

УДК 793.32
ББК 85.320,5
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-660-668

Н.А. ДОГОРОВА

«МЫШЛЕНИЕ И ТАНЕЦ»: ЯЗЫКОВОЙ ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОД ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Надежда Александровна Догорова,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
факультет искусств,
профессор
Ленинские горы, д. 1, Москва, 119991, Россия

доктор искусствоведения, доцент
ORCID 0009-0000-5419-5614; SPIN 4347-7765
dogorovan@rambler.ru

Реферат. Исторический контекст заявленной проблематики совпадает по времени с процессами становления классической модели мышления в науке и различных сферах художественного творчества, а также с появлением зачатков системы записи танца — «орхесографии» Туано Арбо (1520—1595). Научная структура пластического мышления в хореографии еще не сложилась в современном мире. Разработан авторский концепт, в основе которого лежит идея о том, что всю историю развития танцевального искусства можно представить в виде пластических языковых кодов: «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем». Предложена авторская классификация языка телесности и пластической структуры движения в эпоху Средневековья с возможностью связать эти явления с мышлением в хореографии и представить пластическое мышление как спо-

собность. В рамках исследования уточняется, что в эпоху Средневековья парадигма античной культуры и искусства не исчезает. Она закладывает фундамент триединства законов для всех времен и народов: физическое, духовное и умственное — не три, а одно начало в человеке. Именно вокруг этой парадигмы триединства будут вращаться архитектурные структуры телесности, основы теории танца и предмета хореографии последующих эпох.

Гипотеза исследования многогранна по своей научной адресованности. Она содержит онтологические формы и специфику возникновения феномена хореографии, морфологические и типологические признаки разнородных танцевальных сред. Впервые в пределах искусствоведческого измерения ставится цель обосновать художественную репрезентацию мышления в хореографии в эпоху Средневековья, поскольку специфика научной, художественной и культурной картины мира этого времени продолжает развивать концепт языкового пластического кода «мышление и танец». Рассмотрены задачи поиска ценностных коннотаций Античности и нахождения художественных связей с эпохой Средневековья. Актуализируется, что в отличие от Античности в Средневековье формируется новая модель телесного и языкового (в том числе композиционного) типа мышления. Определено, что задачи осмысления ментальной подвижности и культурно-исторического ландшафта в танцевальном пространстве

Средневековья неразрывно связаны с традициями и новаторством европейской исторической наследственности.

Ключевые слова: язык, движение, тело, знак, знаковая система, пластика, танец, хореография, пластическое мышление, языковой пластический код, мышление и танец, пространствопонимание, средневековая парадигма, классические эпохи, теория и история искусства, физическая реальность искусства.

Для цитирования: Догорова Н.А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 660–668. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-660-668.

Исторический контекст V — конца XVI в. — это грандиозный период в формировании пространства европейской модели пластических искусств. В хореографическом искусстве автор называет это время языковым пластическим кодом «мышление и танец», который продлится до начала XIX века. Почему?

Здесь акцентность направлена на исследование связи человеческого мышления с языком и телом как способности, а значит, в определенном контексте речь заходит о возникновении «образованного» мышления. В Античности мышление и язык были все еще смешаны как процессы, а образование выполняло социальную функцию.

В Средневековье, на фоне следования жестким критериям религиозных догматов, а также смешанности причинно-следственных связей между социальными и культурными идеалами в воспитании высокодуховного и нравственного человека, впервые был задан вектор художественности языка и его законов почти во всех пластических видах искусства. И это существенно отличает искусство танца Средневековья от Античности. Наиболее показательны в этом отношении художественные стили и культурные традиции эпохи Раннего Возрождения (начало — конец XV в.), Высокого Возрождения (конец XV — начало XVI в.) и Позднего Возрождения (середина — конец XVI в.).

Большое значение в пластической форме Средневековья имеет соединение поэтического, архитектурного и изобразительного начал в процессах восприятия и приемах воплощения синкретического полотна искусства, а также в создании ритмо-интонационного и композиционного феноменов пластического движения. Это отсюда, из позднего Средневековья — эпохи Ренессанса и Возрождения, а именно культуры салонных танцев, тянется ниточка к живописности и одухотворенности, грациозно-

сти и выразительности (положение тела в пространстве) в языке будущей академической хореографии. И все же античное триединство «ум, душа и тело» в Средневековье осмысливается по-своему.

С одной стороны, форма культуры становится отождествлением телесной формы. С другой — еще никогда в искусстве и науке «фигура», определяющая сущность человека, так весомо не ставилась во главу угла. А само бытие человека не осмысливалось в значении движения времени и его обновления. К концу XVI в. человек, являясь центром мироздания, был способен доказать, как общее в культуре может распадаться на частности и иметь личностный характер творений. Однако не все так однозначно.

Исходя из логики, что любой символ имеет первоначально жизненное значение, возможно, открытие хореографии именно своей знаковостью было наиболее близко католическому миру. Этот факт подтверждают самые ранние исторические трактаты и практический опыт церковнослужителей, проповедовавших и научивших средневековое общество новым следованиям образованного человека именно через хореографию: делайте «так», поступайте «так», будьте «такими». Отсюда можно предположить, что у знакового искусства хореографии была не только цель — соответствие этического телесного кода, но и следование танца этому культуротворческому соответствию — поддержание экологии человека через преобразование нравственное, чувственное и телесное.

В Италии, а затем во Франции в эпоху Средневековья сложилась многожанровость танцевальных форм и напевов. Выделились целые группы прыжковых, скользящих, умеренных, увеселительных и даже тематических — церемониальных дворцовых, соборных и культовых маскарадных процессий. Однако многожанровость танца в Средневековье в таком ее понимании не поднимается до уровня пластической формы мышления по одной причине. Телесная проявленность в эстетике танцевальной культуры Средневековья — это всего лишь галантность и манера, осанка и этикет, но не архитектурная сущность пластической природы телесности, порождаемая внешними и внутренними связями элементов *танца как системы* (в центре которой стоит танцевальная биомеханика). Поэтому языковой пластический код «мышление и танец» показывает все еще автономные приемы оспособления пространства и времени, которые соотносятся с культовыми установками танца в целом. Стремление человека совершенствовать композицию танцевального строя и соответствовать телесно (инструментально) идее религиозного и чувственного идеала постепенно отдаляет мышление от этоса (свойств характера и генетических ресурсов, наконец, естества телесности), заложенного в пластиче-

ской структуре самой природы движения. Поэтому пластического пространствопонимания в мышлении формы хореографической не случилось бы до тех пор, пока коллективный и парный танцы не были отделены от функции придворного и салонного церемониала. Здесь требуется предварительное объяснение.

Невзирая на то что термин «орхесография» уже заявил о себе в трудах Туано Арбо [1; 2] и других ученых в трактатах о танце XVI в., концепт «танец — система» — это достижение более позднего XVII в. [3] и к тому же гораздо продолжительного по времени формирования художественно-образовательного явления (вплоть до конца XIX в.) [4, с. 192, 194]. Когда языковой пластический код «мышление и танец» трансформируется и становится более глубоким (Ж.Ж. Новер [5, с. 34], К. Блазис [6; 7, с. 34–35; 8, с. 110], А. Бурнонвиль [9], Ф. Тальони [10, с. 29–30]), а его композиция — еще более сложной и синтетической — «мышление в танце» [4, с. 189–190]. Тем самым не урезается, а подчеркивается личная значимость человека — автора — художника — творца в искусстве. И это смещение (авторство хореографа, музыканта или поэта, порой объединяемое в танце в одном лице) впервые постепенно обозначается в эпоху Позднего Возрождения.

В данном случае описательная форма общего анализа не позволяет нам выйти за условные границы исторического факта. Но что, если подойти к вопросу о связи мышления, языка и тела как к процессу? Обнаружить связь мышления и языка в движении тела в логических, морфологических и типологических признаках [11] значения, но этим не ограничиваться. Дело в том, что попытка проследить эту связь на разных этапах истории в фокусе формирования способности [12] и уловить то, с чего начинаются, продолжают [13] и функционируют язык [14], мышление и тело [15] в хореографическом искусстве, — гораздо сложнее, чем просто свидетельствовать о мышлении как об исторически устойчивой художественной форме. Отсюда и происходит ошибочная подмена понятий.

Мышление в хореографии понимается как широко употребляемая (обобщенный уровень познания) или абстрагированная от повседневности изобразительно-выразительная сущность практического опыта, которая обязательно сводится к материальным установкам. Чаще всего мышление раскрывается как некая форма деятельности, основанная на определенной идеологии, правилах и установках знания (искусство балетмейстера, постановочное, педагогическое или исполнительское мастерство), законах драматургии и стиля, художественно-эстетических формулах движения (композиция, рисунок, техника и т. д.). Однако это не совсем так. Пластическое мышление в хореографическом

искусстве вбирает в себя все вышеперечисленные ипостаси, но оно не является функцией, знанием, поведением и/или формой.

Пластическое мышление в хореографии — это сегментирующее явление, производящее формы [5, с. 34–38]. Безусловно, функционально оно не может быть оторвано от способности, но его конечной целью выступает создание реальности, которая не всегда может быть продиктована правилами, грамматикой или конкретными образами. Даже если речь идет о термине «хореография», то в любом случае это определение уже имеет отношение к новому понятию, обозначающему язык плюс специфику восприятия языковых конструкций. Его становление — и есть способность. Следовательно, говоря о мышлении, мы не должны прибегать только к описанию социально-коммуникативной функции или образовательной истории танца. Важно определить феномен европейской исторической наследственности, сфокусировав внимание на тех основаниях, на которые насаждался идеал художественности танца.

Мы определяем европейскую наследственность в границах XV — конца XVI в. как сферу манеры — это галантность, изящество и этикет придворного мира, в котором начинали культивироваться образцы чувственного восприятия, а также одухотворенность и возвышенная эмоциональность воплощения идеала пластического жеста, архитектура благородного танца, необыкновенная артистическая образность танцевального движения. В этой сфере успели проявиться и некоторые элементы театрализации и характерности телесной системы языка (мужского и женского пола) в значении будущей хореографической формы движения, предваряющей балетную традицию [16]. Могла ли эта традиция создать языковой код? Вряд ли, без погружения в концепт синкретического строя и поэтику движения — «в» теле и «через» тело.

Иными словами, не «что», а «как» в этой необходимой защитной оболочке истории складываются языковые формы и приемы оспособления телесного пространства и времени [17, с. 116–117, 209–211, 214, 216–217, 235]. Следовательно, смещая акцентность, мы получаем совершенно новый ракурс в основах понимания пластического мышления, где механизм мышления первоначально исследуется как историко-смысловая сущность, а затем как феномен логико-семиотического порядка и интегративности в искусстве танца — в «языковом коде». А это уже не просто этапность, а собственно основы и дефиниции мышления, фиксирующие предмет хореографии в опыте.

Согласно логике Арбо, новыми и базовыми ориентирами хореографического знания в конце XVI в. должны были стать:

1) упорядоченность целого музыкального периода;

2) зависимость танца от модуляций и четкое соотношение движений тела танцовщика с каденциями музыкальных инструментов;

3) разработка элементов теории танца в контексте науки риторики (посредством которой оратор может одними своими движениями, не произнося ни слова, быть понятным и убедить зрителей);

4) мотивировка науки орхесографии сущностью античного источника танца и его выразительных свойств (теории Лукиана, Цицерона и других ученых).

Наука о танце — орхесография [18, с. 114–115] предусматривала определенно новую форму и организацию танцевальной деятельности — процесс воспитания танцовщиков. Это было первое в своем роде руководство по бытовым и жанровым танцам [2], которое все еще носило отпечаток ремесла наемного танцовщика.

До конца XVIII в., а именно до появления первого самостоятельного балетного произведения со своей драматургией, музыкой и сценографией (*ballet d'action* — действенный танец, Жан Жорж Новер) [4, с. 200–201; 19; 20], ремесло наемного танцовщика оставалось непоколебимым законом исполнительской культуры театра оперы. В стилистике языка театральные танцы мало отличались от своего первообраза — салонного танца, а обучение и исполнение происходило на одной и той же танцевальной площадке. Естественно, что сами законы условного искусства и реалистическая функциональность языка тела в данном случае отсутствуют как полноправные сущности пластического мышления. Здесь мышление — это не способность, а всего лишь разновидность воплощения телесных форм и следования человека этикету. Они же — телесные формы этикета есть внешние условия и (или) данные к танцеванию. Номера сочинялись мастерами как вставные эпизоды для синкретических оперных представлений. Поэтому все строго в пределах формообразования зрелища.

В Средневековье «мышление и танец» — это естественный уровень познания человеком реального мира, который не требовал выходить за границы космогонического порядка Античности (гармония есть порядок, познаваемый через число; чувственное, духовное и логическое основание в природе искусств, мимесис — универсальные законы бытия). Но практическое понимание окружающего мира в Античности противопоставило языку свою собственную и своеобразную интерпретацию телесного, духовного и душевного (эмоционального) мироустройства. Идентификация человеческого сознания и гармонизация средств языка тела в танце были представлены пока еще разнонаправленными полюсами пространства и времени мышле-

ния и олицетворяли собой «внехореографический» модус этой встроенности в движение: социальный, церемониальный и фольклорный быт. Поэтому такой разрыв мышления и танца между языком и телом по отношению к пластическому мышлению был естественным.

Отсюда складывается историческая обусловленность языкового пластического кода «танец и мышление», которая не могла быть иной в Средневековье и немного изменилась в эпоху Возрождения.

Хореографическая структурность движения (основной прием — стилизация) в Средневековье и в эпоху Просвещения постепенно координированными потоками смешалась к архитектонике пространства и представала в поэтической форме. И это новое открытие не выходило за пределы понимания сущности предмета.

Однако для того чтобы исследовать точность любого процесса как явления, иногда не стоит ограничиваться рамками одного предмета. Нужно поставить задачу языка и телесности и их связи с мышлением шире определения понятия «хореография».

Что же должно было произойти в поле биосемиотической непрерывности танцевального искусства Средневековья, чтобы этикет придворных дам и кавалеров, постепенно утрачивая аристократичный характер и церемониальный порядок устроения, перестал выступать единственной нормой синкретических представлений и догматом осознанной бытийности салонного танцевания? А композиционные элементы в расположении фигур и пар танцующих не сводились бы единственно к ансамблевой праздности и музыкально-ритмической заученности темпов?

С одной стороны, под биосемиотической непрерывностью в эпоху Средневековья мы понимаем знаки и знаковые системы, образуемые в танце, однако взятые не сами по себе, а вкуче с экологией культуры, а также поиском основ мироздания и истины жизни. Это естественные проформы — смысложизненные искания, душевные, физические и ментальные оценки восприятия человеком времени и пространства прошлого, настоящего и будущего.

Поэтому, с другой стороны, отсутствие сложной иерархии в языке художественной формы средневекового танца вовсе не означает отсутствие сущностных элементов стиля движения и мышления «в нем». Сложность понимания пластического мышления заключается в том, что одна и та же линия пластического пространства может быть и чувственно-проявляемой и концептуальной одновременно. То же самое относится и к этнопластическому мышлению. Ведь любое переживаемое событие и (или) действие человека не оторвано от его целостного жизненного пространства. Из этой же основы может произрастать будущий значимый

подтекст: идея, тема, замысел или образ телесного движения.

Таким образом, можно утверждать, что в культурном и художественном пространстве эпохи Средневековья произошла глобальная «остановка», образовавшая новую «вертикаль» — антропоэстетическую нишу и «горизонталь» — биосемиотическую ступень в эволюции танца. «Остановка», которая к завершению грандиозного по своим масштабам и продолжительности периода (более одиннадцати веков) позволила освободиться танцу от зависимого положения придворного мира и системы пластических средств церемониального этикета. С одной стороны, эти границы постепенно трансформировались в приемы, опыт и творческое самовыражение в танце. С другой — подобная подвижность культурно-исторического ландшафта вывела подлинный смысл и формулу художественной выразительности движения — «хореографическую», расширив физические возможности, композиционные и стилевые горизонты телесности. «Остановка», которая замыкала в себе цепь масштабных феноменов и преемственных событий до моделируемых пространств с вековой историей человеческого мышления. Антропологическую протяженность «к онтологической» форме, морфологическим и типологическим признакам пространствопонимания в танце можно представить как путь от космогонического порядка и классических средств создания гармонии, наконец, телесной выразительности Античности к европейскому классицизму, легшему в основу искусства академизма в хореографии.

Что же заложила и чему способствовала европейская историческая наследственность, чтобы путь формирования пластического кода «мышление и танец» оказался непрерывным? Это, безусловно, поэтичность и музыкальность хореографии.

В XVI в. постижение законов исполнительской культуры у итальянских танцмейстеров Марко Фабрицио Карозо (между 1526 и 1531 гг. — не ранее 1605 г.) [21] и Чезаре Негри (ок. 1530 — ок. 1605) [22] носило *поэтический характер формы*. Так, рассуждая о гармонии танца, Карозо делал ее сравнение с картинным повествованием. Танец, согласно логике автора, является *архитектоническим произведением искусства*: «...реверанс напоминает двери дворца — это вход и выход; шаги же движения располагаются в равномерном распределении правой и левой ноги — это симметричность окон дворца» [23, с. 204]. Однако надо признать, что в исполнительской практике танцоров поэтический характер движений не выходил за рамки манерности и жеманности стиля. Следовательно, можно предположить, что в данном методе языка телесной физической функциональности только намечался путь удержания наиболее характерного и танцевального стиля элементов с пласти-

ческой обработкой движений, соотносящихся с социальным вкусом и культурным мышлением эпохи.

Вместе с этим в истории танца позднего Средневековья впервые наметились опоры к структурности движения. Профессора танцев стали применять законы теории музыки в хореографии: такт, метр, ритм, темп, фраза, тональные лады, интонационное строение и др. Эта традиция (гетерофонный и гомофонно-барочный строй, дансантийный строй) действительно оказалась непрерывной. Она не только дала определенный толчок к развитию новых музыкальных жанров и стилей, но и повлияла на всю систему музыкальности хореографии последующих эпох. В чем это выразилось?

Во-первых, ядро европейской исторической наследственности заложило генетически важные основы для языка телесной формы, именуемой именно хореографической. Хореография, первоначально употребляемая в значении знакового написания и (или) фиксирования фигур и рисунков движений в пространстве, впервые позволяла уточнять само пространство и тело в относительно упорядоченном интервале временной структуры танца, используя необходимые средства и формы для достижения ее определенной эстетической композиции.

Во-вторых, формирование художественной функциональности танца и его приемов шло в неразрывной цепи и в общем русле логических преобразований пластических искусств. Связь языка тела с законами теории музыки их только усилила. Музыкальность хореографии — это, безусловно, европейская традиция. До музыкальности акцентность в хореографии составляла поэтическая форма сложения — повествовательность жеста, мимики, движения в целом. В дальнейшем именно отсюда, из соединения поэтического и музыкального строя, шло усиление и расширение художественных возможностей хореографической структурности движения, подчиняющихся закону композиции.

В-третьих, генетически важной для определения непрерывности становления, трансформации и интеграции языкового пластического кода «мышление и танец» выступает средневековая традиция музыкальности и поэтичности, которая связала ренессансно-барочную и классическо-академическую ветви хореографии в балете. Одному придворному танцу это было бы не по силам. Пропорциональность и периодичность еще со времен Античности служили проявлением ритмичности, однако более концентрируясь на чувственном, духовном и архитектурном способах познания. В эпоху Средневековья они же, а также закономерность логического начала и завершения танцевальной фразы придали внутреннюю структурированность композиции танцевального текста.

В-четвертых, музыкально-хореографический изоморфизм [24, с. 123–124] Ренессанса (в осо-

бенности присутствовавший у итальянских мастеров танца в гальярде и канари) способствовал не только точной расшифровке танца, но и обуславливал и расширял возможности музыкально-ритмического обозначения, выявлял форму и темп. В частности, такое распространенное бытование в танцевальной практике, как вокальная или инструментальная версии сопровождения хореографических текстов, имели разные, но прежде всего стилевые трактовки. Вокальная тема в большей степени характеризовалась полифоническим изложением и неквадратностью построения, несопадением цезур в разных голосах. Тогда как инструментальная тема исполнения, например того же бас-данса, наоборот, отличалась синхронным членением всех голосов, аккордовой фактурностью, ровными периодами и квадратной структурой. Это важно.

В-пятых, объединяя все вышеизложенное, следует отметить, что достижение ясности структурно-ритмических свойств в пространствопонимании пластического мышления в танцевальном искусстве эпохи Средневековья шло не только от музыки, но и в результате преобразований самой хореографии. Так, во французской традиции Ренессанса (Михаэль Преториус, 1571–1621) в сборнике светских танцев для инструментального ансамбля «Терпсихора» можно выделить структурные основы хореографии, заметно повлиявшие на синтаксические приемы светской (коллективного бального характера), а потом прикладной (парного мотивного строения) музыки. К этим приемам относятся: единообразие и упорядоченность движений, поворотов, шагов, а также повторы, чередования и варьирование однородных танцевально-ритмических фигур.

В-шестых, симбиотический принцип музыкального устройства объединял итальянскую и французскую танцевальную традицию. И в той и в другой (с разными временными промежутками) обнаруживается связь с античными идеалами пластических искусств и возрождение фактур вокально-пластической ткани. Характерность элементов достигалась в языке художественной формы через метрическую композицию. Последняя представляла собой прием соединения музыкального и поэтического слова, выражаемый в единстве квантитативного слового ритма.

Внутри хореографического пластического целого эти процессы складывались неоднозначно. Поскольку между ритмом и пластикой в хореографии возникала новая и пока еще труднопреодолимая эволюционная ступень. Это условно-обобщенный модус выразительности движения, он же музыкально-танцевальный синтез. Собственно, как и само появление этого нового закона: *равноправное согласование* телесных структур с музыкальными ритмоинтонациями, тембрами и фактурами. Прежде тако-

го не было. Однако ренессансная парадигма в этом ее качестве не только сохранилась, но и закрепилась в сценической традиции и в арсенале новых средств хореографической драматургии, интегрируясь во многие новые театральные формы искусства в Европе.

Рассмотрим два примера: «Комедийный балет королевы» (музыка Жирара де Болье, постановщик Бальтазар де Божуайё, 1581) и финальную интермедию «О, какое новое чудо» (автор музыки и танцев Балло Эмилио де Кавальери, 1589) к комедии Джироламо Баргалли «Паломница». Промежуток между показом этих двух танцевальных произведений составляет восемь лет. Однако в первом произведении «ритм музыки и танцевальных шагов, соотношенных... с поэтической основой, был соразмерен ей по протяженности, но не везде созвучен ей в акцентуации» [24, с. 58]. Во втором, наоборот, искусственному приданию звукам французской речи временной долготы или краткости при достижении пропеваемых слов противопоставляется тонкая и ювелирная работа постановщика над равноправным сложением звуковой и телесной фактурности. В аспекте хореографического интонирования это можно сформулировать так: ритм и пластика есть уточняющие средства ритмоинтонации, участвующие в ее создании и существенно влияющие на ее изменения.

Путь этот предопределял широкомасштабную перспективу в развитии пластического мышления как способности. Он заключался в объединении функциональных свойств музыканта, поэта и сценографа в мышлении хореографа. Однако следует отметить, что и в начале XVII в., например, французскому хореографу и балетмейстеру Пьеру Бошану (1631–1705) все еще недоставало этого специфического опыта художника. По этой причине французский композитор, скрипач и дирижер Жан-Батист Люлли (1632–1687) сам сочинял многие хореографические тексты к своим синкретическим музыкальным поэмам. В чем же состояло разногласие? Ведь оба мастера свободно владели выразительными средствами обоих видов искусств.

Дело в том, что согласование структур (музыки и пластики с ритмоинтонациями и тембрами) должно было прорабатываться в хореографии не обобщенными партитурами телесных действий, обусловленными всего лишь временной продолжительностью движения, а именно акцентуацией. Она замыкала в себе единство и целостность музыкального и танцевального метроритмического замысла. А это уже более тонкий прием работы с архитектурной структурностью движения, который требовал проникновения в более детальные пласты знания музыкально-пластической ткани и нахождения ее внутренних закономерностей в соединении со звуковыми, визуальными и кинетическими ощущениями. Поэтому здесь на первый план вы-

ходит опыт воплощения композиторского замысла и театрализации [4, с. 47], а не танцмейстерский подход, ограничивающийся подбором или составлением (в том числе варьированием) музыки, а также разработкой движений под музыку или освоением ее интонации.

Безусловно, примеры с Кавальери, Бошаном и Люлли показывают нам не взаимоисключающие, а скорее взаимодополняющие друг друга формы и средства в развитии хореографического знания, свойственные для танцевальной и театральной музыки эпохи барокко. Но для нас важно, почему именно таким образом, а не иначе происходили процессы становления и трансформации пластического мышления в хореографическом искусстве: идеи, методы, формы. Ведь самое необходимое в исследовании языкового пластического кода «мышление и танец» — не столько показать его неоднозначность, сколько выявить сам факт выработки и фиксации художественных средств музыкальности и поэтичности, приводящих к новым формам музыкально-хореографического синтеза. Происходили эти процессы в эпоху Средневековья благодаря качественно новому пространствопониманию в танце, связанному с архитектурой тела, которого не случилось бы без сложения не менее важного и нового типа мышления танцмейстера — *композиционного*. Последний, как показывает практический опыт европейского пластического искусства, выкристаллизовывался в результате перехода салонного танца от приемов заимствования и варьирования к театрализованным выразительным телесным формам (в равной степени знаково-метро-ритмической и поэтико-пластической телесности).

Соответственно, композиционный тип мышления является производным от языковой формы телесности. Она для него и необходимое условие, и инструмент проявленности. Иначе говоря, художник формирует пространственную специфику мышления через совокупность способов и приемов практических действий в языковой телесной форме под названием «хореографическое движение».

В дальнейшем ренессансно-барочные методы и приемы музыкальности хореографии [24, с. 122–123] способствовали выработке самостоятельности либретто, в котором основную идею развития сюжета замыкала в себе именно музыка, а не литературный текст.

Это еще раз подтверждает то обстоятельство, что образный строй и художественная канва замысла музыки в эпоху Средневековья постепенно поднималась на такой уровень пластической драматургии, благодаря которой ее тема эквивалентно точно совпадала с поэтическим словом и становилась способной его собой заменить. В то время как языку художественной выразительности, образуе-

мому в хореографической формуле движения, пока еще этого недоставало.

Таким образом, в языковом пластическом коде «мышление и танец» не только наметились тесные связи сохранения движения и музыки, но и нашли свое яркое отражение и взаимодействие теоретические и композиционные законы пластических искусств. Внутри поэтической, архитектурной, музыкальной и хореографической структурности происходили процессы соединения. На этом основано пространствопонимание пластического мышления в танце. Но главное, что в этой структурности впервые стали находить свою убедительную определенность человеческая телесность, кинетические ощущения и разносторонние пространственно-временные опоры театрализации танца. Так постепенно зарождались элементы ментальной механики сценического танца, в какой-то мере повлиявшие на ход развития художественных законов академизма в хореографическом искусстве, наконец, предопределившие более сложные этапы и виды трансформации телесности в балете (симфонизм). Антропоэстетическое измерение, морфологическое и типологическое исследование танцевальной культуры, а также семиотический подход помогают верифицировать замысел языкового пластического кода «мышление и танец» и внести осмысление этой проблематики в модальность современного искусства хореографии.

Список источников

1. *Arbeau T. Orchesographie... / par Thoin ot Arbeau de meur ant a Lengres. Lengres : Imprime audict Lengres par Ichan des preyz Imprimeur and Libraire. 1588. 105 p.*
2. *Arbeau T. Orchesographie... Paris : F. Vieweg, Libraire — Editeur, E. Bouillon and E. Vieweg, 1888. 105 p.*
3. *Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII—XVIII веков. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 436 с.*
4. *Догорова Н.А. Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации : в 2 т. : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва : Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2023. Т. 1. 391 с.*
5. *Догорова Н.А. Балетная антропология в комплексно-ориентированных теориях мышления XVIII—XIX веков // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XII». Художественная картина мира (20 октября 2023 г.) / ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2023. Т. 63. С. 33–38.*
6. *Blasis C. The art of dancing : comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress ... / transl. under the author's immediate inspection by R. Barton. London : Edward Bull, 1830. 548 p.*

7. Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. Москва : Тип. Лазаревского института восточных языков, 1864. 225 с.
8. Классики хореографии / [отв. ред. Е.И. Чесноков]. Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. 356 с.
9. Фредеричиа А. Август Бурнонвиль : балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века : перевод с датского. Москва : Радуга, 1983. 272 с.
10. Догорова Н.А. Хореографическое искусство : проблемы режиссуры и актерского исполнительского мастерства : избранные лекции. Саранск : Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2011. 56 с.
11. Blasis C. Dele composizioni coreografiche e dele opere letterarie. Milan : Presso I Fratelli Centenari e comp., 1854. 87 p.
12. Тарасова О.И. Свобода и танец // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 111–118.
13. Никитин В.Ю. Танцтеатр: синтез художественных средств и приемов // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 14–24.
14. Савостьянова Ю.С. Импровизация в хореографических VR-экспериментах // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 6. С. 19–28.
15. Аргамакова Н.В. Хореографические интерпретации духовно-медитативной созерцательности музыки Арво Пятра // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3. С. 43–59.
16. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
17. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. Москва : Ad Marginem, [1999?]. 478 с.
18. Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства. Москва : Университетская типография В. Окоорокова, 1790. 437 с.
19. Нover Ж.Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. Ленинград : Academia, 1927. 315 с.
20. Нover Ж.Ж. Письма о танце и балетах : [перевод] / [ред. и вступ. статья Ю.И. Слонимского]. [Ленинград] ; [Москва] : [Искусство], [1965]. 375 с.
21. Il balarino di M. Fabricio Caroso da Sermoneta, Diuifo in due Trattati... / Nel fecondo s'inegnano diuerfe forti di balli, balletto, et balletti, si all'ufo d'Italia, come a quello di Francia, et di Spagna ... Trattato secondo. 1605. MDL XXXI. 187 p.
22. Nuove inventioni di balli, opera vagniccima di Cesare Negri Melanese Detto il Trombone, Famofa, et eccelente proffessore di ballere ... Milano : Apreffo Girolamo Bordone, 1604. MDC III I. 296 p.
23. Худеков С.Н. История танцев : в 4 т. Санкт-Петербург : Тип. Петербургской газеты, 1914. Т. 2. 370 с.
24. Безуглая Г.А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX в.) : дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2021. 442 с.

“Thinking and Dance”: The Linguistic Plastic Code of the Middle Ages

Nadezhda A. Dogorova

Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow,
119991, Russia
ORCID 0009-0000-5419-5614; SPIN 4347-7765;
dogorovan@rambler.ru

Abstract. *The historical context of the stated problems coincides in time with the processes of formation of the classical model of thinking in science and various spheres of artistic creation, as well as with the emergence of the primary system of dance notation — orchesography by Tuano Arbo (1520–1595).*

The scientific structure of plastic thinking in choreography has not yet exist in the modern world. The author's concept is developed, which is based on the idea that the whole history of dance art development can be presented in the form of plastic language codes: “thinking and dance”, “thinking in dance”, “thinking by dance”. The author's classifi-

cation of the language of corporeality and plastic structure of movement in the Middle Ages is proposed with the possibility to connect these phenomena with thinking in choreography and to present plastic thinking as an ability. The study specifies that the paradigm of ancient culture and art does not disappear during the Middle Ages. It lays the foundation of the trinity of laws for all times and peoples: physical, spiritual and mental are not three, but one beginning in man. It is around this paradigm of trinity that the architectonic structures of corporeality, the foundations of dance theory and the subject of choreography of subsequent epochs will revolve.

The hypothesis of the research is multifaceted in its scientific addressability. It contains ontological forms and specifics of the emergence of the phenomenon of choreography, morphological and typological features of heterogeneous dance environments. For the first time within the art history dimension, the aim is to substantiate the artistic representation of thinking in choreography in the Middle Ages, as the specificity of scientific, artistic and cultural picture of the world of this time continues to develop the concept of the linguistic plastic code “thinking and dance”. The tasks of searching for value connotations of Antiquity and finding artistic connections with the Middle Ages are considered. It is actualized

that in contrast to Antiquity, a new model of bodily and linguistic (including compositional) type of thinking is formed in the Middle Ages. It is determined that the tasks of comprehending the mental mobility and cultural and historical landscape in the dance space of the Middle Ages are inextricably linked with the traditions and innovations of European historical heritage.

Key words: language, movement, body, sign, sign system, plasticity, dance, choreography, plastic thinking, linguistic plastic code, thinking and dance, space understanding, medieval paradigm, classical eras, theory and history of art, physical reality of art.

Citation: Dogorova N.A. "Thinking and Dance": The Linguistic Plastic Code of the Middle Ages, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 660–668. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-660-668.

References

- Arbeau T. *Orchesographie...* Lengres, Imprime audict Lengres par Ichan des preyz Imprimeur and Libraire, 1588, 105 p.
- Arbeau T. *Orchesographie...* Paris, F. Vieweg, Libraire — Editeur, E. Bouillon and E. Vieweg Publ., 1888, 105 p.
- Yakimovich A.K. *Novoe vremya. Iskusstvo i kul'tura XVII—XVIII vekov* [New Time. Art and Culture of the 17th—18th Centuries]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, 436 p.
- Dogorova N.A. *Plasticheskoe i ehnotplasticheskoe myshlenie v khoreograficheskom iskusstve: stanovlenie i transformatsii: 2 t.* [Plastic and Ethnoplasic Thinking in Choreographic Art: Formation and Transformations: in 2 volumes], Doct. art hist. diss. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet im. M.V. Lomonosova Publ., 2023, vol. 1, 391 p.
- Dogorova N.A. Ballet Anthropology in Complex-Oriented Theories of Thinking of the 18th—19th Centuries, *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy: po materialam XII Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma "Dialog iskusstv i art-paradigm" "SCIENCEFORUM PAN-ART XII". Khudozhestvennaya kartina mira (20 oktyabrya 2023 g.)* [Dialogue of Arts and Art-Paradigms. Articles. Essays. Materials: Proceedings of the 12th International Scientific Forum "Dialogue of Arts and Art-Paradigms" "SCIENCEFORUM PAN-ART XII". Artistic Picture of the World (October 20, 2023)]. Saratov, Saratovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. L.V. Sobinovaya Publ., 2023, vol. 63, pp. 33—38 (in Russ.).
- Blasis C. *The Art of Dancing: Comprising Its Theory and Practice, and a History of Its Rise and Progress...* London, Edward Bull Publ., 1830, 548 p.
- Blasis C. *Tantsy vobshche, baletnye znamenitosti i natsional'nye tantsy* [Dances in General, Ballet Celebrities and National Dances]. Moscow, Tip. Lazarevskogo Instituta Vostochnykh Yazykov Publ., 1864, 225 p.
- Chesnokov E.I. (ed.) *Klassiki khoreografii* [Classics of Choreography]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937, 356 p.
- Fridericia A. *Av gust Burnonvil': baletmeister, otrazivshii v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka: perevod s datskogo* [August Burnonville: The Ballet Master Who Reflected the Ideals and Struggles of the Century in His Work: translated from Danish]. Moscow, Raduga Publ., 1983, 272 p.
- Dogorova N.A. *Khoreograficheskoe iskusstvo: problemy rezhissury i akterskogo ispolnitel'skogo masterstva: izbrannye lektzii* [Choreographic Art: Problems of Directing and Actor's Performing Skill: selected lectures]. Saransk, Mordovskii Gosudarstvennyi Universitet im. N.P. Ogareva Publ., 2011, 56 p.
- Blasis S. *Dele Compozizioni Coreografiche e Dele Opere Letterarie*. Milan, Presso I Fratelli Centenari e Comp. Publ., 1854, 87 p.
- Tarasova O.I. Freedom and Dance, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2017, no. 6, pp. 111—118 (in Russ.).
- Nikitin V.Yu. Dancetheater: A Synthesis of the Artistic Techniques and Means, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2020, no. 2, pp. 14—24 (in Russ.).
- Savostyanova Yu.S. Improvisation in Choreographic VR Experiments, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2022, no. 6, pp. 19—28 (in Russ.).
- Argamakova N.V. Arvo Pärt's Music: Spiritual Characteristics and Their Choreographic Interpretations, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 3, pp. 43—59 (in Russ.).
- Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 556 p.
- Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999, 478 p. (in Russ.).
- Compan Ch. *Tantseval'nyi slovar', sodержashchii v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tantseval'nogo iskusstva* [Dance Dictionary, Containing the History, Rules and Foundations of Dance Art]. Moscow, Universitetskaya Tipografiya V. Okorokova Publ., 1790, 437 p.
- Noverre J.G. *Letters on Dancing*. Leningrad, Academia Publ., 1927, 315 p. (in Russ.).
- Noverre J.G. *Letters on Dancing and Ballets*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, 375 p. (in Russ.).
- Il Balarino Di M. Fabricio Caroso da Sermoneta, Diuifo in Due Trattati*. Trattato Secondo, 1605, M. D. L. XXXI, 187 p.
- Nuove Inventioni Di Balli, Opera Vagniccima Di Cesare Negri Melanese Detto Il Trombone, Famofo, Et Eccelente Prof-feccore di Ballere...* Milano, Apreffo Girolamo Bordone Publ., 1604, M. DC III I, 296 p.
- Khudekov S.N. *Istoriya tantsev: v 4 t.* [History of Dance: in 4 volumes]. St. Petersburg, Tip. Peterburgskoi Gazety Publ., 1914, vol. 2, 370 p.
- Bezuglaya G.A. *Muzyka baleta v kontekste muzykal'noi deyatel'nosti khoreografov (konets XVI — pervaya tret' XX v.)* [Ballet Music in the Context of Musical Activity of Choreographers (Late 16th — First Third of the 20th Century)], Doct. art hist. diss. St. Petersburg, 2021, 442 p.