуманистов, достаточно вспомнить хотя бы диалоги Поджо Браччолини («О жадности», «О благородстве» и др.). Само название трактата Гульельмо предполагало диалогическую форму, поскольку трактат был написан в воспитательных целях для детей Франческо Сфорца<sup>53</sup>. С другой стороны, конечно, бессмысленно отрицать, что сам по себе воспитательный диалог, в конце концов, — жанр платонический.

Таким образом, изучая трактат Гульельмо Эбрео, можно заметить появление в нем новых по сравнению с Доменико<sup>54</sup> и Корнаццано акцентов, интересов и аргументов в пользу танца как высокого искусства, восходящих к платонической теории танца и движения. Главная проблема, не замечаемая ни одним из исследователей<sup>55</sup>, заключается в том, что сам Платон или его сочинения в трактате ни разу не упомянуты. Приходится признать, что

---

<sup>50</sup> Пер. А.Н. Егунова.

<sup>51</sup> Sparti 1993a: 375.

<sup>52</sup> Книга начинается с реплики неких учеников, спрашивающих примерно следующее: Джованни Амброзио, мы поняли, что танец — прекрасная вещь, но не мог бы ты объяснить яснее, как проще всего достичь той красоты и легкости, о которых ты пишешь? Джованни Амброзио дает развернутый ответ.

<sup>53</sup> Pontremoli 2017: 91.

<sup>54</sup> Гульельмо называет Доменико своим учителем и вслед за ним в одном месте упоминает «акциденции» танца (18v–19r), но других связей на теоретическом уровне почти нет.

<sup>55</sup> Sparti 1993a, Pont 2008, Berghaus 1992 уверенно, хотя не слишком аргументированно, говорят о платоническом влиянии на Гульельмо.

на данном этапе необходимые сведения для определенного разрешения этой проблемы отсутствуют. Нам ничего не известно о владении Гульельмо древними языками, хотя это, скорее, сомнительно. Однако на основании его биографии можно утверждать, что он был несомненно связан с флорентийским двором и, возможно, неоплатоническим кружком. Со своей стороны, неоплатонизирующий флорентийский двор во главе с Лоренцо Медичи, непосредственным патроном Гульельмо, был явно заинтересован в искусстве танца. Сам Лоренцо является автором двух танцев с античными названиями, *Lauro* и *Venus*<sup>56</sup>. Вероятно, и теория танца в лице Гульельмо в 60-х гг. XV века уже не могла оставаться в стороне от гуманистической вселенной, проникнутой идеей гармонии, восходящей к пониманию ее Платоном.

#### *Наследники Гульельмо Эбрео. Заключение*

Искусство Гульельмо высоко ценилось современниками (например, Джанмарио Филельфо, сын Франческо Филельфо, посвятил его искусству оду, где, помимо прочего, говорится, что Гульельмо своим танцем был бы способен вдохновлять великих воинов и философов — таких, как Платон, Аристотель и Сократ — и через танец являть свой *ingegno*<sup>57</sup>). О популярности его можно заключить и из «послужного списка»: количества дворов, в который его приглашали как *maestro da ballo*.

Теоретические трактаты Гульельмо оказали немалое влияние на дальнейшее развитие танца вплоть до нового стиля эпохи барокко. После Гульельмо всякое описание танца как части обязательного воспитания фундировалось «космическим» танцем Платона: так у Томаса Элиота, посвятившего в 1531 г. Генриху VIII воспитательный трактат *The Boke named The Governour* («Правитель»). А в 1550 г. уже упоминавшийся выше (см. прим. 5) автор

---

<sup>56</sup> Об этом интересе флорентийских философов к танцу как непосредственной связи с античностью см. Pontremoli 2017: 97 f.

<sup>57</sup> Ода предваряла первое издание трактата Гульельмо.

*Dialogo su di Danza* («Диалога о танце») Ринальдо Корсо отбивается от недоброжелателей теми же самыми аргументами, в основном апеллирующими к мировой гармонии и отражении ее в танце<sup>58</sup>. Герой диалога, Чирнео, сожалеет о некотором вырождении (уже!) искусства танца, но уверяет, что так было далеко не всегда, ведь вообще-то, как человек является отражением Божественной природы, так танец является отражением порядка и гармонии всей вселенной: ведь еще Данте написал, что «l'amor diuino mosse da prima quelle cose belle»<sup>59</sup>, а это и есть танец, об этом знали и древние мудрецы (11v–13v). Корсо использует новый «платонический» аргумент: о божественном характере вдохновения поэта и танцора (10r). Постепенно эта аргументация становится общим местом.

До практики танца, то есть до хореографии, теория гармонического небесного движения дошла чуть позже, в XVI веке. Однако уже в XV-м она проявилась в сюжетах балетов. Самым любимым был сюжет Семи планет<sup>60</sup>, на который был поставлен один из первых известных балетов-представлений, исполненный в 1475 г. в Пезаро во время торжеств по случаю свадьбы Костанцо Сфорца. Тот же мотив был использован в знаменитом *Festa del Paradiso* («Празднике Рая»), поставленном Леонардо да Винчи в Милане в 1490 г. тоже для семьи Сфорца.

В XVI веке интерес смещается от теоретического обоснования самого искусства танца — что силами ранних хореографов уже было достигнуто — к усложнившейся хореографии, изобретению новых шагов и рисунков танца, где античная философия вновь пригодилась, хотя это уже совершенно другая тема. Старый, «серьезный» и размеренный стиль танца выходит из моды, о чем свидетельствует в 1528 г. Бальдассаре Кастильоне, высмеи-

---

<sup>58</sup> *Dialogo su di danza* цитируется по Berghaus 1992: 61–63.

<sup>59</sup> *Inferno* 1.39–40. «Когда их сонм прекрасный Божественная двинула Любовь» (пер. М.Л. Лозинского).

<sup>60</sup> Этот сюжет мог быть спровоцирован, в том числе, и Лукианом, см. Sparti 1993a: 379.



вающий сына Гульельмо Эбрео, Пьерпаоло Амброджо, за чопорность движений и серьезное лицо<sup>61</sup>.

В XV-м же веке придворные хореографы столкнулись с необходимостью обосновать свое занятие (проделать *riduzione in arte*<sup>62</sup>), доказав его принадлежность к подлинному искусству, — и в этом они шли в ногу с современниками-гуманистами. Невозможно с точностью сказать, но вряд ли учителя танцев сами были знакомы с текстами Платона и Аристотеля: тем не менее, и композиционно, и концептуально их трактаты немногим уступают авторам гуманистического круга<sup>63</sup>, к которому они, по всей вероятности, были близки. Отсылки хореографов к философским учениям о золотой середине, памяти, гармонии, классическим авторам и античным божествам должны были произвести впечатление на благородного читателя и возвысить статус танца. Но не всегда эти упоминания носят «формальный» характер: от Доменико к Гульельмо можно ясно проследить изменение интересов и общей направленности этической и эстетической мысли от десятилетия к десятилетию и от двора к двору. И даже если эти интересы не достаточно определенно сформулированы в текстах — чему удивляться не приходится, учитывая, что хореографов нельзя назвать *letterati* в подлинном смысле слова и, конечно, не приходится ждать от них глубокого знания античных текстов, — тем не менее, традиция была заложена и продолжена в следующем веке, а Платон, получивший распространение в Италии во многом благодаря флорентийскому двору, пусть даже и косвенно, но стал одним из отцов теории европейского танца как высокого искусства.

---

<sup>61</sup> Nevile 2004: 98.

<sup>62</sup> Pontremoli 2017: 91.

<sup>63</sup> Подробное сравнение хореографических трактатов с современными им гуманистическими трактатами проведено в Nevile 2004: 58–74.

### Литература

- Габричевский, А.Г., пер. (1937), *Леон-Баттиста Альберти, Три книги о живописи*, in Id., *Десять книг о зодчестве в двух томах*. Том 2, 25–63. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры.
- Гурьянов И.Г., пер. (2015), *Марсилио Фичино. О жизни 1.1–7*, пер. и вступ. ст. И.Г. Гурьянова, *Платоновские исследования* 3.2: 147–197.
- Кулиану, И.П. (2017), *Эрос и магия в эпоху Возрождения*, пер. А.Н. Смирновой и А.Б. Захаревич. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Семиколенных М.В. (2017), “Апокалиптизм Георгия Трапезундского как стратегия маргинализации платоновского наследия”, *Studia Culturae* 32.2: 137–159.
- Berghaus, G. (1992), “Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 10.2: 43–70.
- i Tondo, O. (2015), *Storia della danza in Occidente dall'Antichità al Seicento*. Vol. 1. Roma: Gremese International.
- Gallo, F.A. (1979), “Il Ballare Lombardo, circa 1435–1475”, *Studi Musicali* 8: 61–84.
- Guryanov, I., trans. (2015), “Marsilio Ficino. O zhizni 1.1–7 [Marsilio Ficino. De vita 1.1–7]”, *Platonovskiye issledovaniya* 3.2: 147–197.
- Hankins, J. (1990), *Plato in the Italian Renaissance*. 2 vols. Leiden; New York, København, Köln: E.J. Brill.
- Hankins, J. (2003), *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Laurens, P., ed. (2002), *Marsilio Ficino. Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour. Commentarium in Convivium Platonis, De amore*, texte établi et traduit par Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres.
- Neville, J. (2004), *The Eloquent Body: Dance and humanist culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Neville, J., ed. (2008), *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250–1750*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Pont, G. (2008), “Plato's Philosophy of Dance”, in J. Neville (ed.), *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250–1750*, 267–281. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Pontremoli, A. (2017), “Moto corporeo e trattati di danza fra cultura romana e ricezione rinascimentale dell'antico”, in A. Pontremoli & C. Gelmetti (eds.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, 89–101. Milano: ABEditore.

- Sasportes, J., ed. (2011), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*. Torino: EDT.
- Semikolennykh, M.V. (2017), “Apokaliptizm Georgiya Trapezundskogo kak strategiya marginalizatsii platonovskogo naslediya [George of Trebizond’s apocalypticism as a strategy of marginalization of Platonic heritage]”, *Studia Culturae* 32.2: 137–159.
- Smith, A.W., ed. & tr. (1995), *Fifteenth-Century Dance and Music*. Vol. 1. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Sparti, B. (1993a), “Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance”, *Dance Chronicle* 16.3: 373–390.
- Sparti, B., ed. (1993b), *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De pratica seu arte tripudii (On the practice or art of dancing)*. Oxford: Clarendon Press.
- Sparti, B. (2003), “Artistic Theory of Dance in Fifteenth-Century Italy”, *Yearbook for Traditional Music* 35: 183–185.
- Sparti, B. (2017), “Trattati e trattatisti italiani di danza fra XV e XVII secolo”, in A. Pontremoli & C. Gelmetti (eds.), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, 29–39. Milano: ABEditore.