



УДК 793.3:7.033(4)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203913>

## ПРИДВОРНІ ТАНЦІ В КУЛЬТУРІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИСОКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

**Цветкова Лариса Юрїївна,**доцент, заслужений працівник культури України,  
Київський національний університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна,<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,  
larysa1946@ukr.net

**Мета дослідження** – проаналізувати історичний контекст формування придворного танцю як феномена культури Високого Середньовіччя, виявити його характерні особливості та з'ясувати роль і значення в становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі. **Методологія.** Для висвітлення історичного контексту формування придворного танцю застосовано аналітичний, історико-хронологічний та культурологічний підходи. **Наукова новизна.** Вперше придворні танці західноєвропейського Високого Середньовіччя проаналізовано в контексті тогочасних світоглядних концепцій. **Висновки.** Придворні танці, як характерна ознака лицарської куртуазної культури Високого Середньовіччя, ігрове явище й водночас благочестиве дійство, містять глибинний сакральний смисл і з допомогою жестів (*gestus*), пластики рук і тіла репрезентують приписи куртуазної теології – преклоніння перед Дамою серця, що фактично ототожнюється із ставленням до Богоматері. У придворних танцях внаслідок «феодалізації любові» відбувається розподіл ролей учасників танцювального дійства, згідно з яким Прекрасна Дама стає об'єктом поклоніння, а лицар у невербальній формі засвідчує їй своє «любове служіння». Такий розподіл закладає підґрунтя для розвитку парних танців як нового явища в історії хореографії. Зростання узагальненості пластичних рухів і кодифікованих жестів (*gestus*), їхня абстрактність, дали змогу більш детально представити моделі поведінки в міжособистісному спілкуванні, і тому придворні, куртуазні танці демонстрували «правильність» естетичної поведінки лицарів як утвердження ідеалів краси в стосунках між статями. Побожно-шанобливе ставлення до Прекрасної Дами, акцентування духовно-душевного складника у взаєминах між жінкою і чоловіком-лицарем сприяло підвищенню соціального статусу жінок, а лицарський етос, зримою репрезентацією якого є придворні танці, стає основою цивілізаційної моделі поведінки, яка поступово формується в європейському просторі.

**Ключові слова:** придворні танці; історико-побутовий танець; танці Середньовіччя; західноєвропейські танці; хореографія.



## ПРИДВОРНЫЕ ТАНЦЫ В КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

**Цветкова Лариса Юрьевна,**

доцент, заслуженный работник культуры  
Украины,

Киевский национальный университет  
культуры и искусств,

Киев, Украина,

<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,

[larysa1946@ukr.net](mailto:larysa1946@ukr.net)

**Цель исследования** – проанализировать исторический контекст формирования придворного танца как феномена культуры Высокого Средневековья, выявить его характерные особенности и выяснить роль и значение в становлении цивилизационной модели поведения в европейском культурном пространстве. **Методология.** Для освещения исторического контекста формирования придворного танца применены аналитический, историко-хронологический и культурологический подходы. **Научная новизна.** Впервые придворные танцы западноевропейского Высокого Средневековья проанализированы в контексте тогдашних мировоззренческих концепций. **Выводы.** Придворные танцы, как характерный признак рыцарской куртуазной культуры высокого Средневековья, игровое явление и одновременно благочестивое действие, содержат глубокий сакральный смысл и с помощью жестов (gestus), пластики рук и тела представляют предписания куртуазной теологии – преклонение перед Дамой сердца, что фактически отождествляется с отношением к Богоматери. В придворных танцах в результате «феодализации любви» происходит распределение ролей участников танцевального действия, согласно которому Прекрасная Дама становится объектом поклонения, а рыцарь в невербальной форме свидетельствует ей свое «любобное служение». Такое распределение закладывает основу для развития парных танцев как нового явления в истории хореографии. Рост обобщенности пласт-

## COURT DANCES IN THE CULTURE OF THE WESTERN EUROPEAN HIGH MIDDLE AGES

**Larysa Tsvietkova,**

Associate Professor,

Honored Worker

of Ukraine Culture,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,

[larysa1946@ukr.net](mailto:larysa1946@ukr.net)

**The purpose of the article** is to analyze the historical context of the court dance formation as a cultural phenomenon of the High Middle Ages, to identify its characteristic features and to find out the role and significance in the establishment of a civilizational model of behaviour in the European cultural space. **Methodology.** The historical-chronological, cultural and analytical approaches are applied to highlight the historical context of the court dance formation. **The scientific novelty.** For the first time, the court dances of the West European High Middle Ages are analyzed in the context of the then worldview concepts. **Conclusions.** Court dances, as a characteristic feature of the knight courteous culture of the High Middle Ages, the playful phenomenon and at the same time the pious action, contain deep sacral meaning and with the help of gestures (gestus), the plasticity of hands and bodies represent the requirements of courteous theology – worship of the Lady of the Heart, which is actually identified with the attitude towards the Mother of God. In court dances, as a result of “feudalization of love”, the roles of participants in the dance action are distributed according to which the Beautiful Lady becomes an object of worship, and the knight in non-verbal form testifies to her his “love service”. This distribution lays the foundation for the development of pair dances as a new phenomenon in the history of choreography. The growth of the generalization of flexible movements and codified gestures (gestus), their abstractness, allowed us to present in more detail the models of behaviour in



тических движений и кодифицированных жестов (*gestus*), их абстрактность, позволяла более детально представить модели поведения в межличностном общении, и поэтому придворные, куртуазные танцы демонстрировали «правильность» эстетического поведения рыцарей как утверждение идеалов красоты в отношениях между полами. Набожно-уважительное отношение к Прекрасной Даме, акцентирование духовно-душевной составляющей в отношениях между женщиной и мужчиной-рыцарем способствовало повышению социального статуса женщин, а рыцарский этос, зримой репрезентацией которого являются придворные танцы, становится основой цивилизационной модели поведения, которая постепенно формируется на европейском пространстве.

**Ключевые слова:** придворные танцы; историко-бытовой танец; танцы Средневековья; западноевропейские танцы; хореография.

interpersonal communication. And therefore, court, courteous dances demonstrated the “correctness” of the aesthetic behaviour of knights as a statement of the ideals of beauty in relations between the sexes. A pious and respectful attitude to the Beautiful Lady, emphasizing the moral and spiritual component in the relationship between a woman and a man-knight contributed to the increase of the social status of women. And the chivalrous ethos, whose visible representation was court dances, became the basis of a civilizational model of behaviour that was gradually formed in the European space.

**Keywords:** court dances; historical and everyday dances; dances of the Middle Ages; Western European dances; choreography.

**Актуальність теми дослідження.** У сучасному світі на тлі інтенсивного поширення нових «гібридних», «асиметричних», «низькоінтенсивних», «інформаційних» та інших війн і загроз актуалізується проблематика міжкультурного діалогу. Діалог як драматичний і суперечливий процес є викликом для кожної з культур, що вступають у діалогічний режим, оскільки потребує подолання недовіри й конфронтації, нетерпимості й агресії. І саме танцювальне мистецтво, як дієвий засіб невербальної комунікативної взаємодії з його великим гуманістичним потенціалом і високою морально-етичною модальністю як ознакою цивілізованості – здатне убезпечити від надмірної агресії і зла, сприяє досягненню взаєморозуміння, встановленню дружніх відносин між різними народами, пробуджує свідому волю до діалогу.

У цьому аспекті особливої значимості набуває культурний і духовний досвід попередніх епох, що особливо стосується Середньовіччя. До історії й образів середньовічної культури апелюють політики у різних, але ідеологічно насичених контекстах. А в масовій культурі має місце феномен, який відомий італійський письменник і мислитель У. Еко назвав «маренням про Середньовіччя». Так, сюжети з історії середніх віків затребувані в кінематографі, літературі, особливо фентезі, мистецтві, комп'ютерних іграх. Рольові ігри, чисельні історичні реконструкції, що базуються на середньовічній фабулі, структурним елементом яких часто є середньовічні танці, користуючись великою популярністю, стають вагомим складником індустрії розваг.



У. Еко у «Нотатках на полях “Імені рози”» стверджує: «... всі проблеми сучасної Європи сформовані в їх нинішньому вигляді досвідом Середньовіччя... Середні віки – це наше дитинство, у яке необхідно повертатися постійно, повертатися за анамнезом...» (Еко, 2011, с. 146-147). У такому «анамнезі» дослідження придворних танців як феномена культури і мистецтва Високого Середньовіччя важливо не тільки задля їх виокремлення в самостійне дослідницьке поле в дискурсі історії хореографічного мистецтва, але й для розуміння їхньої ролі в становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі. Так як на латинському Заході Високого Середньовіччя на основі об'єднання військових традицій, християнських моральних цінностей і приписів куртуазного служіння Прекрасній Дамі сформувався кодекс лицарської поведінки, важливим структурним елементом якого були придворні танці.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вітчизняні й зарубіжні науковці В. Красовська (Красовская, 2008), Т. Павлюк (2008; 2009), Н. Терешенко (2018), Д. Шариков (2014) та ін. розглядають придворний танець, його стилістику й різні форми в аспекті становлення та подальшого розвитку бальних танців, балетного театру й бальної хореографії. О. Касьянова (2012), аналізуючи музично-пластичні модифікації хореографії різних видів і напрямів, визначає специфіку жанрово-стильових ознак придворного танцю. С. Шалапа (2017), здійснюючи ретроспективний аналіз становлення системи запису танцю, звертається до рукопису танцю (*bassedanse*) кінця XV ст., відомого як Брюссельський рукопис бургундського придворного танцю, що дає авторці підстави з'ясувати особливості формування систем запису придворного танцю, його термінологічний тезаурус. Придворний танець, його характерні особливості, історичний контекст висвітлюється в працях з історії хореографічного мистецтва М. Вашкевича (2009), С. Худекова (2009), Н. Матусевич (1963). М. Ельяш (Ельяш, 1987), М. Васильєва-Рожественська (Васильєва-Рожественская, 1987) представляють придворні танці як різновид історико-побутового танцю, характеризують їхні стилістичні особливості, з'ясовують його зв'язок з народним танцем. О. Зубова та Т. Кюрегян розглядають середньовічні танці, у тому числі й придворні «як фактор музичної історії» і «музику у русі», виявляють глибинний, онтологічний зв'язок музики й танцю (Зубова & Кюрегян, 2018).

Т. Акіндінова та А. Амашукелі в монографії «Танець в традиції християнської культури» доводять, що європейське мистецтво танцю, як і архітектура, музика, живопис, виникли на ґрунті християнства, у надрах його обряду. Християнство, на думку авторів, відіграло визначальну роль у становленні й розвитку мистецтва танцю саме тому, що потребувало танцювальної культури для вираження духовного змісту християнської віри і її трансляції у світ. На основі ґрунтовного історичного аналізу дослідниці ставлять під сумнів достатньо поширену думку, висловлену В. Красовською, щодо негативного ставлення до танцю християнських мислителів (Акіндінова & Амашукелі, 2015). Однак у сучасному вітчизняному науковому дискурсі недостатньо уваги приділяється придворному танцю в аспекті виявлення його ролі в становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейській культурі.

**Мета дослідження** – проаналізувати історичний контекст формування придворного танцю як феномена культури Високого Середньовіччя, виявити його ха-



рактерні особливості та з'ясувати роль і значення у становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі.

**Виклад основного матеріалу.** Танцювальне мистецтво, особливості його еволюції необхідно розглядати в контексті соціокультурної динаміки з урахуванням її специфіки і в масштабах епохи, і її конкретного етапу. В процесі цивілізаційного розвитку танцювальне мистецтво вдосконалювалося й ускладнювалося, виникали нові жанри й різновиди танцю, розширювався їхній функціональний діапазон, обумовлений специфікою соціальних відносин, світоглядними, культурними й естетичними настановами. «Історична зміна погляду на танець, – зауважує А. Амашукелі (Амашукели, 2001), – пов'язана зі зміною погляду на реальність, оскільки танець – це частина буття, що виділяється з неї за допомогою особливих методів рефлексії» (с. 11). Це стосується і такого тривалого й складного історичного періоду, як Середньовіччя, що об'єднує два періоди, які докорінно відрізняються один від одного. «Перший, раннє Середньовіччя, – зазначає У. Еко (Еко, 2014), – від падіння Римської імперії (V ст.) до “Каролінгського відродження” (кін. VIII – поч. IX ст.)... І другий період після X ст. – Високе Середньовіччя... пробудження національної свідомості, зародження демократії, комун, поява банків, використання нових технологій в сільському господарстві, ремеслі, транспорті та багато іншого» (с. 13–14). До характерних ознак цього періоду, на нашу думку, потрібно додати придворні танці, формування яких відбувається під впливом танцювального мистецтва попередніх епох саме в культурі Високого Середньовіччя, здійснюється динамічне розгортання їхніх структурних елементів, складається хореографічний текст із власною поетикою.

Головним виражально-зображальним засобом танцювального мистецтва та дієвим чинником формування художньої мови танцю є тіло людини, що докорінно відрізняє цей вид мистецтва від інших. Основними елементами танцювальної мови стають відповідним чином організовані і структуровані ритмо-пластичні тілесні рухи, жести, положення й пластика людського тіла.

Художня мова танцю як невербальна система знаків слугує джерелом отримання знань та культурно значимої інформації, репрезентує і транслює набутий людиною практичний і духовний досвід, його смислове наповнення, відображає й уособлює зв'язки, які формуються між суб'єктами комунікативної взаємодії в соціумі на різних функціональних рівнях останнього.

Можливості людського тіла, що реалізуються в кінетиці, міміці, пластиці в процесі танцювального дійства, розкривають необмежений ресурс тілесності. Так, пластика задає модель поведінки, вона є своєрідним маркером ставлення однієї людини до іншої, а тому «мова танцю» – це і спосіб репрезентації поведінкової моделі, а танцювальні елементи постають як її ознаки.

Лукиан ще у II ст. н.е. стверджував, що мистецтво ораторів і танцюристів ріднить «правдоподібність у передачі зображуваних осіб». У діалозі «Про танець» він зазначав, що танець, відтворюючи реальні відносини у зорових образах, прагне «показати людські звичаї і пристрасті». І тому мистецтво танцюриста – наслідувальне, оскільки головне його завдання полягає в оволодінні своєрідною наукою наслідування, зображення, вираження думок, вміння зробити ясним навіть сокровенне» (Лукиан Самосатский, 2001).



Спочатку мімесис як мова священної дії одночасно був, як підкреслює історик культури В. Вейдле (2002), «представленням і вираженням, танцем і жестом, ритмом, словом, мелодією». Культовий танець, який належав до діонісійських оргій, виконувався *mimos*'ом або кількома *mimoi*. А *mimeisthai*, наголошує вчений, означало і як «представляти за допомогою танцю», і як «виражати танцем», оскільки в танці (навіть не культовому) вираз і представлення не можуть бути розділені (Вейдле, 2002).

Двоїста природа танцювального мистецтва, його божественне й диявольське начало в середньовічній культурі пов'язане з її поділом на духовну і мирську, священну і профанну, де сакральне співвідноситься з Богом, а профанне – з дияволом. А відтак і функціонування культури відбувається відповідно до уявлення, що людина схильна і до Бога, і до диявола. Те, що пов'язує людину з Богом, необхідно культивувати, але те, що з дияволом, необхідно викоринювати. І тому неоднозначне ставлення католицької церкви до танців зумовлювалося і їх «диявольським началом», і «діонісійством». Це останнє, як характерний елемент язичництва, проникало в середньовічну культуру через танці, котрі приносили не тільки духовне задоволення, а й тілесну насолоду, що викликало страх ще Отців Церкви в ранньому Середньовіччя за долю християнства. Однак потреба в нових формах спілкування і проведення дозвілля серед вищих верств середньовічного соціуму призвела до появи такої нової культурно-розважальної форми, як придворні (аристократичні), світські танці. І на Церковному соборі в Авіньйоні (1209 р.) встановлюється регламент танцювальних розваг, а практика їх проведення обмежується конкретними місцями й датами.

Оскільки матеріалом танцю є тіло людини, то розширення його функціональних і пластичних можливостей пов'язане і із ускладненням танцювальної техніки, і із стилістичними змінами, обумовленими домінуючим тілесним канонам та пошуком відповідних засобів його втілення. У добу Середньовіччя поряд із поділом світу на небесний і земний з інтенцією до Граду небесного, культуру на духовну й мирську, тілесний канон також представляв дихотомію, своєрідну «онтологічну розколотість» тілесності на тілесний «верх» і тілесний «низ». До першого належали голова, руки і груди, які вважався вмістилищем людської душі і домінували над тілесним «низом».

Оскільки одним із головних засобів вираження у середньовічному суспільстві було саме людське тіло, а культура була культурою жестів, то особливого значення, як доводять медієвісти, набуває тілесно-мімічний і тілесно-кінесичний код. Кодифікований жест (*gestus*) повідомляв і позначав позицію. Всі суттєві угоди і клятви, ритуал васального омажу і посвята в лицарі супроводжувалися жестами. У релігійному житті значення кодифікованого жесту було ще більшим, так як богослужіння й суть відправлення таїнств представляли у відповідному наборі жестів. Другий різновид жесту (*gesticulation*) у розумінні кривляння, блазнювання, фіглярства асоціювався з безпорядком і хаосом, що наводило на думку про диявола (Ле Гофф & Трюон, 2016, с. 143-145).

Тілесно-кінесичний і тілесно-мімічний код знайшли втілення в різних видах середньовічного танцювального мистецтва. Становлення придворного танцю, формування його правил, прийомів, стилістики й манери виконання відбувалося в дискурсі кодифікованого жесту (*gestus*). Ці танці вперше з'явилися на півдні





Франції у Провансі і за характером виконання як безстрибкові, повільні, урочисто-церемоніальні і манірно-граціозні отримали узагальнену назву бассданси (фр. basse danse). Вони виконувалися під інструментальну музику, хоральні мелодії або під власний спів танцівників.

В історії хореографічного мистецтва придворні танці відносять до соціально-побутових (чи історико-побутових), що зароджувалися в народному середовищі і сягають корінням, як доводять дослідники, фольклорних танцювальних традицій.

Відмінністю у звичаях, нормах моралі аристократії пояснюється тим, що під час трансформації народного танцю у придворний змінюється склад і темп рухів. Стилістика виконання цих танців полягала в орієнтації на вишуканість, шляхетність, а народних – на енергійність виконання. Крім того, виготовлений з оксамиту й парчі, прошитий золотими і срібними нитками та прикрашений дорогоцінним камінням, а тому об'ємний і важкий, костюм знаті унеможлилював енергійні, напружені рухи, різкі стрибки, що також часто обумовлювало уповільнення темпоритму й спрощення танцювальних рухів, але ускладнювало їхні комбінації в танці.

У світському, придворному танці жести, міміка, пластика, танцювальна мова, пов'язані з побутовим жестом і народною пластикою, удосконалюються, видозмінюються відповідно до норм придворного етикету й набувають нового смислового навантаження, репрезентуючи душевну гармонію й духовну красу. При цьому вони отримують і нову назву. Так, назва менует походить від маленьких кроків на низьких півпальцях «pas menus» старовинного французького сільського танцю.

Придворні танці, знімаючи емоційну та фізичну напругу, виконують розважально-рекреаційну, виховну, соціальну й гендерну функції, формують і регулюють міжособистісні відносини й задовольняють природну потребу людини в гармонійному поєднанні руху й музики.

У Провансі, який стає основним центром розвитку тогочасної європейської культури, починають складатися ідеали куртуазії (куртуазної любові) й культ Прекрасної Дами в контексті поклоніння якій розвиваються придворні танці як структурний елемент куртуазного кодексу поведінки лицарів. Істинне, піднесене куртуазне кохання Fin'Amors, однією з головних чеснот якого, на відміну від неістинної любові, стихійної пристрасті (Fals'Amor), є чітко регламентований ритуал вірного та самовідданого «служіння» Прекрасній Дамі, Донні (від лат. Domina), яке називають «любовним служінням» й означають як «феодалізацію любові» (Льюис, 2015, с. 21-64).

Таке служіння трактується в дискурсі тогочасних феодальних соціальних відносин, в основі яких васальна залежність. А модель васальних відносин, визначальна для лицарства в політичній, суспільно-економічній і військовій сферах, інкорпорується і у сферу почуттів. Закоханий лицар, згідно із цією моделлю, поводить як васал по відношенню до коханої жінки, яка була для нього Донною, Пані, Прекрасною Дамою і якій він вірно служив, перед якою схилявся і яку благав про взаємність. Жінці, яка займала місце сеньйора, належала головна роль, а лицар приносить клятву своїй обраниці і служить (servir) їй як сюзерену. Прекрасна Дама як об'єкт куртуазної любові також повинна відповідати нормам і правилам



куртуазії: бути благородною та красивою, розумною та освіченою, по-світськи ввічливою, володіти вишуканими манерами й демонструвати їх у танці.

На честь Прекрасної Дами влаштовуються пишні святкування, лицарські турніри, поетичні змагання. Придворні танці в такому аспекті постають як невербальна форма репрезентації лицарем за допомогою пластики тіла, жестів рук, відповідних поз своєї відданості і «любовного служіння» Прекрасній Дамі. При цьому демонстрація відданості стає невід'ємним складником лицарського кодексу поведінки. Придворні танці також дають змогу лицарю представити себе в новій престижній соціальній ролі, продемонструвати вишуканість залицинь, виявити власні любовні переживання.

Культ Прекрасної Дами був тісно пов'язаний із християнською ідеологією, оскільки дуже часто саме ця любов долала любов-пристрасть як диявольське начало й уособлювала любов до Бога. Американський філософ і культуролог І. Сингер (2015) з цього приводу пише: «...куртуазна любов виникає після появи і поширення християнського вчення. І тому вона представляється механізмом перенесення ставлення до Бога, приписаного церквою, на людину. Це вже величезне досягнення, результати якого, із злетами, падіннями і складною траєкторією, спостерігаються протягом кількох століть, приблизно з кінця XII – початку XIII ст. і аж до часів Шекспіра, до XVI і XVII ст.» (с. 53).

Паралелізм у ставленні до Богоматері й Прекрасної Дами відбувається на тлі поширення нових форм культу Діви Марії. Сприйняття жінки в образі Прекрасної Дами як земного уособлення Богоматері знаходить вияв у характері придворних танців і появи рухів, пов'язаних із поклонінням божеству, але в його земній подобі. Якщо загальноприйнятим символом поклоніння Божій Матері було колінопоклоніння, то в танці внаслідок трансформації таким символом стає уклін. Однак «ця шанобливість означала не панування дами чи підлеглість їй, а чоловічу вірність, відданість такому служінню» (Келлі, 2003, с. 47). Хоч поза, коли лицар стоїть перед дамою на колінах як жест «любовного служіння», а вона тримає його долоні між своїми, також мала місце в придворних танцях, що можна розглядати як репрезентацію омажу в танці.

У культурі куртуазної любові лицар уособлював фізичну силу, спритність, витривалість. Його образ утілював ідеал войовничості й мужності, відповідний військовій зв'язі і практикам тілесно-фізичного розвитку навичок та умінь людини в турнірі. Поряд з цим практика куртуазії культивувала духовно-душевний ідеал, що конкретизувався в таких чеснотах, як доброчесність і шляхетність, відданість і милосердя, вірність і чесність, щедрість і обов'язковість дотримання слова Придворний танець у такому аспекті поставав як структурний елемент куртуазного морально-етичного кодексу поведінки лицарства. Саме завдяки цим танцям «...лицарство починає демонструвати своє вміння красиво любити, як з початку історичних часів – військовою доблесть і сміливість» (Бартеlemi, 2012, с. 375).

Танцювальні рухи й жести як поведінкові знаки в придворних танцях розширюють їхній функціональний діапазон, демонструючи морально-етичну модель поведінки благородного лицаря щодо своєї дами і в цій своїй іпостасі стають символом цивілізаційної поведінки та утвердженням ідеалів добра й краси в стосунках між чоловіком і жінкою.





Активна участь рук у танцювальному дійстві перетворює їх на один із найважливіших елементів танцювальної мови і основний засіб створення образної стилістики придворного танцю. Виконуючи пластичну функцію, вони, як носії пластичних виразних ліній, здатні передати експресію сердечної прихильності і граційність лукавої грайливості, що характерні для куртуазної гри, продемонструвати безтурботність спокою й зосередженості, виразити радість і смуток. Не випадково А. Ваганова (1958) відводила положенню рук у танці особливе місце як найголовнішій фігурі, що є основою пози, при цьому наголошуючи: «...тільки правильне знаходження свого місця для рук завершує художній образ танцівниці і надає повної гармонії танцю, голова остаточно оформляє його, надаючи красу всьому малюнку, а завершує його погляд» (с. 52). А саме голова і руки у середньовічному тілесному каноні вважалися вмістилищем людської душі.

Варто зауважити, що канонічним положенням корпусу жінки в придворних танцях вважалася так звана готична крива як зрима репрезентація в танці інтенції до світу горішнього – корпус, відкинутий назад, а стегна вперед.

Уходження аристократичних, придворних танців до універсальної системи куртуазних цінностей вимагало підпорядкування стилю їх виконання етикетним правилам як своєрідній етикетній формі поведінки учасників танцювального дійства, що передбачало збереження ними благопристойності і власної гідності, яка підкреслювалася легкою грацією рухів. Поступальний ритм танцю передавали легкі вигини й повороти фігур, діалог спрямованих один на одного поглядів, витончене поєднання рук і постановка стоп ніг. І тому за характером виконання вони відповідали пластиці обрядів церковного богослужіння.

Найпоширенішими танцями феодальної знаті стають хоровод і кароль. Для першого були характерні стриманість і деяка театральність виконання, що обумовлювалось його відповідністю етикетним нормам вишуканого залищання. На середньовічних мініатюрах зображується молодь, яка водить хороводи під супровід волинки і флейти. Варто зазначити, що мініатюри містили більш важливу для читача інформацію, ніж сам опис, але вербальний наратив набуває більшого значення, якщо він підкріплюється відповідним зображенням. Так, на мініатюрах різних варіантів рукопису «Романа про Олександра», фактично першого середньовічного куртуазного роману, зображено шістьох дівчат та юнаків, які під власний спів, тримаючись за руки, повільно та церемонно крокують зімкнутим колом, виконуючи круговий танець «рондо». На мініатюрі з іншої пам'ятки куртуазної літератури «Романі про Розу» (XIII–XIV ст.) Гільйома де Лоріса і Жана де Мена, який медієвісти називають «середньовічною енциклопедією» і порівнюють із «Божественною комедією» Данте, кавалери й дами виконують урочистий повільний танець під звуки волинки.

Особливою популярністю в добу Середньовіччя користувалася карола, танець, який вміли виконувати, «каролізувати» всі – «від куртуазної дами до молодих вілланів». Це поняття вперше зустрічається у XII ст. і не втрачає популярності до початку XIV ст. «Численні згадки про кароль, – зауважує М. Сапонов (2004), – містяться в епосі й у ліриці, у пісенних текстах і хроніках, у проповідях і лицарських романах. У них фігурують і кароль-пісня (*chanson de carole*), і дієслівна форма *caroler* – “каролізувати”, тобто “співати-танцювати (співати-грати) кароль”». Дослідник уточнює, що кароль – це й карнавальна процесія, і бурхливе торжество, і будь-яке свято. При



цьому танцювальні рухи повторювалися в такт простого мотиву, який наспівувався або награвався на різних музичних інструментах (с. 148-149).

У «Декамероні» (серед. XIV ст.) Дж. Боккаччо, описуючи післяобідні пісенні й танцювальні розваги, особливу увагу звертає на кароль. У «Романі про Розу» (XIII–XIV ст.) Гільйома де Лоріса і Жана де Мена зображений сон героя, у якому він на тлі весняного оновлення природи переноситься в Сад Насолоди, де Веселощі із Забавою ведуть хоровод, шляхетні дівчата, сповнені граціозності, з уклониами танцюють кароль на зеленій галявині цього саду (Лихачёв, 1991, с. 78).

У романі «Ерек і Енід» (1170 р.) Кретьєна де Труа змальовуються веселощі, які панували у залі: «...кожен показував усе, що вмів: діви танцювали каролу, хто стрибав, хто перекидався... хто награвав, хто на арфі, хто на ротті, хто на ребечі, хто на виелі...» (Цит. за: Сапонов, 2004, с. 38).

Танець під назвою естампіда, який з'явився в Окситанії, вимагав від виконавців певних технічних навичок, оскільки його фігури були доволі складні. Цей танець також мав складну ритмічну побудову: танцюристи дзвінко, в такт, притупували, переставляючи ноги, під акомпанемент спочатку середньовічної смичкової віолі, а згодом під пісенний супровід (Брюнель-Лобришон & Дюамель-Амадо, 2003, с. 321).

У культурі доби Середньовіччя важливого значення набувають свята, як засіб спілкування із сусідами й друзями, форма демонстрації станової приналежності й солідарності. Одним із різновидів аристократичних свят, експлікацією ігрового потенціалу лицарської куртуазної культури стали лицарські турніри, перший з яких відбувся в Магдебурзі (935 р.), а останній – у Вормсі (1487 р.). Особливою пишністю вирізнялися турніри з нагоди посвяти в лицарі синів заможних феодалів. Організація, час і тривалість їх проведення, правила бою й поведінка лицарів, як і всі інші церемонії, жорстко регламентувалися. Значна увага приділялася естетичному складнику турнірів – костюмам, які готувалися заздалегідь, бутафорії тощо. Турніри збирали чисельних глядачів з різних соціальних верст, але брати участь у змаганнях мали право лише аристократи.

Придворні танці, уведені до кодексу правил організації лицарських турнірів, виступали квінтесенцією ігрового характеру лицарської культури, оскільки саме в них формалізація всіх ігрових аспектів набувала довершеності. Описи проведення турнірів, а також різних танців, серед яких кароль, танці в колону, пара за парою, що виконувалися до початку змагань, під час їх проведення і після закінчення, містяться в чисельних хроніках. Так, в «Історії Вільгельма Маршала» описується обговорення лицарями умов проведення турніру й згадується, що коли супротивник запізнювався, то в очікуванні його лицарі починають танцювати кароль з дамами (Бартеlemi, 2012, с. 354; Пастуро, 2001, с. 66-69).

Символізм як характерна особливість середньовічної культури знаходив своє втілення і в танцях, що підтверджують зображення на мініатюрах і предметах домашнього вжитку вельмож. Поширеним звичаєм було триматися в танці не за руки, а за різні предмети – хустки, стрічки, рукавички, гілки квітуючих рослин. Квіти й молоді гілки символізували кінець зими та відродження життя, і танцюючі вірили в їхню цілющу силу. На одній із скриньок зображена сценка, означена як «пута кохання»: молодий чоловік стає перед Дамою на одне коліно, а його об-



раниця тримає у лівій руці пташку – провісницю кохання, а в правій – короткий мотузок, що затягується на шиї лицаря (Даркевич, 2006, с. 64).

**Наукова новизна.** Уперше придворні танці західноєвропейського Високого Середньовіччя проаналізовано в контексті тогочасних світоглядних концепцій.

**Висновки.** Отже, придворні танці, як характерна ознака лицарської куртуазної культури, розвиваючись під впливом народно-танцювальної традиції і в контексті формування культу Прекрасної Дами, стають одним із способів представлення лицарем своїх чеснот за допомогою розроблення придворно-етикетної танцювальної лексики й виконання танцювального тексту в соціокультурних реаліях високого Середньовіччя.

Придворні танці, як ігрове явище й водночас як благочестиве дійство, містять глибинний сакральний смисл, за допомогою жестів (*gestus*), пластики рук і тіла вони репрезентують приписи куртуазної теології – поклоніння перед Дамою серця, що фактично отожднюється зі ставлення до Богоматері.

У придворних танцях внаслідок «феодалізації любові» відбувається розподіл ролей учасників танцювального дійства, згідно з яким Прекрасна Дама стає об'єктом поклоніння, а лицар у невербальній формі засвідчує їй своє «любовне служіння». Такий розподіл закладає підґрунтя для розвитку парних танців як нового явища в історії хореографії.

Зростання узагальненості пластичних рухів і кодифікованих жестів (*gestus*), їхня абстрактність, давали змогу більш детально представити моделі поведінки в міжособистісному спілкуванні. І тому придворні, куртуазні танці демонстрували «правильність» естетичної поведінки лицарів як утвердження ідеалів краси в стосунках між статями.

Побожно-шанобливе ставлення до Прекрасної Дами, акцентування духовно-душевного складника у взаєминах між жінкою й чоловіком-лицарем сприяло підвищенню соціального статусу жінок, а лицарський етос, зримою репрезентацією якого є придворні танці, стає основою цивілізаційної моделі поведінки, що поступово формується на європейських теренах.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Акиндинова, Т. А., & Амашукели, А. В. (2015). *Танец в традиции христианской культуры* (2-е изд.). Издательство Русской Христианской гуманитарной академии.
- Амашукели, А. В. (2001). *Эстетика танца*. В Т. А. Акиндинова (Ред.), *Эстетика в интернациональном пространстве: перспективы нового века*, Материалы научной конференции (Серия «Symposium», вып. 16, с. 10-13). Санкт-Петербургское философское общество.
- Бартелеми, Д. (2012). *Рыцарство: От древней Германии до Франции XII в.* (М. Ю. Некрасов, пер.). Евразия.
- Брюнель-Лобришон, Ж., & Дюамель-Амадо, К. (2003). *Повседневная жизнь во времена трубадуров, XII–XIII века* (Е. Морозова, пер.). Молодая гвардия.
- Ваганова, А. Я. (1958). *Статьи, воспоминания, материалы*. Искусство.
- Васильева-Рождественская, М. (1987). *Историко-бытовой танец* (2-е изд.). Искусство.
- Вашкевич, Н. Н. (2009). *История хореографии всех веков и народов*. Планета Музыки.



- Вейдле, В. (2002). О смысле мимесиса (Е. Ю. Козина, пер.). В В. Вейдле, *Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. Языки славянской культуры*.
- Даркевич, В. П. (2006). *Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв.* (2-е изд.). Индрик.
- Зубова, О. В., & Кюрегян, Т. С. (2018). *Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении*. Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Касьянова, О. (2012). Музично-пластичні модифікації хореографічного мистецтва сьогодні. *Київське музикознавство*, 42, 112-123.
- Келлі, Дж. (2003). Чи існував Ренесанс для жінок? В Л. Гентош, & О. Кісь (Ред.), *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* (с. 46-61). ВНТЛ-Класика.
- Красовская, В. М. (2008). *Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века* (2-е изд.). Лань.
- Ле Гофф, Ж., & Трюон, Н. (2016). *История тела в Средние века* (Е. Лебедева, пер.). Текст.
- Лихачёв, Д. С. (1991). *Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст* (2-е изд.). Наука.
- Лукиан Самосатский. (2001). *Сочинения* (Н. Баранов, пер.; Т. 2). Алетейя.
- Льюис, К. С. (2015). *Избранные работы по истории культуры* (Н. Эппле, пер.). Новое литературное обозрение.
- Матусевич, Н. І. (1963). *Хореографічне мистецтво*. Мистецтво.
- Павлюк, Т. С. (2008). Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури. *Культура народів Причорномор'я*, 143, 66-70.
- Павлюк, Т. С. (2009). Генезис бальної хореографії, його вплив на процеси формування художньої культури суспільства. *Культура народів Причорномор'я*, 152, 61-64.
- Пастуро, М. (2001). *Повседневная жизнь Франции и Англии во времена рыцарей Круглого стола* (М. О. Гончар, пер.). Молодая гвардия.
- Сапонов, М. А. (2004). *Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы*. Классика-XXI.
- Сингер, И. (2015). Философия любви: промежуточный итог (В. Кулагина-Ярцева, & Н. Кротовская, пер.). *Философская антропология*, 1(2), 11-38.
- Терешенко, Н. В. (2018). Характеристика компонентів культуротворчих позицій бальної хореографії. В *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*, Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (с. 134-138). НАКККиМ.
- Худеков, С. Н. (2009). *Всеобщая история танца*. Эксмо.
- Шалапа, С. В. (2017). Ретроспективний аналіз становлення системи запису танцю. *Мистецтвознавчі записки*, 31, 317-324.
- Шариков, Д. (2014). Стилїстика бальної хореографії: історія, форми і техніки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 8, 198-203.
- Эко, У. (2011). *Заметки на полях «Имени розы»* (Е. Костюкович, пер.). Астрель; Corpus.
- Эко, У. (2014). *Искусство и красота в средневековой эстетике* (А. П. Шурбелев, пер.). Астрель; Corpus.
- Эльяш, Н. (1987). Историко-бытовой танец и его теория. В М. Васильева-Рождественская, *Историко-бытовой танец* (2-е изд.; с. 3-15). Искусство.

## REFERENCES

- Akindinova, T. A., & Amashukeli, A. V. (2015). *Tanets v tradicii khristianskoi kul'tury [Dance in the Tradition of Christian Culture]* (2nd ed.). Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Academy [in Russian].
- Amashukeli, A. V. (2001). Estetika tantca [Aesthetics of Dance]. In T. A. Akindinova (Ed.), *Estetika v interparadigmalnom prostranstve: perspektivy novogo veka [Aesthetics in the Inter-Para-*



- digmatic Space: the Prospects of the New Century*], Proceedings of the Scientific Conference (Series "Symposium", iss. 16, pp. 10-13). St. Petersburg Philosophical Society [in Russian].
- Barthelemy, D. (2012). *Rytsarstvo: Ot drevnei Germanii do Frantsii XII v. [Chivalry: From Ancient Germany to France of the 12th Century]* (M. Yu. Nekrasov, Trans.). Evraziia [in Russian].
- Brunel-Lobrichon, J. & Duhamel-Amado, C. (2003). *Povsednevnaia zhizn vo vremena trubadurov, XII-XIII veka [Everyday Life during the Time of the Troubadours, XII-XIII Centuries]* (E. Morozova, Trans.). Molodaia Gvardiia [in Russian].
- Darkevich, V. P. (2006). *Svetskaia prazdnichnaia zhizn Srednevekovia IX-XVI vv. [Secular Holiday Life of the Middle Ages of the IX-XVI Centuries]* (2nd ed.). Indrik [in Russian].
- Eko, U. (2011). *Zametki na poliakh "Imeni rozy" [Marginal Notes of "The Name of the Rose"]* (E. Kostiukovich, Trans.). Astrel; Corpus [in Russian].
- Eko, U. (2014). *Iskusstvo i krasota v srednevekovoii estetike [Art and Beauty in Medieval Aesthetics]* (A. P. Shurbelev, Trans.). Astrel; Corpus [in Russian].
- Eliash, N. (1987). *Istoriko-bytovoii tanets i ego teoriia [Historical and Household Dance and its Theory]*. In M. Vasileva-Rozhdestvenskaia, *Istoriko-bytovoii tanets [Historical and Household Dance]* (2nd ed.; pp. 3-15). Iskusstvo [in Russian].
- Kasianova, O. (2012). *Muzychno-plastychni modyfikatsii khoreorafichnogo mystetstva sohodennia [Musical and Plastic Modifications of Today's Choreographic Art]*. *Kyivske Muzykoznavstvo*, 42, 112-123 [in Ukrainian].
- Kelly, J. (2003). *Chy isnuvav Renesans dlia zhinok? [Was there a Renaissance for Women?]*. In L. Hentosh, & O. Kis (Eds.), *Gendernyi pidkhid: istoriia, kultura, suspilstvo [Gender Approach: History, Culture, Society]* (pp. 46-61). VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
- Khudekov, S. N. (2009). *Vseobshchaia istoriia tantca [General History of Dance]*. Eksmo [in Russian].
- Krasovskaia, V. M. (2008). *Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: Ot istokov do serediny XVIII veka [West European Ballet Theater: From the Origins to the Middle of the 18th Century]* (2nd ed.). Lan [in Russian].
- Le Goff, J., & Tryon, N. (2016). *Istoriia tela v Srednie veka [Body History in the Middle Ages]* (E. Lebedeva, Trans.). Tekst [in Russian].
- Lewis, C. S. (2015). *Izbrannye raboty po istorii kultury [Selected Works on the History of Culture]* (N. Epple, Trans.). Novoe Literaturnoe Obozrenie [in Russian].
- Likhachev, D. S. (1991). *Poeziia sadov: K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst [The poetry of Gardens: Toward the Semantics of Landscape Gardening Styles. The Garden as a Text]* (2nd ed.). Nauka [in Russian].
- Lucianus Samosatensis. (2001). *Sochineniia [Works]* (N. Baranov, Trans.; Vol. 2). Aleteiia [in Russian].
- Matushevych, N. I. (1963). *Khoreorafichne mystetstvo [Choreographic Art]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Pastoureau, M. (2001). *Povsednevnaia zhizn Frantsii i Anglii vo vremena rytcarei Kruglogo stola [Everyday Life of France and England during the Knights of the Round Table]* (M. O. Gonchar, Trans.). Molodaia gvardiia [in Russian].
- Pavliuk, T. S. (2008). *Vytoky ta vyokremлення balnogo tantsiu iz zahalnoi yevropeiskoi khoreorafichnoi kultury suspilstva [Origins and Separation of Ballroom Dance from the General European Choreographic Culture]*. *Kultura Narodov Prichernomoria*, 143, 66-70 [in Ukrainian].
- Pavliuk, T. S. (2009). *Henezys balnoi khoreorafii, yoho vplyv na protsesy formuvannia khudozhnoi kultury suspilstva [Genesis of Ballroom Choreography, its Influence on the Processes of Formation of Artistic Culture of Society]*. *Kultura Narodov Prichernomoria*, 152, 61-64 [in Ukrainian].
- Saponov, M. A. (2004). *Menestrel'i: Kniga o muzyke srednevekovoii Evropy [Minstrels: A Book of Medieval European Music]*. Klassika-XXI [in Russian].





- Shalapa, S. V. (2017). Retrospektyvnyi analiz stanovlennia systemy zapysu tantsiu [Retrospective analysis of the formation of the dance recording system]. *Notes on Art Criticism*, 31, 317-324 [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2014). Stylistyka balnoi khoreografii: istoriia, formy i tekhniky [Stylistics of Ballroom Choreography: History, Forms and Techniques]. *Topical Issues in the Humanities*, 8, 198-203 [in Ukrainian].
- Singer, I. (2015). Filosofiiia liubvi: promezhutochnyi itog [Philosophy of Love: A Partial Summing-Up] (V. Kulagina-Iartceva, & N. Krotovskaia, Trans.). *Philosophical Anthropology*, 1(2), 36-68 [in Russian].
- Tereshenko, N. V. (2018). Kharakterystyka komponentiv kulturotvorchykh pozytsii balnoi khoreografii [Characteristics of the Components of Cultural Positions of Ballroom Choreography]. In *Osoblyvosti roboty khoreografa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Features of the Choreographer's Work in the Modern Socio-Cultural Space], Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference (pp. 134-138). NAKKKiM [in Ukrainian].
- Vaganova, A. Ya. (1958). *Stati, vospominaniia, materialy* [Articles, Memories, Materials]. Iskusstvo [in Russian].
- Vashkevich, N. N. (2009). *Istoriia khoreografii vseh vekov i narodov* [History of Choreography of all Centuries and Peoples]. Planeta Muzyki [in Russian].
- Vasileva-Rozhdestvenskaia, M. (1987). *Istoriko-bytovoii tanets* [Historical and Household Dance]. Iskusstvo [in Russian].
- Weidle, W. (2002). O smysle mimesis [About the Meaning of Mimesis] (E. Yu. Kozina, per.). In W. Weidle, *Embriologiiia poezii: Stati po poetike i teorii iskusstva* [Embryology of Poetry: Articles on Poetics and Theory of Art]. Iazyki Slavianskoi Kultury [in Russian].
- Zubova, O. V., & Kiuregian, T. S. (2018). *Srednevekove i renessansnye tancy: muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion]. Scientific and Publishing Center "Moscow Conservatory" [in Russian].