

Екатерина Михайлова-Смольнякова

Мореска, моррис, маттачин: иконографический канон хореографических девиаций

Статья посвящена истории европейской морески как синтетической хореографически-театральной формы, которая сложилась к середине XV века и в разных вариантах существовала до начала XVIII века. Предлагается гипотеза формирования иконографического канона гротескной морески, частично совпадающего, но не связанного напрямую с перформативной практикой. На примере работ Израэля ван Мекенема, Антонио Поллайоло, Жака Калло и др. искажение пластики исполнителей морески рассматривается как известный с античности прием визуализации выходящего за рамки нормы статуса персонажа. На основании этого признака канон морески сопоставляется с другими традиционными типами хореографических девиаций в европейском изобразительном искусстве.

Ключевые слова:

история танца, иконография танца,
мореска, моррис, маттачин,
Израэль ван Мекенем,
Антонио Поллайоло, Жак Калло.

Балетовед Л. Д. Блок так описывала знаменитую гравюру Израэля ван Мекенема (ил. 1):

Происходит оно <это состязание> в зале замка. За окном толпятся разнообразные зрители, кто-то влез даже на подоконник. Дама, устроившая состязание, стоит в глубине и держит в поднятой руке перстень, предназначенный победителю <...> Состязаются четверо: крестьянин, неловкая и простая манера которого характерно схвачена; домашний шут, в профессиональном своем наряде и с шутовской палочкой в руке, очевидно пасующий перед заезжим жонглером, который и есть центральная фигура <...> Но и он — низовой, бродячий фигляр, бедно одетый в профессиональном трико и включенный в одну группу с крестьянином и шутом. Побеждает, очевидно, четвертый. Это — нарядный юноша в модной одежде и щегольской прическе. Он только что сделал большое jete на efface <...> Кто он — решить трудно, можно только предположить, что это не рыцарь и не паж, раз он принимает участие в состязании с «виланом» и шутком, а, вероятно, менестрель более высокой категории. За это как будто говорит техническое совершенство его танца [1, с. 65–66].

В процитированном исследовании Блок ставила целью выявить непрерывную генеалогическую линию развития классического танца от античности до начала XX века, причем раннюю историю танца вплоть до Ренессанса автор реконструировала преимущественно по визуальным источникам. В основу ее аксиоматического метода легло убеждение в том, что любое танцевальное изображение фиксирует определяющие черты действительно состоявшегося представления. Однако описанный метод ошибочен в его основном предположении: в качестве реального хореографического этюда Блок рассматривала работу, следующую устойчивой изобразительной традиции морески — одному



1. Израэль ван Мекенем. *Мореска*
1465–1500. Офорт

из самых ярких примеров иконографического канона хореографических девиаций. История формирования этого канона так же туманна, как и история самой морески, однако можно обозначить основные этапы обоих процессов и показать, какой осторожности при интерпретации той или иной хореографической сцены требует от исследователя зыбкая граница между миметической и канонической составляющими танцевальных образов прошлого.

МОРЕСКА: ТАНЕЦ

Мореску нередко описывают как распространенную в Европе национальную форму музыкально-танцевальных представлений, символически воспроизводивших битвы мавров и христиан в IX–XV веках, а в более позднее время ставших традиционным элементом придворных празднеств и спектаклей. Это описание существенно обедняет спектр тех перформативных практик, которые в течение нескольких веков характеризовались в письменных источниках как «мореска» (итал. *Moresca*, исп. *Morisca*, фр. *Morisque*, *Moresque*, англ. *Morris*, нем. *Moriskentanz*). Так называли танцы в кругу и в линию, в процессии и на банкете, во дворце и на деревенской площади, с оружием или без него, с чернением лица и масками или без них, с разделением на роли или в группе исполнителей одного ранга, с элементами сражений или без них, с акробатическими этюдами, только с прыжками или даже и без прыжков, с колокольчиками, нашитыми на одежду, с гигантскими куклами, ростовыми фигурами, в экзотических ярких костюмах, туниках *all'antica* и т. д.

Повсеместное распространение термина «мореска» и практики его применения по отношению к костюмированным представлениям можно датировать серединой XV века¹. В Англии к этому периоду относятся первые упоминания узоров или украшений с танцорами морески в инвентарных описях [17]. Появление такой характеристики говорит о том, что танец был знаком англичанам, а его изображения отличались рядом узнаваемых черт. К тому же времени относятся и первые упоминания о выступлении, которое описывалось в платежной ведомости как мореска: лондонская гильдия ювелиров оплатила выступление *Moryssh. dauners* на ежегодном празднике Св. Дункана 19 мая 1448 года [16, pp. 513–514]. Упоминания моресок в Англии множатся на протяжении всего XVI века, и со временем они становятся настолько традиционным и узнаваемым типом праздничных представлений,

1 Некоторые исследователи ссылаются на самые ранние упоминания танцевальной морески в испанских источниках первой половины XII века, но без прямых ссылок на документы. См., например: [4, p. 42; 40, p. 186]. Более поздние, но также не подкрепленные ссылками на первоисточники упоминания моресок в парижских хрониках датируются 1389 и 1392 годами [4, p. 42], английские — относятся ко времени жизни Эдуарда VI, умершего в 1377 году [29, p. 102]. Джон Форрест приводит цитату с первым упоминанием морески в Англии, относящимся к 1438 году, хотя и оговаривает, что речь, возможно, все еще идет о мавританском облике вступающих, а не о танце как таковом [11, p. xvi].

что немалая часть хореографических метафор в пьесах Шекспира и его современников связаны именно с мореской, или моррисом, как стали называть танец англичане².

Первые документальные свидетельства об итальянских моресках также относятся к середине XV века³. В течение следующих трехсот лет этим термином чаще всего назывались театральные представления на античный сюжет или с элементами хореографированных сражений, не имевших никакого отношения к маврам, как, например, на приеме в честь Элеоноры Арагонской, организованном на пути ее свадебного турне кардиналом Пьетро Риарио в Риме в 1473 году. «Мореску Геркулеса» (оммаж жениху Элеоноры, Эрколе д'Эсте) исполняли актеры в костюмах кентавров, охотившиеся на нимф, с которыми в это время танцевали Геркулес, Ясон, Тезей и другие герои. После символического сражения под музыку, увенчавшегося победой Геркулеса, танцы продолжились [36, р. 29]. К этому же типу относилась и знаменитая «Мореска Ясона» — описанная Кастильоне вставная интермедия в «Калабрии» кардинала Библиены, поставленной в Урбино в 1513 году. Некоторые морески, сохраняя свойственный Италии характер *tramezzo*, несли и отпечаток мавританских аллюзий на северный манер. Так, мореску, состоявшуюся 28 января 1487 года в Болонье в честь молодоженов Аннибале Бетивольо и Лукреции д'Эсте, исполняла богато одетая девушка с цветком и плодом померанца в руке, вокруг которой танцевали кавалеры «с черными лицами и белыми руками» в «мавританских» одеждах «из белоснежной ткани, украшенной золотыми звездами» и с «браслетами с колокольчиками на ногах» [7, р. 331]. Живую, хотя и постепенно вырождающуюся традицию театрализованных моресок в Италии можно проследить вплоть до первой трети XVIII века⁴. Одно из первых этнографических описаний итальянской (точнее, венецианской) морески, приведенное

2 Подробнее см.: [8; 23].

3 В 1455 году знаменитый танцмейстер кватроченто Доменико да Пьяченца подготовил несколько моресок к свадьбе Тристано Сфорца и Беатриче д'Эсте в Милане [9, р. 249]; в 1460 году Гульельмо Эбрео, ученик Доменико, исполнил сольную мореску для Франческо и Марии Висконти Сфорца [9, р. 252]. В 1465 году мореской «двенадцати великолепно одетых персон» отмечали брак Альфонсо ди Калабрии и Ипполиты Сфорца в Сиене, в 1482 году на прекрасную мореску любовались гости Галеотто Манфреды, прибывшие на свадьбу в Фаэнцу [34, р. 47]. Количество сходных примеров можно было бы значительно умножить.

4 Бьянка Галанти датирует последнее представление подобного типа 23 сентября 1723 года [13, р. 52].

Тассини в 1890 году, свидетельствует о длительном периоде забвения и редуцирует эту богатую традицию к военному танцу. По словам Тассини, мореска была введена в обиход как альтернатива постоянным вооруженным столкновениям между венецианским *castellanni* и *nicolotti*; напоминает она танец древних с оружием, пиррихий, а называется так, поскольку была изобретена сарацинами, или же маврами [38, pp. 28–29].

Связь между моресками, «танцами дураков» и военными танцами прослеживается в течение всего Возрождения⁵. В Италии, а к середине XVI века и в соседних странах, смешение ролей танцора и буффона вызывает к жизни фигуру маттачина и энигматический вид танца с тем же названием (ит. *Mattaccino*, англ. *Matachine*, от итал. *matto* — сумасшедший, безумный). В одних источниках маттачины описываются как исполнители комических танцев с элементами акробатики, в других — как те, кто танцует с оружием или танцует мореску. Один из зрителей «Евнуха» Плавта, поставленного в Ферраре в 1499 году, упомянул, что в ходе интермедии двенадцать *matti*, одетые в костюмы с колокольчиками и предводительствуемые шутом, исполнили мореску [21, р. 663]. Француз Туано Арбо назвал описанный им маскарадный танец с мечами для танцоров, одетых на античный манер, «буффонами» и заметил, что этот танец, называемый также «маттачинами», можно сравнить с античным пиррихием [5, р. 4v]. В другой части своего сочинения Арбо описал мореску как модный танец времен его молодости (т. е. первой половины XVI века) в исполнении одного танцора с зачерненным лицом и в костюме с бубенцами [5, р. 94]. Мелодия, приведенная Арбо для «буффонов», тем не менее аналогична *Maschkary-Tanz* (мореске) из музыкального сборника дрезденского композитора Августа Нормигера [30, р. 168]. Итальянец Чезаре Негри в описании одного из подготовленных им маскарадов относил танцы с оружием и маттачины к разным хореографическим типам, когда хвалился, что подготовил «тысячу развлечений, среди которых сражение с мечами и кинжалами, и другое с пиками, а вдобавок к ним некоторые другие свежепридуманные танцы и маттачино» [28, р. 13]. В середине XVII века Франческо Фругони утверждал, что актеры театра дель'арте,

5 Так, например, резной рельеф шахматной доски из коллекции музея Барджелло (около 1460–1470) изображает группу танцоров морески, состоящую из шута, вооруженного саблей моррескьера в карнавальном «восточном» костюме и одетых в той же манере кавалера и даму с руками, изогнутыми в акробатическом танце [31, р. 719].

одетые маттачинами (т. е. в костюмы дзанни, но с бубенцами) — это те, кто задает ритм морески [21, р. 660].

Желание свести названные и многие другие типы музыкально-танцевальных «выходов» к некоторой единой форме — исследовательский анахронизм⁶. В конце 1930-х годов Курт Закс [33, р. 333]⁷ предположил, что прототипы некоторых моресок могли иметь отношение к ритуалам плодородия, что объясняло бы использование бубенцов, холодного оружия, масок, куклы лошади (символа фертильности) и других элементов⁸. Из-за постоянного смешения моресок с плясками с оружием их общей исходной формой считался пиррихий или — с еще меньшим основанием — «пляски древних римских куретов и римских саллийских жрецов» [1, с. 73]. Другой признак античного происхождения выделяли авторы, рассматривавшие движения рук в мореске как характерную черту этого танца. Хирономия, или искусство красноречивого жеста, действительно упоминалось в качестве одного из определяющих признаков греко-римских плясок со времен первых европейских сочинений на эту тему, датируемых началом XVI века⁹. Традиция сопоставления жестикюляции моррескьеров с их гипотетическим древним прототипом возникла в это же время¹⁰.

Все теории, связывающие морески XV века с предшествующими хореографическими формами, отличает отсутствие аргументов, указывающих на промежуточные звенья в развитии столь яркой традиции. Это делает создание истории морески *вообще* невыполнимой задачей: мореска может быть объектом изучения только в конкретной форме, в определенный период и в заданном контексте.

Для настоящей статьи важно следующее: как я полагаю, в середине XV века общий термин «мореска» как синоним «диковинного

6 См., например, определение морески, данное А. Зандбергером в 1921 году: «Танец, без сомнения, исторического характера, более того, проистекающего из борьбы христианского населения южных стран с сарацинами» (цит. по: [30, р. 12]). В той или иной форме подобная характеристика продолжает воспроизводиться до сих пор.

7 А вслед за этим влиятельным пионером историко-хореологических исследований и другие [1, с. 73; 29, pp. 106–107].

8 Эту связь может доказывать и сложившееся в Италии второй половины XV века обыкновение включать морески в многодневные свадебные торжества [34, р. 47].

9 Подробнее см.: [27].

10 Так, в 1585 году в английском переводе «Номенклатора» голландского эмблематиста Юния Адриана *chironomia* определяется как *Morrice dance*, а *chironamus* — как «тот, кто танцует мореску (*morus*) с жестами» [23, р. 65].

танца» стали использовать применительно к любому представлению, исполнители которого рядились под Других. Таков единственный объединяющий признак моресок: каждый из описанных типов — это зрелище, устанавливающее границу между повседневным «миром наблюдателя» и «миром танцора», задаче остранения фигуры которого и служат разнообразные приемы экзотизации его облика.

МОРЕСКА: ОБРАЗ

Визуальные материалы нередко являются единственным документом, *описывающим* то или иное представление морески, а не просто указывающим на факт исполнения. Изображения морески можно разделить на две основные группы: в меньшей из них исполнители отличаются от остальных фигур только маскированием лица, использованием типичных аксессуаров или специальными костюмами, основную же группу составляют изображения танцоров в гротескно деформированной позе и в шутовских нарядах с почти обязательными колокольчиками. (Ил. 2.) Именно эта группа гротескных моресок, к которой относится и гравюра Мекенема, станет объектом дальнейшего рассмотрения.

Подобные изображения появляются в первой половине — середине XV века, сначала в Северной Европе, а затем и к югу от Альп¹¹. К 1460–1470-м годам иконография гротескной морески кристаллизуется в нескольких формах: сольных танцев отдельных морескьеров, линейных фризоподобных танцев нескольких исполнителей и круговых танцев вокруг центрального персонажа. В последнем случае танцуют мужчины, один из которых одет шутом, а в центре находится женщина, держащая в руках награду: кольцо, цветок, яблоко и т. п. Эротическую семантику этой сцены домыслить несложно. Во всех гротескных моресках исполнители отличаются подчеркнутыми в разной степени изгибами пальцев, ладоней и рук, вывернутыми или запрокинутыми головами и наклоном корпуса в ту или другую сторону.

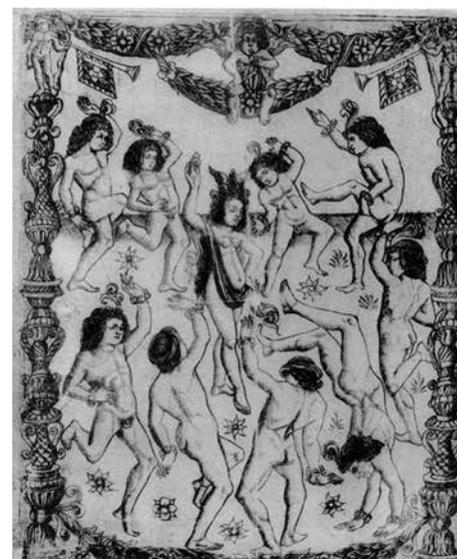
11 Ранние примеры: рельефы с изображениями моррескьеров, украшавшие фасад дома в итальянском городе Альба в Пьемонте (первая половина XV века) и относящиеся к середине столетия деревянные потолочные плитки из Кастелло в Турине с изображением узнаваемых танцоров морески [34]. Одно из самых известных изображений моррескьеров в Германии — группа из 16 деревянных скульптур Эразма Грассера 1470-х годов. Период 1460–1470-х годов отмечен появлением множества изображений гротескной морески, преимущественно в гравюрах, скульптурных группах и рельефах.



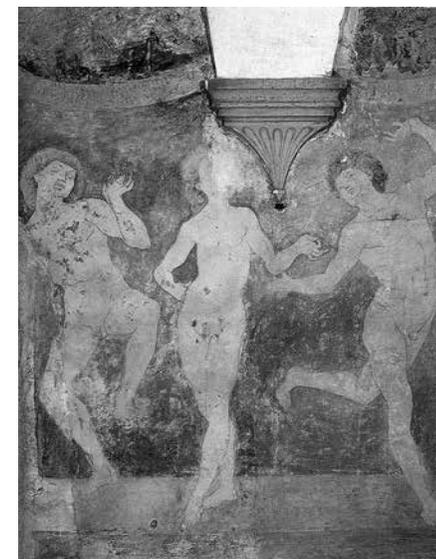
2. Неизвестный художник. *Мореска*
Миниатюра из манускрипта: *Augustine*.
La Cité de Dieu. Т. 1. Paris, 1475–1480
Национальная библиотека Нидерландов,
Gaaga, The Hague, MMW, 10 A 11 fol. 48v.

Тот факт, что упоминания культурного феномена и формирование устойчивой иконографии, к нему относящейся, совпадают по времени, кажется подтверждением миметического характера последней. Однако очевидность «документальных» — а тем более художественных — изображений часто иллюзорна: подобного рода свидетельства могут не только фиксировать особенности представления, но и подменять их. Я предполагаю, что изобразительная традиция гротескной морески, имея бытовые корни, окончательно оформилась и завоевала популярность независимо от реальной практики. Являясь наглядным воплощением идеи «инакости», она подчеркивала особенность морески как «танца Других», так что почти риторический прием деформации пластики морескьеров определял и характер «документального» изображения¹².

О существовании и действенной силе канона гротескной морески свидетельствуют произведения, очевидно не связанные ни с какими перформативными оригиналами: анонимная флорентийская гравюра



3. Неизвестный художник. *Круговой танец на античный манер*
Около 1460–1470
Офорт [19, pl. 97]



4. Антонио Поллайоло. *Танец обнаженных*. Около 1460–1470-е
Фреска. Фрагмент
Вилла Ла Галлина, Арчетри

«Круговой танец на античный манер» (около 1460–1470), впервые опубликованная и описанная в каталоге Хинда [19, pl. 97] (ил. 3), фреска Антонио Поллайоло «Танец обнаженных» (1460–1470-е, Вилла Ла Галлина, Арчетри; ил. 4) и выполненная Монограммистом SE гравюра «Мореска» из коллекции кабинета рисунков и гравюр Уффици¹³ (ил. 5).

12 Некоторые морески действительно могли отличаться разнужданностью пластики. Например, в мореске Бендивольо-д'Эсте 1487 года юная дама с цветком и померанцем в руках вместе со своими кавалерами танцевала *ala toresca* под музыку *da più gagliardo siuono* (более оживленную, чем ранее, когда танцевали сами хозяева праздника и их гости) и с такой *agilità & dextreça* (ловкостью и мастерством), которые, по словам свидетеля, «только и могут быть доступны человеческому телу» [7, p. 331]. В этом описании угадывается круговая мореска в том виде, в котором она известна по изобразительным источникам — и в то же время остается открытым вопрос, не была ли она ими и вдохновлена.

13 Авторство и, соответственно, датировка гравюры до сих пор являются предметом дискуссии среди специалистов, приписывавших оригинальный рисунок художнику

В «Круговом танце на античный манер» разрабатывается знакомый мотив: даму в изысканной позе окружила группа юношей в браслетах с бубенцами, однако все участники представления обнажены, и сопровождают танцу не музыканты, а путто, восседающий на цветочной гирлянде сверху. Роберт МакГрат находит прообразы обнаженных танцоров среди античных сатиров и менад [25, pp. 82–83]. Той же точки зрения придерживался Артур Хинд, и давший этой работе название «... на античный манер», однако дополнительно поместивший в качестве промежуточного звена между античными источниками и гравюрой фреску Поллайоло [18, p. 68].

Характерный головной убор женщины и сам мотив танца дают основания полагать, что перед нами не просто мореска, а мореска так называемых детей Венеры (т. е. тех, кто находится под влиянием майского гороскопа) вокруг своей богини. Флорентийская гравюра — смягченный гуманистический вариант северной темы, в котором свободная пластика танцоров, находящихся под влиянием звезд, может не иметь никаких отрицательных или сатирических коннотаций.

Выполненная по рисунку одного из флорентийских художников «Мореска» представляет собой противоположный вектор развития той же темы. Здесь мотив гротескного выступления не смягчается, а подвергается двойной карнавализации: изящную Прекрасную Даму заменяет одетая по бургундской моде дряхлая женщина, держащая в руках палку с нанизанными на нее сосисками, а за приз юноши состязаются со стариками. Можно привести и другие примеры сатирического направления развития темы круговой морески: мореску дураков, в которой партию шута исполняет не один, а все танцоры, включая и даму в шутовском колпаке с ослиными ушами (ил. 6), или круговую мореску, оживляющую метафору тщеты земных устремлений. (Ил. 7.)

К античным же источникам исследователи возводят «Танец обнаженных» Поллайоло [12, pp. 257–259; 14; 35, pp. 81–83; 39, p. 187], хотя

школы Поллайоло [18, pp. 142–143], последователям Франческо Косса [26], Боттичелли, работавшему по утерянному оригиналу Леонардо [22], Андреа Мантенье, самому Поллайоло [15] и некоторым другим мастерам (подробнее о дискуссии см.: [15, pp. 43–45]).

14 Предполагаю, что итальянские художники пошли в творческом переосмыслении иконографической схемы гротескной круговой морески еще дальше. В «Мученичестве Св. Себастьяна» (1475) Антонио и Пьеро Поллайоло без труда угадываются ее ключевые особенности. В смягченном варианте та же схема читается и в «Востании из гроба» Рафаэля (1492).



5. Монограммист SE. Мореска. XV в. Офорт. Кабинет рисунков и гравюр, Уффици, Флоренция

объединение в одной композиции танцующих мужчин и статичной женской фигуры в характерной позе Дамы, держащей в руках кольцо, не может иметь другого объяснения, кроме следования устойчивому северному канону¹⁴.

Во всех трех работах гибридное культурное поле итальянского Ренессанса свело разные по своему происхождению пластические девиации к общей форме. Это стало возможно, поскольку адаптированные гротескной мореской аномальный жест и аномальная поза — традиционный для европейской изобразительной культуры прием визуализации отличного от нормы внутреннего мира или состояния персонажа. Идея хореографического диссонанса возвращает нас к изображениям персонажей дионисийского круга — сатирам и менадам, свободные движения и амплитудные жесты которых нарушали все



6. Круг Йорга Броя-старшего (Бертель Кессельшмид ?). Тарелка дураков. 1528
Дерево, масло. Диаметр 78,9. Фрагмент
Музей истории искусства, Вена

существовавшие каноны благородной простоты и спокойного величия и перекликались с характерным для античной мысли убеждением в том, что особенности внешнего вида человека отражают черты его личности¹⁵. Иконография средневекового танца отвечала сформировавшемуся убеждению о существовании двух типов танца: небесного, или Нового, и земного, Старого [25, р. 84]. Концепция Нового танца узурпировала идею хореографической гармонии и выражения боговдохновенной радости. Старый танец, напротив, рассматривался как наследник языческих вакханалий и прямой путь в адскую бездну.

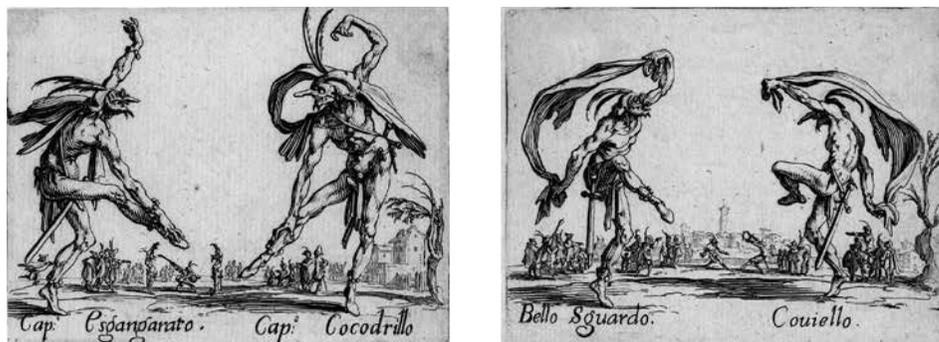
15 Подробнее об эмоциональном потенциале «позы менады» и ее востребованности в европейской художественной практике см.: [3].



7. Петер Балтенс. *Chorea mundi*
Середина XVI в. Офорт. Фрагмент

Противопоставлению двух типов танца отвечали и два типа средневековых хореографических изображений. К первому относятся статуарно-статичные ангелы, рыцари и прекрасные дамы. В раскрепощенных движениях танцующих крестьян, шутов, уличных актеров, акробатов и даже фантастических животных, которыми были так богаты рельефы, часословы и хроники, угадывается пластика античных сатиров и комастов.

Более поздний пример — танцы крестьян, наводнившие рынок печатной гравюры в период Контрреформации. В античных сюжетах невоздержанность персонажей объяснялась их принадлежностью к реальности дионисийской мистерии. В сценах крестьянских плясок грубые и разнузданные движения простолюдинов уже в полном соответствии с античным тезисом визуализируют низкие нравы¹⁶.



8–9. Жак Калло. Из серии *Balli di Sfessania*. 1622. Офорты

Сформировавшийся в русле французского маньеризма в середине XVII века канон изображения актеров дель'арте, у истоков которого справедливо будет поместить фигуру Жака Калло, эксплуатирует все тот же прием. Как и в случае с круговой мореской, знаменитая серия гравюр Калло «Балли ди Сфессания» (ил. 8–9) долгое время считалась одним из достоверных ранних источников, изображающих выступления итальянских уличных актеров. Позже было установлено, что рисунки, ставшие основой для эстампов, Калло выполнял, скорее всего, по памяти уже после возвращения в Нанси из Италии [2, с. 53; 6, р. 73; 20, р. 9], и эти воспоминания можно соотнести с конкретной бытовой традицией.

«Сфессания» — название музыкально родственной мореске неаполитанской карнавальная песни [10; 32]. В одном из манускриптов первой трети XVII века сфессания характеризуется как «танец маттачинов, пародия на мореску, маскарад и бурлеск, в отличие от пиррихия» [24, р. 665]. Для танцоров морески Калло применил те же приемы искажения нормы, которые он использовал для демонов, безумцев и персонажей в масках в других своих гравюрах, что возвращает нас к проблеме смешения реальных впечатлений, влияния доминирующего художественного стиля и традиции изображения «танца Других».

16 И более того: в некоторых гравюрах находили буквальное воплощение те прыжки и повороты в танцах, запреты на которые издавались городскими и церковными властями в городах Германии с целью удержать досуг населения в границах нравственности. Подробнее см.: [37].

Все приведенные примеры объединяет и сам прием искажения пластической нормы и общие черты хореографических девиаций — амплитудность разворота, гротескность жеста, противоестественность позы. Для танцоров морески были адаптированы традиционные приемы изображения персонажей в особом состоянии, известные с античности. В зависимости от локальной культуры они могли принимать и вид антикизированных вариаций, и вид гротескно-грубых зарисовок на средневековый манер. Наличие или отсутствие реального прототипа и его узнаваемость в данном случае имеет меньшее значение, чем коннотации, которые несут в себе хореографические девиации, воплощением которых и стал канон морески. Буквальное прочтение изображений подобного типа как реалистичных — прием, к которому следует обращаться с большой осторожностью не только в таких очевидных примерах, как фреска Поллайоло, но и при анализе источников, на первый взгляд имеющих все признаки документальности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987.
2. Гликман А. С. Жак Калло. Л.–М.: Искусство, 1959.
3. Михайлова-Смольнякова Е. С. Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 10–28.
4. Alford V. Morris and Morisca // Journal of the English Folk Dance and Song Society. 1935. № 2. Pp. 41–49.
5. Arbeau Th. Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Langres: Jehan des Preyz, 1589. URL: <https://www.loc.gov/item/55003658/> (дата обращения: 1.07.2020).
6. Averill E. Eyes on the World. The Story and Works of Jacques Callot. New York: Funk&Wagnalls, 1976.
7. Bortoletti F. An Allegorical Fabula for the Bentivoglio-d'Este Marriage of 1487 // Dance Chronicle. 2002. Vol. 25. № 3. Pp. 321–342.
8. Brissenden A. Shakespeare and the Morris // The Review of English Studies. 1979. Vol. 30. № 117, new series. Pp. 1–11.
9. Ebreo G., Sparti B. De Pratica seu Arte Tripudii. On the Practice or Art of Dancing/Ed., transl., intr. by B. Sparti. Oxford: Clarendon Press, 2003.

10. Ferrari-Barassi E. La traduzione della mpresca e uno ballo del cinque-seicento // Rivista Italiana Di Musicologia. 1970. Vol. 5. Pp. 37–60.
11. Forrest J. The History of Morris Dancing, 1438–1750. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
12. Fusco L. Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1979. Vol. 42. Pp. 257–263.
13. Galanti B. Ancora sulla moresca // Lares. 1949. Vol. 15. № 1/4. Pp. 42–58.
14. Gelussi M. La Danza di nudi di Antonio del Pollaiuolo (1460–75). Un'ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani // La Rivista di Engramma. 2002. Vol. 21. URL: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2524 (дата обращения: 1.07.2020).
15. Giontella M., Fubini R. Intorno alla bottega di Antonio del Pollaiuolo. "Orgia e pentimento" nei modi di canto carnascialesco // Archivio Storico Italiano. 2012. Vol. 170. № 1 (631). Pp. 43–60.
16. Heaney M. The Earliest Reference to the Morris Dance? // Folk Music Journal. 2004. Vol. 8. № 4. Pp. 513–515.
17. Heaney M., Forrest J. An Antedating for the "Morris Dance" // Notes & Queries. 2002. Vol. 49. Issue 2. Pp. 190–193.
18. Hind A. Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described. In 7 vols. Florentine engravings and anonymous prints of other schools: Catalogue. New York; London: M. Knoedler; B. Quaritch, 1938.
19. Hind A. Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described. In 7 vols. Florentine engravings and anonymous prints of other school: Plates 1–171. New York; London: M. Knoedler; B. Quaritch, 1938.
20. Kahan G. Jacques Callot: Artist of the Theatre. Athens (GA): University of Georgia Press, 1976.
21. Kenley M. Il Mattaccino: Music and dance of the matachin and its role in Italian comedy // Early Music. 2012. Vol. 40. № 4. Pp. 659–670.
22. Kwakkelstein M. Botticelli, Leonardo and a Morris Dance // Print Quarterly. 1998. Vol. 15. № 1. Pp. 3–14.
23. Lowe B. Early Records of the Morris in England // Journal of the English Folk Dance and Song Society. 1957. Vol. 8. № 2. Pp. 61–82.
24. McDowell J. H. Some Pictorial Aspects of Early "Commedia dell'arte" Acting // Studies in Philology. Vol. 39. № 1 (Jan. 1942). Pp. 47–64.

25. McGrath R. L. The Dance as a Pictorial Metaphor // Gazette des Beaux-Arts. 1977. № 1298. Pp. 81–92.
26. Meller P. Drawings by Francesco Cossa in the Uffizi // Master Drawings. 1965. Vol. 3. № 1. Pp. 3–64.
27. Naerebout F. G. La rinascita dell'interesse // La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine / A cura di Giorgio Di Lecce. Lecce: Manni, 2001. Pp. 15–34.
28. Negri C. Nuove inuentioni di balli. Milano: G. Bordone, 1604. URL: https://archive.org/embed/bub_gb_Jb2hLNRzT8cC (дата обращения: 1.07.2020).
29. Nettl P. Traces of the Negroid in the "Mauresque" of the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Phylon. 1944. Vol. 5. № 2. Pp. 105–113.
30. Nettl P. Die Moresca // Archiv Für Musikwissenschaft. 1957. Vol. 14. № 3. Pp. 165–174.
31. Nuttall P. The Bargello gamesboard: A north-south hybrid // The Burlington Magazine. 2010. Vol. 152. № 1292. Pp. 716–722.
32. Posner D. Jacques Callot and the Dances Called Sfessania // The Art Bulletin. 1977. Vol. 59. № 2. Pp. 203–216.
33. Sachs C. World History of the Dance. New York: Norton, 1965.
34. Santarelli C. Immagini della danza moresca in Piemonte // Music in Art. 2000. Vol. 25. № 1/2. Pp. 39–50.
35. Shapley F. A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollajuolo // The Art Bulletin. 1919. Vol. 2. № 2. Pp. 78–86.
36. Sparti B. Isabella and the Dancing Este Brides // Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy / Ed. by G. Giordano, A. Pontremoli. Bologna: Massimiliano Pretti Editore, 2015. Pp. 21–47.
37. Stewart A. Paper Festivals and Popular Entertainment the Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg // The Sixteenth Century Journal. 1993. Vol. 24. № 2. Pp. 301–350.
38. Tassini G. Feste e spettacoli. Divertimenti e piaceri degli antichi veneziani. Venezia: Filippi Editore, 2009.
39. Vickers M. A Greek Source for Antonio Pollaiuolo's *Battle of the Nudes and Hercules and the Twelve Giants* // The Art Bulletin. 1977. Vol. 59. № 2. Pp. 182–187.
40. Wolfram R. The Weapon Dances of Europe // Ethnomusicology. 1962. Vol. 6. № 3. Pp. 186–187.