

Е. С. Михайлова-Смольнякова

ORCID: 0000-0003-4935-4996

✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Россия, Санкт-Петербург)

ПОКАЖИ МНЕ, КАК ТЫ ТАНЦУЕШЬ, И Я СКАЖУ, КТО ТЫ

Рецензия на: Arcangeli A. *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna.* — Milano: Unicopli, 2018. — 138 p.

Для цитирования: Михайлова-Смольнякова Е. С. Покажи мне, как ты танцуешь, и я скажу, кто ты // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 260–266. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-260-266.

Рецензия поступила в редакцию 1 марта 2019 г.
Принято к печати 15 марта 2019 г.

E. S. Mikhailova-Smolniakova

ORCID: 0000-0003-4935-4996

✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

European University at Saint Petersburg
(Russia, St. Petersburg)

SHOW ME HOW YOU DANCE, AND I WILL TELL YOU WHO YOU ARE

A review of: Arcangeli, A. (2018). *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna.* Milano: Unicopli. 138 p. (In Italian).

To cite this review: Mikhailova-Smolniakova, E. S. (2019). Show me how you dance, and I will tell you who you are. *Shagi / Steps*, 5(3), 260–266. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-260-266.

Received March 1, 2018
Accepted March 15, 2019

«**L**'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna» (итал. «Другой, который танцует. Крестьянин, дикарь, ведьма в воображении раннего Нового времени») — вторая книга итальянского историка культуры Алессандро Арканджели, посвященная танцу.

Среди авторов, пишущих о «хореографической» истории Европы, профессор Веронского университета Алессандро Арканджели — один из немногих, кто с одинаковым вниманием относится и к нюансам хореографических практик, и к контексту их бытования. Его исследования затрагивают вопросы эволюции, рецепции и функции танца в разные исторические периоды и отличаются не только тщательным подбором и взвешенным анализом источников, но и профессиональным уровнем интерпретации специфического хореологического материала. Неудивительно, что среди многочисленных академических ассоциаций, в деятельности которых профессор принимает активное участие, можно найти и Международное общество культурной истории (International Society for Cultural History), и Итальянскую ассоциацию исследований танца (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza.)

Первая монография Арканджели строилась на материале его докторской диссертации, защищенной в 1984 г. [Arcangeli 2000]. Исследование посвящено двум темам, которые в дальнейшем проходили красной нитью через все его работы, — истории восприятия танца как формы культурного досуга и той сложной сети связанных с танцем положительных и отрицательных коннотаций, которая пронизывала европейскую культуру Средневековья и Нового времени. Истоки методологии данной книги Арканджели возводит, как и следовало ожидать, к интеллектуальному наследию основоположника иконологического метода искусствоведческого анализа Аби Варбурга. Предположив на заре своей академической карьеры, что для раннего Нового времени танец был одним из способов культурного самоопределения, а не изящной формой необязательного досуга, веронский историк в общих чертах наметил траекторию своих исследований на десятилетия вперед.

В своем первом сочинении Арканджели успешно использовал риторический прием теологов прошлого, отсылавших паству к фигурам царя Давида и Саломеи как к двум полярным образам, связанным с понятиями «высокого» и «низкого» танца. Структура его новейшей работы определяется тем же приемом концептуализации материала через несколько ключевых фигур.

Книга состоит из четырех глав. В трех из них роли главных героев достались Крестьянину, Дикарю и Ведьме. В качестве первого объекта своего внимания Арканджели выбрал один из самых разработанных вопросов — семантику художественных изображений народных танцев в эпоху позднего Возрождения. Вторая часть работы, посвященная интерпретации плясок дикарей Нового света в записях путешественников и миссионеров, расширяет проблемное поле исследования. Танцевальные бесчинства ведьмовских шабашей в представлении современников, объект третьего case study, адресует читателя к культурной истории ведовства.

Отправной точкой рассуждений Арканджели послужило характерное для позднего Средневековья и раннего Возрождения представление об этической амбивалентности танца. Несмотря на постоянную критику и обширный спектр

отрицательных примеров, в XIV–XVI вв. танец оценивался не сам по себе, а в зависимости от сопутствующих ему обстоятельств. Их многообразие включало в себя все мыслимые факторы, от времени года до особенностей пластики или аккомпанемента. По убеждению автора, эта амбивалентность в сочетании с зависимостью от контекста позволяла использовать типичные черты танцев того или иного сообщества для этической характеристики этого сообщества с точки зрения членов доминирующей группы. Подобная характеристика, принимая форму культурного стереотипа, не обязательно соответствовала реальной хореографической практике, зато подчеркивала различия между танцором и зрителем и отражала представления последнего о собственной культурной идентичности. В «L'altra che danza» Арканджели оценивает некоторые из сохранившихся свидетельств, выявляя особенности взгляда их коллективного автора — «горожанина», «европейца» или «верного христианина».

Дискуссия о крестьянских танцах имеет давнюю историю в среде искусствоведов. Автор справедливо указывает на монографию Кита Мокси как на одну из первых работ, проблематизировавших восприятие изображений крестьянских праздников аудиторией периода Реформации [Moxey 1989]. Между тем истоки напряженного диалога, сосредоточенного на иконографии народных танцев в работах Питера Брейгеля Старшего, Ханса Зебальда Бехам, Альбрехта Дюрера и других художников, можно датировать 1970-ми годами, когда статья Светланы Альперс [Alpers 1975] спровоцировала полемический и жесткий ответ Хессена Мэйдема [Meidema 1977]. Затянувшийся обмен мнениями, на протяжении десятилетий вовлекавший в круг дискуссантов все новые фигуры (одной из которых и был Мокси [Moxey 1981]), так и не привел к согласию среди специалистов. Основной вопрос, ставший камнем преткновения, касался оценочной составляющей точки зрения художника-горожанина: являлись ли изображения крестьянских плясок нейтральными, юмористическими, сатирическими, критическими? Или, как предположила Элисон Стюарт, в них была зашифрована система нормативных запретов, призванных ограничить распущенность поведения публики на крестьянских праздниках [Stewart 2008]? Иными словами, с какой социальной группой идентифицировал себя художник и с какой группой он идентифицировал свою аудиторию? Чьи ценности он разделял и чьей точке зрения он стремился соответствовать?

Краткий перечень доминирующих в искусствоведческой среде убеждений служит для Арканджели иллюстрацией сложной природы исследуемого им феномена. Сам он не предлагает никаких гипотез и не солидаризируется ни с одним из предшественников полностью, но замечает, что вопрос интерпретации народных танцев всегда будет лежать на пересечении двух типизирующих убеждений: сатирического представления о жадном, глупом и похотливом Крестьянине и идеи невинной и идиллически совершенной пастушеской Аркадии.

Необходимость определения собственного отношения к Крестьянину, особенно на фоне народных войн первой трети XVI в., не вызывает сомнения, и массово распространявшиеся в виде гравюр изображения ярмарочного разгула действительно могли использоваться как один из инструментов формирования общественного мнения. Однако был ли танец столь же значимым элементом характеристики жителей Нового Света?

Арканджели ссылается на находку, сделанную в 2001 г. в результате реставрационных работ по восстановлению фресок в «Зале таинств Веры» апартаментов Борджиа Апостольского дворца музеев Ватикана. В сцене Вознесения, выполненной несколько лет спустя после первого плавания Христофора Колумба, слева от головы стражника, поднявшего взор на Христа, фактически в самом центре композиции на очищенном от загрязнений фоне было открыто изображение группы обнаженных дикарей в экзотических головных уборах. Исследователи находят параллели между этим фрагментом фрески и современным описанием жителей Карибских островов. По всей видимости, здесь перед нами первые американцы в европейском искусстве. Как подчеркивает автор, вряд ли в таком совершенно уникальном контексте, как сцена из Священной истории, они лишь по случайности изображены танцующими: «В первые же годы после встречи Старого и Нового Света под самыми важными сводами личных покоев Папы-испанца американские индейцы входят [в историю] прыжковыми танцевальными па» (р. 31).

Образ танцующего Дикаря послужил Арканджели поводом охарактеризовать и проиллюстрировать на конкретных примерах актуальную для антропологии проблему описания и изображения танцевальных практик с точки зрения человека, чуждого наблюдаемой культуре¹. Учитывая, что даже в европейском контексте любого периода дать исчерпывающее определение понятию «танец» невозможно, как неискушенный зритель может определить, что является, а что не является танцем в понимании исполнителей-дикарей? Существует ли вообще в их представлении понятие, эквивалентное европейскому «танцу»? Очевидно, что любые описания плясок этнического Другого должны восприниматься через призму установок, привитых автору текста его собственной культурой.

Историк также прослеживает влияние стереотипов, сформированных в процессе знакомства с чужой культурой, при описании новой культуры, которая, по мнению наблюдателя, родственна уже «изученной». Для американских индейцев своего рода предшественниками в картине мира европейцев стали жители Северной Африки, описания которых в сочинениях христианских миссионеров пестрили обвинениями в лености и чрезвычайном увлечении плясками, которым дикари посвящали все свободное время безо всякой — по мнению чужаков — разумной причины.

Наконец, третий контекст, в который Арканджели помещает образ танцующего Дикаря, — распространенное на рубеже XVI и XVII вв. убеждение о существовании универсального невербального языка коммуникации, доступного всем людям, независимо от цвета кожи и происхождения. Уверенность в собственной способности адекватно интерпретировать мимику, жесты и танцевальные движения жителей Северной Америки и, чуть позже, Австралии влияла на ожидания европейцев от встречи с незнакомыми культурами и на интерпретацию результатов этого контакта.

Последний исследуемый в монографии образ отличается от предыдущих тем, что объединяет в себе сразу двух Других: Женщину и Ведьму. Благодаря этому очевидному наблюдению, ставшему когда-то зерном знаменитого сочинения Жюлья Мишле, внимание автора оказалось сфокусировано не только

¹ Подробное рассмотрение этой проблемы см., например, в [Williams 2004].

на религиозном, но и на гендерном аспекте сочинений о танцах ведьм. Вторая выявленная Арканджели особенность представлений о хореографической составляющей ведьмовских шабашей — отсутствие очевидных предшественников этого стереотипа в европейской культуре при его относительной устойчивости. Аналогично и иконография Ведьмы, первым влиятельным образцом которой можно назвать гравюру Дюрера с изображением обнаженной простоволосой женщины, задом наперед скачущей на козе (ок. 1500), являлась инвенцией художников Возрождения.

Как показывает автор, на первых судебных процессах, участники которых упоминали шабашы (в первой половине XV в.), обвиняемые были преимущественно мужчинами и характеризовались как еретики, а не как ведьмаки. В более поздних текстах упоминания танцев в описаниях шабашей встречаются гораздо реже, чем можно было бы ожидать, а сами танцы описываются лишь в исключительных случаях (р. 74). Это не помешало ни формированию, ни длительному существованию стереотипа ведьмовских плясок как одного из основных занятий, которым предавались собравшиеся вместе прислужницы дьявола, и метонимической характеристики шабаша как «танца ведьм». Приписываемые этому танцу особенности, очевидно, коренились в идее противопоставления «нормальных» культурных практик, принятых в обществе верных христиан, и их «извращающих» пародий, возникших под воздействием дьявольских наущений. Воплощением идеи танца, наоборот, стала концепция хоровода, в котором участники держатся за руки, развернувшись при этом спиной в центр. Именно «хоровод навыворот» авторы сочинений о ведьмах считали характерным признаком специфической ведьмовской хореографии. Собранный автором коллекция высказываний красноречиво иллюстрирует культурную обусловленность рассматриваемого стереотипа, а на этом примере — и то влияние, которое совокупность идейных установок эпохи может оказывать на формирование устойчивого и при этом совершенно не связанного с бытовыми традициями представления о танцах той или иной группы.

Последняя, четвертая глава исследования объединяет два модных дискурса рассуждений об «инакости», гендерный и психологический. В ней Арканджели описывает эволюцию хореографических концепций «феминности» и «маскулинности» и историю представлений о танце как о манифестации психического неблагополучия танцующего, основа которых была заложена одним из самых цитируемых в средневековой критике танца высказываний Цицерона: «Никто не будет танцевать трезвым, если только он не полностью безумен» (р. 115).

Несмотря на небольшой объем, работа Арканджели раскрывает потенциал хореологических изысканий для исследований в области истории культуры. Симметрично она показывает и принципиальную важность расширения методологического инструментария для искусствоведов, занимающихся историей хореографического театра или социального танца. В каждой из рассмотренных тем автор систематизирует современные европейские исследования, так или иначе обращающиеся к интересующему его материалу. Хотя приведенный им библиографический список, разумеется, не является полностью исчерпывающим, это — минимально необходимая база, которая может дать начало самостоятельной плодотворной работе над одним из затронутых в монографии вопросов.

В русскоязычной практике, к сожалению, не теряют актуальности наследованные у художественной критики минувших веков субъективно-оценочные интонации рассуждений о танце как о культурном явлении прошлого и настоящего. Нередко слабость аргументации и недостаточная проработка концепции исследования маскируются академической «эзотерацией» языка изложения, что закономерно затрудняет диалог с потенциальной аудиторией. Самовоспроизведение подобной «школы» неизбежно помещает перспективы междисциплинарных исследований (подхода, наиболее продуктивного для этой области знаний) на линию научного горизонта — воображаемой границы между дискурсами, которую можно увидеть, но невозможно достигнуть. «L'altro che danza» — образец исследования, в котором уважение к многообразию и сложности объекта сочетается с простым и ясным языком изложения, а точка зрения автора, подкрепленная обширным материалом, не требует обращения к опыту его собственных эстетических переживаний.

К безусловным достоинствам исследования относится и то, что Арканджели не ставит перед собой задачу прийти к единственно верному выводу или доказать определенную гипотезу. Напротив, он показывает сложность и противоречивость исследований танца как одной из составляющих системы европейской культуры раннего Нового времени. Танца реального или воображаемого, танца, существующего только и исключительно в момент исполнения, танца, с трудом поддающегося фиксации и однозначной интерпретации. Специфика каждого из объектов позволяет автору продемонстрировать широкий спектр подходов к исследованию интересующей темы. Не ограничиваясь выбором Арканджели, читатель свободен использовать опыт веронского историка для более глубокого изучения собственного материала.

Литература

- Alpers 1975 — *Alpers S.* Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 8. No. 3. 1975. P. 115–144.
- Arcangeli 2000 — *Arcangeli A.* Davide o Salomè?: il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna. Treviso; Roma: Viella; Fondazione Benetton studi ricerche, 2000.
- Miedema 1977 — *Miedema H.* Realism and comic mode: The peasant // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 9. No. 4. 1977. P. 205–219.
- Moxey 1981 — *Moxey K. P. F.* Sebald Beham's church anniversary holidays: Festive peasants as instruments of repressive humor // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 12. No. 2/3. 1981. P. 107–130.
- Moxey 1989 — *Moxey K. P. F.* Peasants, warriors and wives: Popular imagery in the Reformation. Chicago; London: Chicago Univ. Press, 1989.
- Stewart 2008 — *Stewart A. G.* Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery. Aldershot, England: Ashgate, 2008.
- Williams 2004 — *Williams D.* Anthropology and the dance: Ten lectures. 2nd ed. Chicago: Univ. of Illinois Press, 2004.

References

- Alpers, S. (1975). Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 8(3), 115–144.
- Arcangeli, A. (2000). *Davide o Salomè?: il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*. Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche. (In Italian).
- Miedema, H. (1977). Realism and comic mode: The peasant. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 9(4), 205–219.
- Moxey, K. P. F. (1981). Sebald Beham's church anniversary holidays: Festive peasants as instruments of repressive humor. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 12(2/3), 107–130.
- Moxey, K. P. F. (1989). *Peasants, warriors and wives: Popular imagery in the Reformation*. Chicago; London: Chicago Univ. Press.
- Stewart, A. G. (2008). *Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery*. Aldershot, England: Ashgate.
- Williams, D. (2004). *Anthropology and the dance: Ten lectures* (2nd ed.). Chicago: Univ. of Illinois Press.

* * *

Информация об авторе

**Екатерина Сергеевна
Михайлова-Смольнякова**
аспирант, факультет истории искусств,
Европейский университет в Санкт-
Петербурге
Россия; 191187, Санкт-Петербург,
ул. Гагаринская, д. 6/1А
Тел.: +7 (911) 730-96-89
✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

Information about the author

Ekaterina S. Mikhailova-Smolniakova
PhD Student,
Department of Art History,
European University at Saint Petersburg
Russia, 19187, St. Petersburg, Gagarinskaya
Str., Bld. 6/1A
Tel. +7 (911) 730-96-89
✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru