

Н. Н. Вашкевич

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ ВСЕХ ВЕКОВ И НАРОДОВ

Издание третье, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Вашкевич Н. Н.

- В 23 История хореографии всех веков и народов: Учебное пособие. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 192 с., ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-0994-5 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-271-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге Н. Н. Вашкевича (1876-1937) «История хореографии всех веков и народов» рассказывается о многовековой истории одного из древнейших искусств — танца, со временем сложившегося в классический балет. Свое видение театра будущего автор излагает в сочинении «Дионисово действо современности», которое также включено в настоящее издание.

Книга может быть полезна студентам театральных учебных заведений, а также всем интересующимся историей искусства.

ББК 85.32

Vashkevich N. N.

- В 23 History of the choreography of all ages and nations: Textbook. — 3rd edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2016. — 192 pages: illustrated. — (University textbooks. Books on specialized subjects).


The book “History of the choreography of all ages and nations” written by N. N. Vashkevich (1876–1937) reveals a long history of one of the oldest arts, a dance, in time developed into the classic ballet. An essay “Dionysiac modern play” about the author’s view on the future of the theatre is also included.

This book will be helpful for students of theatre colleges and universities and also for all interested in the history of arts.

© Издательство

«ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2016



БАЛЕТ И СУДЬБА ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ НИКОЛАЯ ВАШКЕВИЧА

Николай Николаевич Вашкевич (1876–1937) принадлежал к литераторам редкого жанра — балетным критикам. Театральный актер по образованию (в 1898 году он окончил Драматические курсы при Московском императорском театральном училище), служил актером в Московском Художественном театре, основанном Станиславским и Немировичем-Данченко. Но карьера не сложилась: от юности гордый и честолюбивый Николай требовал себе первые роли, а доставались — эпизоды да роли «маленьких людей». Поэтому полный творческих замыслов юноша покинул театр и стал пробовать свои силы как чтец-декламатор, педагог, режиссер-постановщик...

Особое место в творчестве Н. Вашкевича заняла хореография. Он отверг современный ему балетный театр, считая, что классический танец «погряз в виртуозности, и, следовательно, не способен “быть красками для изображения современной жизни”»¹. Для ответа на вопрос, каким должен стать балет, хореографу пришлось изучить все, что было написано по истории танцевального искусства.

Выход был найден: возврат к античности, к истокам балета, где главную роль играло «одухотворенное» тело танцовщика (танцовщицы), свободное от всяческих условностей и возвещающее в танце гармонию человека и природы. Н. Вашкевич призывал тщательно вникать в принципы античного танца, очерченные в произведениях древних авторов, а также изображениях, запечатленных на античных фресках или вазах.

Искреннюю поддержку Н. Вашкевича нашло творчество известной балерины начала XX века Айседоры Дункан. В одной из своих работ,

¹ Коршунова Н. А. Судьба балетного рецензента. (Материалы к биографии Н. Н. Вашкевича) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. № 1 (3). 2008. С. 133–146.

публикуемых в настоящем издании, он писал: «Изучение античных образцов на себе воспитало тело г-жи Дункан свободным, а дух ее чистым, и вот почему ее телу не нужны одежды, закрывающие безжалостно проблески духа». Вашкевич повествует не только о творческих находках балерины Дункан, но и о созданной ею балетной школе для девочек, где ставят задачу «развить тело, душу и ум естественными путями, которые открывает нам природа», чтобы слиться с ней воедино, как проповедовала своим танцевальным искусством великая балерина.

Свое видение балетного искусства Н. Вашкевич излагал в статьях и рецензиях «Театральной газеты».

Предлагаемая читателю работа «История хореографии всех веков и народов» была издана до революции 1917 года лишь частично, а по кончине автора оказалась в музейном хранилище. Мы воспроизводим это издание (вместе со статьей-эскизом «Дионисово действо современности») в современной орфографии и надеемся, что оно даст добрый знак к воскрешению творческого наследия незаслуженно забытого хореографа.

М. А. Антипов



ПРЕДИСЛОВИЕ*

Приступая к предлагаемой книге, которая разделена на два выпуска, мы имели в виду дать краткий очерк истории хореографического искусства в его проявлениях в творчестве всех народов; во-первых, в эпической стадии его — в народной пляске (вызываемой гимнастическими потребностями, религиозными или потребностью развлечения), затем в стадии более изощренного вида — бального танца и, наконец, в стадии театрального танца.

Задача систематизировать исторические факты в хронологической их очереди для нас кажется не существенной; располагая их, мы

* Печатается по изданию: Ник. Вашкевич. История хореографии всех веков и народов с иллюстрациями. Вып. I. М., 1908.

руководствуемся родственностью плясовых видов со стороны их форм и внутреннего содержания.

Первая наша задача — обрисовать общий характер рас, национальностей и типичнейших для этого искусства эпох культуры для того, чтобы восстановить общее психологическое содержание плясок и танцев, которые везде и во все времена точно выражают не только характер их, но являются типичнейшими отражениями всех политических, экономических, религиозных и эстетических переживаний на протяжении истории.

Во-вторых, мы имеем в виду обрисовать, насколько это возможно, психологическое содержание каждого плясового вида и, в частности, каждой пляски и танца отдельно.

Третья наша задача — восстановить средства технического выполнения плясок и танцев всех национальностей и исторических эпох.

Хореографическое искусство — одно из действенных искусств, т. е. преходящее (как и все сценические искусства). И до сих пор, т. е. до изобретения системы записи движений человеческого тела знаками, которая дает нам теперь полную возможность стенографически

записывать танцы нотными знаками (о чем мы будем говорить в следующем выпуске нашей книги), — до сих пор хореографическое искусство не имело возможности оставлять в своей истории наглядных памятников, как искусства статические, как живопись, скульптура и др.

По картине, по статуе или барельефу, которые изображают пляску, можно с точностью установить только один момент пляски; в литературном описании, самом точном и добросовестном, надо считаться с индивидуальностью автора, который невольно пропустит массу движений в силу индивидуальности своих вкусов и своего внимания; наконец, слово, как бы оно ни было гибко и ритмично, не имеет средств передать колебание материи.

По всему этому для восстановления картины прошлого хореографии — один путь — изучение истории культуры и психологии национальностей в связи с памятниками их искусств и быта.

Мы ведем наш очерк истории хореографии с древнейших культур и должны оговориться, что в разрешении интересующих нас вопросов мы поставлены, как и историки быта народов древности, в невыгодные условия. Психология

и культура древних очень туманны. Не говоря уже о недостатках памятников, мы, люди современности, не в силах постичь вполне психику древнейшего египтянина с его мистической религиозностью, простого эллина с его радостной, как его пляска, религией, не можем, потому что многое в самой нашей природе изменилось и многие черты психики и физики раннего человека с течением тысячелетий в нас атрофировались.

Мы находим возможным непосредственно после рассмотрения античной хореографии (нашей II главы) говорить о деятельности Айседоры Дункан, несмотря на то пространство времени, которое лежит между античным миром и нашей эрой. Как известно, Айседора Дункан воскрешает своими плясками античные принципы движений, и вот почему мы находим необходимым говорить о ней вслед за историей античной хореографии.

Следующий выпуск мы имеем в виду посвятить истории хореографии средних веков, нового и новейшего времени (IV глава), истории хореографии России (V глава), техник балетных танцев (VI глава) и, наконец, системе записи движений человеческого тела

нотными знаками, изобретенной В. И. Степановым и разработанной балетмейстером Императорских Московских театров А. А. Горским (VII глава).

Повторяем, еще раз, — наша книга имеет целью посылить материал для изучения, во-первых, психологического содержания плясовых видов, во-вторых — для восстановления картины технического выполнения их.

Н. В.

ИСТОЧНИКИ

«Der Tanz» М. Веcker. «Исторический очерк древней хореографии» В. Светлова (1899 г.). «Der Tanz» О. Wild. «Les dances» Vuilié. «Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum» — Erman. «Des Ballets anciens et modernes» (1682). «Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств» — Скальковского. «L'Esthétique» — Е. Верон. «О выражении ощущений у человека и животных» — Ч. Дарвин. «Первобытная культура» — Тэйлор. «Лекции об искусстве» — Дж. Рескина, пер. П. Когана. «Сущность искусства» — Г. Тард. «Антропология» — Э. Петри. «Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человека» — Карьер. «Олимп» — Петискуса. «Lehrbuch der hebräischen Archäologie» — Nowack. «Das homerische Epos nach den Monumenten erläutert» — Helbig. Геродот — II-29, VI-119. Ксенофонт — кн. VI, гл. 1

и др. — Павзаний — IX, 40. «Vatikanische Miniaturen» (1893). «Илиада» — Гомера (XVIII). «Одиссея» — Гомера (VIII и др.). Танцевальный словарь — 1790 г. «La Danse grècque antique d'après les monuments figurés» — Emanuel (Paris, 1896). In the land of the lion and the sun 1891. — Wills. «История религий» — Петрушевский. «Частная и общественная жизнь греков и римлян» (1897 г.) — П. Гиро, пер. Руднева. «Опыт истории театра у древних народов» — (1849 г.). К. М. «Греческий и римский театр» — Эмихен, перев. Семенова (1894 г.). «Песни Билитис» — пер. А. Кондратьева (1907 г.). «Танец будущего», лекция Айседоры Дункан — перев. Н. Филькова (1907 г.). «Meine Kunst», — von Isádora Duncan (aus der «Frankfurter Zeitung», 1906 г.).



ВСТУПЛЕНИЕ

Ритм — высшее выражение порядка человеческого духа — внедряется в него при посредстве движений тела, и только при посредстве пляски можно познать ритм.

Платон

Инстинкт пляски заложен в природе всех живых существ, населяющих землю.

«Пляска рождается непосредственно от естественной реакции мышц и у животных в первоначальной форме качания или скачков более или менее ритмичных, — говорит Е. Верон («L'Esthétique»). — Это можно наблюдать в некоторых прыжках лошадей, но особенно в маршах и контрмаршах, которые исполняют некоторые птицы вокруг своих самок, сопровождая их поклонами и ритмичным воркованием».



Ж.-Б. Карпо. «Танец» (Париж, 1869)

«В Северной Америке, — говорит Дарвин, — большие общества одного вида тетеревов (*Tetras phasianelles*) собираются каждое утро, в период ухаживания, на выбранное заранее место, и здесь бегают в кружок по площадке около пятнадцати футов в поперечнике, так что земля вытаптывается догола. При этом «токовании» птицы принимают самые странные позы, бегая кругом, одни направо, другие налево.

В Парагвае существуют птицы ржанки, которые в четном числе слетаются на известное место и размещаются парами. Тогда один из самцов начинает насвистывать ритмически нечто, довольно схожее с маршем, т. е. в две четверти. Остальные в это время проделывают фигуры, похожие на нашу кадрили».

Далее великий естествоиспытатель говорит о журавлях, которые, хлопая ритмично крыльями, качают головой, переминаются с ноги на ногу, как бы делая балансé, с удивительной грацией.

Платон же говорит, что «молодое животное не может оставаться спокойным; оно прыгает, бегают с видимым удовольствием, как бы желая растратить в этих, на вид ненужных

и беспорядочных движениях избыток молодых сил. Человек в своей пляске повинуется той же потребности».

На низшей ступени своей — в детстве — человек «разряжает скопившуюся в организме энергию в ритмических движениях своих игр». В период первых проблесков мысли (т. е. в середине первого года) у ребенка являются выразительные движения, т. е. мимика первых переживаний, радости, горя, удивления и пр. Радость у ребенка инстинктивно выражается жестами, мимикой лица и прыжками, в которых нетрудно проследить некоторую ритмичность. Чувство радости более других чувств свойственно нормальному организму, и доказано научно, что это чувство наиболее способствует физиологическим отправлениям, как усиленному обмену веществ, дыханию, кровообращению и пр., и обратно, нормально совершающиеся физиологические процессы организма вызывают радостное чувство.

Пляска соединяет в себе духовное с физическим началом, — душа выражает ею свою радость, тело выливает в ней свою энергию.

Итак, пляска является продуктом «рефлективного влияния чувствительных нервов на

мускулы», и внутренняя цель, которую преследует пляска, — выразить телом движения души.

Эволюции тела в пляске сводятся к следующим: движения, т. е. позы и жесты, — мимика и передвижения тела в пространстве. Но чтобы эволюции эти составили пляску, они должны быть подчинены общему ритму, соединяющему их в целое, т. е. в пляску.

Способность, или вернее, потребность ритмировать заложена в физике не только человека, но и животного. Ритм — это один из инстинктов всего живущего и основной закон движений вселенной. Потребность ритмировать движения рождается из простого удобства, из желания экономно расходовать свою энергию, так как, наблюдая за собой, мы замечаем, что движения гораздо меньше утомляют нас, если они ритмичны; так, например, мы можем пройти без усталости большее расстояние, если шаги наши будут равномерны, т. е. ритмичны.

Из желания усилить выразительность пляски произошло соединение ее с пением, декламацией и музыкой (позднейшими искусствами), и до сих пор народные пляски

сопровождаются пением, дающим ритм. Характерен в данном случае библейский рассказ о происхождении музыки из ритмичных движений — ударов, которые делал один из потомков Каина молотом по наковальне и которые навели на мысль его брата, Жубала, составить из них музыкальные тона и последовательность их принять за ритм.

Итак, несколько эволюций тела, соединенных общим ритмом и выражающих некоторое настроение, можно назвать уже пляской, и такова была пляска первобытного человека.

Кроме удовлетворения естественной потребности тела — гимнастической, в пляске заложено изобразительное или подражательное, т. е. мимическое начало. Желание подражать тому или другому явлению природы, движению человека или животного могло быть в первичной пляске бессознательным, рефлексорным, но с ростом интеллекта оно является уже сознательным, обдуманым, и в плясках дикарей подражательная способность свидетельствует о большой наблюдательности и изобретательности мимических приемов.

Технические средства первичной пляски — прыжки, топотание ногами, махание руками,

гримасы и прыжковые движения, соединенные общим ритмом и мыслью.

Поводы к пляскам у первобытных народов и сюжеты этих плясок давались самой жизнью, в которой все выдающееся моменты ознаменовывались плясками. Молитва божеству, урожай плодов, военный поход и победа, охота и пр. непременно сопровождалась плясками, обыкновенно массовыми. До сих пор у диких народов существуют первобытные пляски, и они занимают в их жизни то же важное место, какое занимали и у народов древности. В этих диких плясках еще можно ясно видеть первичную цель пляски, заключающуюся в потребности растратить скопившуюся энергию.

Так, у австралийцев есть массовая пляска Корробори, исполняемая при свете зажженных костров в лунную ночь. Она состоит из самых невероятных прыжков, топанья ногами, перегибов корпуса под пение и хлопанье в ладоши. Ряды пляшущих, доходящих до полного изнеможения, сменяются в течение целой ночи новыми и новыми, пока все не упадут от усталости.

Например, военные пляски, новозеландских индейцев, исполняются с дикими ритмичными

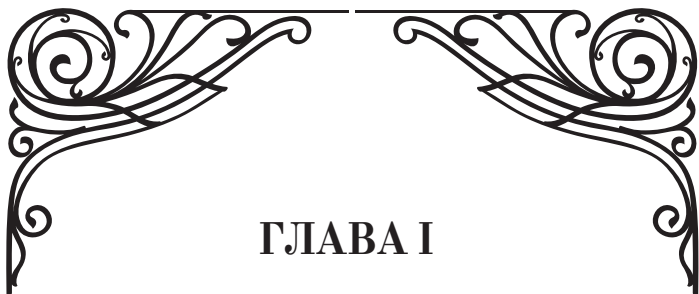
криками под звон оружия, со страшными гримасами, с прыжками, и доводят участвующих сначала до высшего напряжения, а затем до полного упадка сил. Они же заменяют у первобытных народов просто военные упражнения или маневры. У индейцев же можно найти образцы первобытных чисто мимических плясок, как пляски, подражающие прыжкам кенгуру, беганию страусов, бизонов, охоте на них и пр.

Выражая высшие проявления духа, пляска является средством молитвы и богослужения и играет очень важную роль в жизни древних народов.

Отвечая физическим и эстетическим стремлением, пляска играет большую роль и в половом подборе. Она является прямым или косвенным средством привлечения внимания полов друг к другу. По мере удаления от своих древнейших прототипов, пляска все более и более принимает характер эротический, льстящий чувственности. В целях сильнейшего воздействия на чувственность пляска делается все сложнее, положению тела придаются все более и более изощренные в сторону чувственности ракурсы; самые сюжеты плясок изображают ухаживание и другие фазы любовного чувства.

Теперешние национальные пляски европейских народов почти все превратились исключительно в эротические пляски.

Что касается древних плясок мимического характера, исполнявшихся иногда в своеобразных костюмах и подобии масок, то они дали, без сомнения, начало нашему балету.



ГЛАВА I

ХОРЕОГРАФИЯ ДРЕВНЕЙШИХ КУЛЬТУР

Искусство пляски древнее всех видов искусств, потому что первоисточник пляски есть жест, а жест есть самый простой, а потому и первый способ, которым воспользовался перворожденный человек для выражения своих душевных и физических переживаний.

Это первый дар, который открыл в себе человек.

Безмерно радуясь своему существованию, своей привилегии в природе, еще не понятой, таинственной и враждебной, человек начинает вдумываться в причины своего бытия и природы вокруг себя, и первая его мысль, первый ответ самому себе — это Бог, первое чувство его — благодарность Ему и страх.

В примитивном своем обиходе первозданный человек удовлетворяется простейшими жестами, и эту первую жестикуляцию, этот единственный способ общения друг с другом, он употребляет для первой благодарственной молитвы божеству.

Своими несколькими жестами он сначала старается изобразить возможно полнее и нагляднее божество таким, каким оно представляется его светлomu, простому воображению. В его распоряжении всего несколько жестов: жест еды, питья, утверждения, отрицания, жест гнева, радости, страха, жест величины — и всеми этими жестами он определяет божество, потому что оно представляется для него: великим, как пространство неба и земли, затем дающим ему пищу и питье, гневно-страшным, как гроза, радостным, как солнечное утро... Далее он просит это изображенное им божество быть милосердным к нему...

И вот первый человек, может быть еще немой, впервые мимирует перед своим богом.

Его движения и действия далеко не имеют целями красоту, они и не самоценны, они — просто средство как-нибудь, без какого-либо определенного замысла подражать виденным

явлениям или изобразить самого себя во власти их. Он просто изображает, как падает от страха при ударах грома, как улыбается солнцу, как пьет и ест, широко размахивает руками, чтобы показать величину пространства. Мимический жест и в позднейшие эпохи древности долго оставался единственным способом молитвы, потому что жест нагляднее, удобнее и эластичнее, чем какой-либо другой способ выражает переживания. Мимическая молитва — это молитва всем телом и потому наиболее полная.

Быстро усложнявшиеся самосознание и культура, а с нею и богопонимание, скоро потребовали новых и новых форм для выражения новых определений.

Перед божеством исповедовались более сложные интимные переживания, которые не умещались в первобытной отрывочной жестикуляции. Жестов стало больше, и явилось желание связать их между собой. Возникшая вслед за жестом музыка, идея которой родилась из подражания пению птиц, журчанию воды и другим естественным явлениям природы, стала соединяться с жестом, а жесты, в свою очередь, уподобляясь музыке, становились слитными, принимая общий ритм; характер

отрывочной несвязанности мимических актов молитвы утрачивается, и мимика входит во вторую, уже историческую стадию, — и является священная пляска.

СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА

Характер природы, а от природы — характер расы, — вот главные факторы, в зависимости от которых складываются религия и богопонимание, а следовательно и пляска, служащая молитвенным актом. Природа бесплодной, вечно страдающей от солнца пустыни с опрокинутым ночью звездным небом могла породить только созерцательную «религию звезд», с медленным, строгим, как их движение, ритуалом богослужения. Природа богатая и щедрая, под радостным благодатным солнцем рождала религию радостную, обоготворяющую прежде всего солнце и его свет, землю, дающую изобильные плоды, которые радостно собирались, и тут молитвенная пляска не могла не быть быстрой, с массой движений. Природа севера, скованная льдами или страдающая от гроз, ветров, диких зверей, с серым небом и небогатой растительностью, — эта грустная природа дала религию сумрачных божеств, религию страха перед

природой, — и пляска приняла темп тягучий, грустный.

Первая и долгая стадия дифференциации идеи о Боге — это многобожие — политеизм, охватывает всю древнюю историю.

Простой ум человека древности не в силах был создать идею одного Бога: для него богов было много, — столько, сколько явлений природы. Во всех его взаимоотношениях с природой чувствовались непонятные силы ее, а потому все они казались проявлением божеских таинственных велений. Только ум позднейшего, более цивилизованного человека мог создать себе единого Бога, концентрирующего в себе причины всего.

Идея о Боге у древнего человека не могла долго оставаться только чувствуемой, понимаемой как принцип, как отвлечение, а скоро стала искать конкретного воплощения — видимого и осязаемого.

В способах воплощения божеств были различия, как первобытное обожествление неодушевленных предметов: камней, деревьев, а также рек (фетишизм), обожествление светил (сабиизм), явлений природы: грозы, ветра, огня и пр., обожествление животных и, наконец,

совершеннейшая форма политеизма — обожествление человеческого тела.

В Египте, душой которого является Нил, богато оплодотворивший почву под действием солнца, возник культ бога Ра — солнца (впоследствии Озириса) и Изиды — плодородия. Индия, углубленная в созерцание и метафизику, — дала религию мировой души — Брахмы (Вишну). Воинственные германцы создают себе воинственного бога Одина. Греки, увлеченные созданием идеального общинного устройства, ставят в центре религии Зевса — бога порядка.

Идеал рая египтянина — жать золотым серпом золотые колосья, германца — биться в сражениях и пировать в кругу валькирий в роскошных чертогах Валгаллы, араба, страдающего в безводной пустыне от жажды, — источники свежей воды, тень, прохлада.

Повторяем — на протяжении истории всего язычества, пляски прежде всего являются главным богослужебным актом. Но как только у народа устанавливается общинный строй, как только народ достигает известной степени культуры (показателем которой можно

считать, например, первые торговые сношения с соседями), — пляска, оставаясь богослужебным актом, входит и в светскую жизнь и служит целям искусства и красоты.

ДЕЛЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ПЛЯСОК

Сводя системы и ритуалы всех языческих древних религий, можно проследить следующее разделение священных плясок:

Культовая пляска — принадлежность богослужения литургического характера — благодарственной и просительной общественной молитвы божеству в храме или у жертвенника.

Обрядовая пляска — совершающаяся при отправлении обрядов (как, например, посвящение, брак и др.), а также в процессиях, церемониях священного характера. Обрядовые пляски более других имели изобразительный характер, так как в обрядах и процессиях изображались аллегорически соответствующие события.

Мистическая или экстатическая пляска — разновидность культовой пляски, имевшая целью пути доведения до состояния полужизни — экстаза — ближайшее общение или

даже уподобление божеству² (оргиастические античные культы Вакха — Диониса, Орфея и др.).

ПАРАЛЛЕЛЬ С СОВРЕМЕННЫМИ ТАНЦАМИ

Прежде чем перейти к исследованию древнейших плясок, необходимо установить параллель с современным взглядом на это искусство.

Пляска, как мы видели, создавалась из желания высказать движением мысль, настроение, понятие; у человека древности, повторяем, тут не было стремления к красоте, искусственности. Близость к жизненности, к реализму — вот к чему стремилась древняя пляска, изображавшая все в наглядно-аллегорических образах. Современный танец как раз стремится к обратному. Цель его — показать тело человека в ряде самых красивых положений, ракурсов, притом таких ракурсов, которых нельзя получить при естественных движениях. Современный танец умышленно уходит от

² Наши тайные хлыстовские секты, как известно, пользуются также пляской как способом прийти в экстаз. Магометанские дервиши тоже доводят себя до иступления пляской.

жизни в условности, чтобы рельефнее в них показать красоты тела.

Итак, главная задача древней пляски — это возможно большая аллегорическая наглядность.

Строго говоря, техники в первичных плясках было постольку, поскольку культура обрабатывала обиходную жестикуляцию народа.

Древнейшие культуры принадлежат Востоку и, в частности, *Китаю*, *Египту* и *Индии*.

КИТАЙ

Со времени основания Китайской империи есть данные о том, что была учреждена императорская академия, где «сыны Империи», т. е. сыновья вельмож и мандаринов первой степени, судей и других чиновников, обучались обязательно музыке и танцам.

Танцевальное же искусство в Китае существовало еще за 2500 лет до того, т. е. со времени Гуанг-Ти.

В танцах китайцы видели одно из воспитательных средств для придания характеру доброты, нежности и вежливости, так необходимой в их жизни.

Танцы, известные с древнейших времен, были следующие:

- 1) *Ивен-мен* — т. е. «ход облаков».
- 2) *Га-кнен* — т. е. «большой оборот».
- 3) *Та-гиен* — т. е. «все вместе».
- 4) *Та-мао*, что значит согласие, нежность.
- 5) *Великий Гиа*, — танец, восхвалявший правителя Гиа, — медленный, важный и величественный.
- 6) *Та-у* — воинственный танец, исполнявшийся в честь побед, в процессиях в честь предков и основателя династии.
- 7) При жертвах, приносимых небу, духам его, планетам, духу земли, адским духам — исполнялся *Танец Хао*, с инструментом в руках, имевшим форму цифры 2, очень употребительным при всех танцах.
- 8) *У-Гиентше* — танец, подражающий движению вод, колеблемых ветром.

Религия Китая построена на сложнейшей философии, и религиозные танцы выражают так или иначе всегда философские положения.

Танцам юношество обучалось с тринадцати до двадцати лет. Такие танцы юношей назывались «малыми» танцами. Из них красивейшим

были: *Фу-у*, — танец со знаменем в руке, расшитым разными цветами — желтым, белым, синим, черным и др.

Иу-у, или танец «белых перьев», которые танцующий держал в руке.

Затем танцы с раскрашенной пестрой палкой, с бычьим хвостом, с каменным музыкальным инструментом и др.

Наконец, — *Танец Человека*, исполнявшийся без всяких атрибутов и с голыми руками.

ТЕХНИКА

Танцы начинались обыкновенно с трех шагов танцующих сначала к зрителям, затем таких же удаляющихся шагов. Далее следовали сгибания и разгибания корпуса, мимикой же выражалось содержание танца.

В разговоре Конфуция с Пин-Му-Киа узнаем многое о технике китайских древних танцев и их аккомпанементе при императоре У-Ованге.

Так, например, Конфуций спрашивает: «Отчего перед началом танца танцовщики так долго стояли неподвижно с воинственным видом?» — «Танцовщики, которые с обеих сторон стояли неподвижные, как горы, держа в руках одни — Кан (род щита), другие — Тзи (род топора),

представляли неустрашимость У-Ованга и присутствие духа, с которым он исполнил повеление неба³. Жесты, которые делали танцовщики далее руками и ногами, дышали только одним воинственным духом и представляли Тай-Кунга — генерала войск У-Ованга. Наконец, танцовщики, которые при окончании танца садились одни против других, представляли трех министров этого императора».

Далее узнаем, что все танцовщики во время танца шли, поднимая вверх руки и повернув лица на север.

Затем жесты их изображали, как погиб соперник У-Ованга; потом они шли на юг — изображая, как победитель принимал дань от южных провинций.

Они также разделялись на две части, как бы изображая враждующие войска. В конце танцовщики оставались неподвижными и важными, изображая справедливость У-Ованга.

Шаги вправо, влево, вперед и назад и «страшные» жесты имели целью внушение страха и уважения к победителю. Важная поза, в которой с поднятым оружием стояли танцовщики друг

³ Т. е. убил Тхе-У-Ованга.

против друга, должна была показывать власть династии над иностранными властителями.

Сам У-Ованг был чрезвычайно уважаемым, гуманнейшим императором. Он, например, кормил сам беднейших граждан и стариков и, несмотря на свое достоинство, сам разносил им пищу, и даже, как говорит история, «танцевал перед ними, имея в руке Кан».

Все эти танцы имеют назидательные цели и условно представляют исторические картины.

Музыкальный аккомпанемент был строго определен. Существовало несколько тонов музыки: один (Шанг) — для воспевания добродетелей, другой для изображения величия и пр. Инструменты, употреблявшиеся при этом, были: Иу (перья), Иау (флейта), Кан (род щита), Тзи (род топора) и барабан.

ЕГИПЕТ

Ночь после долгого жаркого дня, прохладная, с мириадами восходящих и заходящих звезд, как бы испускающих вместе со своим светом благодатную росу, — ночь была красивейшее, что видел египтянин и самое приятное для него время. Тайными законами движений светил он восторгался и обожествлял эти светила.

АСТРАЛЬНАЯ ПЛЯСКА ЗОДИАКА

Ночью, под ясным звездным небом, вокруг жертвенника, на котором горел огонь, сходились двенадцать девушек — танцовщиц-жриц и, взявшись за руки, обходили его хороводом, изображая 12 знаков Зодиака, вокруг солнца (бога Ра), которое изображал жертвенник. Хоровод двигался медленно, как медленно совершается движение светил; затем каждая исполнительница изображала мимически то, что связано с появлением каждого созвездия (так — жатва осенних месяцев изображалась соответствующими радостными жестами и т. д.); может быть, в это время хоровод останавливался, давая время для мимической игры. Струнная музыка давала ритм этой медленной, едва двигающейся пляске.

Такова первая историческая священная «астральная» пляска.

С расширением умственного кругозора религиозное чувство искало новых, более близких к реальной жизни обожествлений. Не будем следить за эволюцией мифологии, быстро разраставшейся, но перейдем к дальнейшим мотивам религиозной пляски и ее развитию.

ОЗИРИС И ДРУГИЕ БОЖЕСТВА

Нил, разливаясь, оплодотворял поля, и это служит основой мифологической системы Озириса (Нил), сначала только воплощавшегося в быка Аписа, а потом замененного им. Наряду с этим культом были культы других животных — собак, кошек, крокодилов и пр.

Культы этих божеств-животных состояли из жертв: им давали даже человеческое мясо, перед их изображениями и перед ними самими совершались пляски, в которых изображалась жизнь божества, и все это в строгих рамках педантично-обдуманного ритуала, которым обставлена вообще вся религия египтян.

ПЛЯСКА АПИСА

«Пляска Аписа» или Озириса совершалась при замене умершего священного быка новым.

Когда находили быка, отвечавшего всем тщательно выработанным требованиям (черный цвет шерсти с белым пятном на лбу, определенный рост, длина и пр.), по прошествии сорока дней, в которые его кормили в священной долине Нила обнаженные женщины, его проводили через Мемфис торжественной

процессией в его капище. Процессия эта состояла из пантомимы-пляски, при звуках арф, пений жрецов, криках и рукоплесканиях народа. Шествие открывали пляшущие жрицы. Они были едва прикрыты прозрачными белыми, в виде фартуков, материями.

Пляска выражала мимически идеи величия и милосердия божества и часто сменялась пантомимой, изображавшей в лицах эпизоды рождения, отрочества божества, любовь и соединение его с Изидой и убийство им злых братьев; все это сопровождалось медленной, торжественной музыкой. Но вот музыка и пение, а за ними и пляска переходят в *fortissimo*, выражая восторг божеству: прыжки с широкими жестами руками, с перегибами корпуса, потрясанием поднятых рук... Перед капищем, из которого видна колоссальная красная статуя Озириса и куда вводят Аписа, танцовщицы начинают быстро вертеться и падают ниц, а за ними падает ниц и весь народ.

ОБРЯДОВЫЕ ПЛЯСКИ

Что касается обрядовых плясок древних египтян, то сведения, которые мы имеем, изучая барельефы древних саркофагов, не дают нам

возможности утверждать, что у египтян официально существовала, например, погребальная пляска, так как попадающиеся изображения женщин, которые рвут на себе волосы, нельзя назвать пляской. Может быть, они делают ряд отдельных жестов, долженствующих выражать их горе.

О мимике погребальной церемонии можно дать себе некоторое представление по барельефам и описаниям античных писателей.

Надо заметить, что сохранение тел умерших было у египтян предметом большой заботы, так как, по их верованиям, если тело истлеет, разрушится, душа перестает жить как индивидуальность, а сливается с другими душами.

После бальзамирования в «городе мертвых» тело, запеленатое и положенное в разрисованный ящик, привозили для прощания с родными, и затем уже совершалось погребальное шествие. Оно было чрезвычайно торжественно; при протяжных звуках труб плакальщицы, в длинных прозрачных туниках желтого цвета, делали жесты отчаянного горя, кричали и плакали, рвали на себе волосы, поднимали молитвенно руки ладонями кверху, ломали руки и изображали позу мумии.

Высшее напряжение горя выражалось при заключении гроба в саркофаг.

ПРАЗДНИК ВЕЧНОСТИ

В Египте существовал «Праздник Вечности», который праздновался танцами в честь умерших перед их изображениями. Танцевали женщины гарема умершего; они шли в линию, держа согнутые руки над головой ладонями кверху, иногда правую руку выпрямив и подняв кверху, а левую закладывая за спину. Этот танец как бы должен доставлять радость и удовольствие умершему, к которому он привык при жизни. Две или четыре женщины хлопали сзади в ладоши, аккомпанируя танцу. Этот аккомпанемент *хлопанья в ладоши* весьма распространен на египетских барельефах. В германском музее есть изображение такого массового танца, которое взято из могилы в Сахаре, принадлежащей к V династии.

МАССОВЫЕ ТАНЦЫ

(по барельефам и рисункам гробниц
II, IV и V династий)

Другой барельеф из Сахары представляет умершего, сидящего на стуле; перед ним 10 тан-



Pas de deux в древнеегипетском танце

цовщиц и три женщины, хлопающие в ладоши. Кроме хороводных танцев, в одной из гробниц Бени-Гассана найдено изображение целого балета, но, к сожалению, нет данных для определения сюжета, который изображается.

Изображение танца, найденное в Новом Египте, передает *pas de deux*. Только по одному этому барельефу можно судить о последовательном развитии и движении танца. Такие танцы исполнялись во время парадных обедов для развлечения гостей.

Все эти танцы уже, очевидно, продукт школы и искусства; их движения гораздо более усложнены, чем простые религиозные

хороводы, почти все состоящие из ритмического хождения.

Профессор Эрманс нашел в могиле конца IV династии изображение такого танца: он состоит из трех групп танцовщиц (или танцовщиков) по две фигуры в каждой. Одевание их состоит из пояса, обшитого бахромой. Они стоят друг против друга, держатся за руки, протянув их, и проделывают совершенно одинаковые движения. В одной из поз они поднимают одну руку и поджимают ногу, повернув голову к партнерше. В другой они вытягивают поднятую ногу кверху. В третьей позе они отворачиваются друг от друга и, кажется, что они хотят разлететься в разные стороны.

Танец «Ветер». Другой танец, по надписи, имеющейся на изображении, называется «Ветер» и представляет, как склоняются травы (или же куст папируса) от ветра.

К сожалению, мы не имеем возможности воспроизвести здесь изображения этих танцев.

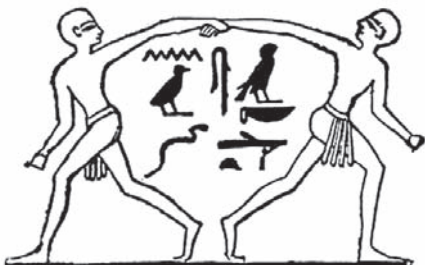
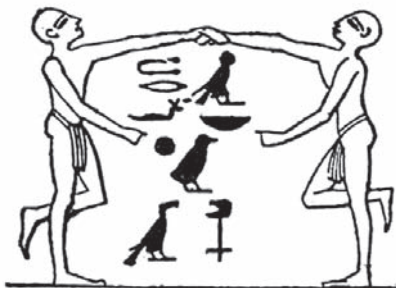
Сольный танец. В германском музее есть изображение сольного танца: он состоит из акробатического фокуса, заключающегося в том, что танцовщица, закинув руки через голову назад, касается концом пальцев земли. Изображение



Перегиб корпуса в древнеегипетском танце

это из известкового камня и относится к самой ранней культуре. В позднейшее время эта плясовая форма стала, очевидно, принадлежностью акробатического искусства, доведенного в Древнем Египте до поразительных, недоступных современному человечеству пределов.

Из культовых плясок есть сведения о пляске в честь богини Радости — из хороводов и самых примитивных движений.



Древнеегипетские танцы

Праздник жатвы. На этом празднике пляски играли главную роль. Тут все плясали в венках, держа бараньи рога, как символический атрибут плодородия и изобилия.

Пляска четырех основ — в честь Изиды — происходила в глубине храма богини. В храме, наполненном курениями и запахом священного Лотоса, посвященного Изиде, перед ее статуей жрецы читали хором молитвы и жестикулировали, выражая восторг и благодарность богине. Они при этом делали *колебательные движения всем телом направо и налево, переступая* для этого с одной ноги на другую на одном месте, вероятно, изображая этим движение камильниц. Танцовщицы, которые были и жрицами, разделившись на четыре группы, исполняли пляску с нежными, гибкими движениями, держа в руках символические предметы: зеркало, волосы, цветы и благовония.

ТЕХНИКА

Техническое выполнение египетской пляски приходится восстанавливать по очень скудным сведениям из произведений античного писателя Лукиана, говорящего о египетских плясках, и догадываться по тем немногим барельефам,

которые в большинстве случаев дают ряд поз пляски, но по ним нельзя с уверенностью судить о том, как и в какой последовательности протекала египетская пляска, а, главное, нельзя установить данных о «перспективе» пляски, т. е. о размещении участвующих на плоскости во время пляски ансамблей.

Что касается фигур, употребляемых в египетской пляске древности, можно предполагать следующее.

Очевидно, египетская пляска, получившая начало от подражания естественному источнику — движению небесных светил, являющих геометрические фигуры, сохраняла склонность к геометрическим построениям в планировке групп: круг с центром, квадрат, треугольник, прямая линия — вероятно, чаще всего встречающиеся, фигуры древней египетской пляски.

Совпадали ли движения исполнителей, или каждый танцевал, не заботясь о совпадении движений с другими партнерами — сказать трудно.

Из движений самыми распространенными были прыжки на месте, разнообразные и очень сильные перегибы корпуса в разные стороны; жесты горя — закинутые за голову соединенные руки, жесты радости — выпрямленные вверх

руки. Пластика египтян, в противоположность нашей пластике, не боялась острых углов.

Из мужчин в плясках участвовали только невольники и жрецы различных культов, и то выполняя только мимическую часть ритуала богослужения, как, например, в вышеупомянутом культе Изиды, жрецы воздевали руки, делая жесты благословения, покачиваясь корпусом и наконец падая ниц перед статуей.

Религия занимала в жизни Египта главное место, и ритуалы ее были выработаны с изумительной педантичностью, а потому движения и фигуры пляски имели строгие, раз навсегда принятые формы, а отнюдь не являлись импровизацией, или творчеством исполнителей. Если так строги были требования к пляске, и если она была так сложна, то, надо думать, что исполнители проходили сложную школу пластики.

Как мы знаем, пляска была необходимой и главной частью богослужения, а потому класс жриц в Египте был очень велик.

Так, при храме Аммона была целая труппа танцовщиц и певиц, и здесь процветал культ пения и пляски.

Жрицы имели мистический почетный титул «наложниц божества», и им оказывали

высокие почести. В Фивах одно время жрицы были номинальными повелительницами.

Обыкновенной одеждой жриц была легкая туника, длинная, оставляющая руки обнаженными. На руках носились драгоценные запястья и браслеты.

Что касается танцев в светском высшем обществе, то их исполняли женщины гарема вельможи перед своим хозяином, его главной женой (разделявшей его права и почести) и гостями.

Гарем вельможи состоял отчасти из дочерей хороших фамилий Египта, отчасти из чужеземных рабынь⁴. Все они служили и певицами и танцовщицами.

На одной гробнице придворного V династии есть изображение такого гарема, танцующего перед своим владыкой.

Домашними развлечениями также были гимнастические упражнения, игра в мяч и борьба, причем зрителями были хозяин и его гости.

Костюм древних танцовщиц гарема составлял короткий передник, верхняя же часть

⁴ Так, один памятник сохранил следующее сведение: «Царь Аменхотеп III получил в подарок от Нахарины его старшую дочь и 317 девушек самых знатных семей».

туловища оставалась совершенно обнаженной; они носили ожерелья, запястья и браслеты на руках и ногах, часто украшали тело гирляндами цветов, а головы венками и лентами. Волосы носили короткими, или прически из нескольких кос. Обuvi у танцовщиц, вероятно, не было.

На многих изображениях египетские танцовщицы пляшут с трещотками или кастаньетами.

ИНДИЯ

Созерцательная религия индусов прежде всех своих обожествлений останавливалась также на обожествлении светил и прежде всего — Солнца.

Есть древнейшие сведения о «Пляске Солнца». На вершине холма, откуда виден был восток, индусы, повернувшись к нему лицом, ждали появления утреннего солнца, и при первых его лучах один или несколько танцоров, храня глубокое молчание, начинали пляску. Она состояла в быстром верчении, по направлению движения солнца (воплотившегося в дальнейших религиозных представлениях индусов в бога Вишну).

Одна из религиозных легенд индусов говорит о том, что боги их произошли во время



Древнеиндийские танцовщицы
(скульптура из национального музея Дели)

пляски их матери, которая, «радуясь счастью своего бытия, благодарила создателя и танцевала в воздухе благодарственный танец и приближалась к земле. Вдруг из ее прекрасной груди выкатились три яйца, из которых вышли боги: Брама, Вишну и Сива»⁵.

Первые танцовщицы или «апсарасы», как говорит легенда, были также божественного

⁵ Рылеев. «Индия».

происхождения и улетели на небо обратно. Чтобы восстановить их мистические пляски, религия Браммы повелевает держать при пагодах жриц, долженствующих танцами прославлять богов и утешать верующих.

Мы скажем ниже о позднейших индийских танцовщицах «девадасси», или теперешних «баядерках». У баядерок сохранились многие традиции древности.

ЕВРЕИ

Евреи — первый народ, постигший идею Единобожия раньше других народов.

Но отрешиться от язычества евреи долго не могли, даже будучи уже монотеистами.

Пляска у евреев долго служит одним из способов общения с Богом и умиловительной и благодарственной молитвой ему.

«Прославляйте Господа звуками труб, прославляйте арфами, тимпанами, прославляйте Его песнями и плясками», — говорится в Ветхом Завете.

Но у евреев пляска является уже достоянием всех молящихся, а не только жрецов-специалистов. В пляске участвует весь еврейский народ, а первосвященник является только



**Пляска иудеев вокруг золотого тельца
(с гравюры Шеуфелейна)**

руководителем ее, если можно так выразиться, — «балетмейстером» всего народа.

Пляска у древних евреев уже теряет характер условной мистической ритуальной формулы, но является искренним непосредственным

выражением настроения народных масс, а не отдельных личностей. К пляске евреи прибегали только для выражения своих восторженных чувств (как, например, пляска после перехода через Черное море, пляска Давида у Ковчега Завета и др.)

ИСТОРИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ ПЛЯСОК (по Библии)

К сожалению, Библия, единственный исторически верный источник, если и даст нам несколько исторических моментов плясок, то не даст никаких сведений, как они исполнялись, и нам приходится ограничиться лишь их перечислением.

Книга «Исход» говорит: когда евреи, выйдя из Египта, перешли чудесно через Черное море, где погиб преследовавший их фараон, взяла Мариам-пророчица в руку свою тимпан, и с нею вышли все женщины с тимпанами, Моисей же собрал мужчин и, управляя их группами и темпом тимпанов и славословий, они плясали вместе со всем народом.

В книге «Судей» говорится, что когда Иеффай возвратился в дом свой, его встретила дочь его, танцуя под тимпан.

В книге «Царств» упоминается о пляске женщин под кимвалы в честь победы Давида над Голиафом и в честь Юдифи, принесшей голову Олоферна.

Во второй книге «Царств» описывается, как царь Давид вместе с первосвященниками плясал при перенесении Ковчега Завета из дома Аведдара.

«...И когда несшие Ковчег Господень проходили по шесть шагов, он приносил в жертву тельца и овна. Давид скакал изо всей силы перед Господом; одет же был Давид в льняной эфод (узкий набедренник). Его жена сказала ему: “Как отличился царь Израилев, обнажившись сегодня перед глазами рабынь и рабов своих”. Давид ответил ей: “Пред Господом плясать буду! пред Господом играть и плясать буду, и я еще боле унижусь и сделаюсь еще ничтожнее в глазах моих и перед служанками, о которых ты говоришь, я буду славен”». Как известно, Бог поразил жену Давида бесплодием, как бы наказав за такое отношение ее к танцам.

При перенесении Ковчега в иерусалимский храм царь Соломон плясал перед Господом. Иуда Маккавей учредил ежегодные восьмидневные празднества в честь победы над Антиохом,

состоявшие из пения хвалебных гимнов и плясок с пальмовыми ветвями и цветами.

Итак, пляски евреев исполнялись всем народом под предводительством первосвященников, и из храмов выходят под открытое небо и становятся всенародным, коллективным выражением радости⁶.

Пляски евреев обращены к Богу, но они уже не носят характера исключительной молитвы, а скорее являются потребностью излить свои радостные чувства.

Как образец исторического сольного танца необходимо упомянуть о танце Саломеи перед Иродом, описание которого приводим в передаче Флобера: «...она плясала перед золотым тронном Ирода, осыпая его подножие цветами. Светильники, подвешенные к сводам залы, зажигали тысячами сверкающих искр драгоценные камни, украшавшие подвески и тяжелые запястья на ее прекрасных руках. Мягкие ткани, затканые золотом, переливались и блестя при каждом ее грациозном и страстном

⁶ Хотя надо заметить, что и в богослужении отводилось место для пляски, но гораздо меньше, чем в других древних странах. В Иерусалимском храме было нечто вроде клиросов для плясок.



Танец Саломеи (художник Б. Гоццоли, 1461)

движении. Крошечные туфли из пуха колибри покрывали ее ноги. Она плясала, как индийская жрица, как нубийка из страны величественных водопадов, как лидийская вакханка, уподобляясь прекрасному цветку, колеблемому ветром».

АССИРО-ВАВИЛОНИЯ

Что касается Ассиро-Вавилонии, то есть сведения об ассиро-вавилонских культовых плясках.

Но нельзя сказать, чтобы пляски в честь Ваала (или Бела) и Мелитты (главных божеств) отличались чем-либо существенным от выше-рассмотренных плясок египетских культов. Причина этого та, что обе религии вначале носят одинаковый астральный характер.

Пляска Ваала. В храме Ваала исполнялась священная пляска, состоявшая из подпрыгиваний на месте жрецов с пением псалмов и редкими ударами в музыкальные инструменты. Затем жрецы составляли хоровод вокруг статуи бога и кружились, причем каждый из них совершал круги вокруг самого себя на



Сцена из эпоса
о Гильгамеше
(фрагмент асси-
рио-
вавилонской гробницы)

полупальцах. Астральные пляски ассиро-вавилонян подражали своими фигурами сочетанию и течению небесных звезд и только, но не передавали того, что связывалось в их жизни с появлением этих звезд, как это было в египетских астральных плясках. Вообще египтяне вкладывали больше мимического элемента в свои пляски, чем ассиро-вавилоняне, пляски которых в большинстве очень однообразны и небогаты содержанием. О плясках светского характера, как и о женских плясках, нет никаких сведений.



ГЛАВА II

АНТИЧНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

I. ГРЕЦИЯ

Богато одаренная природа, отдающая почти без усилий человеку все прекрасные плоды свои, благоухающая, как вечная весна вокруг него, нежащая теплой влагой то розового, то голубого моря, вдающегося массой длинных прихотливо-извилистых заливов, ласкающая изгибами волнистых гор вокруг, прохладой лесов и цветущих, полных аромата долин, где хотелось вообразить каких-то чудных божеств, человекоподобных и счастливых, пляшущих, грациозных и веселых, как дети, — эта сказочная, полная любви к человеку природа воспитала простого, гармоничного и счастливого

человека, с поэтическим мышлением и благодарно чтущего свою бесконечно прекрасную мать-природу простой, полной улыбок, радостной религией.

Гений поэзии эллина сказался во всем: в его религиозной мифологии, в устройстве общины и в бытовом укладе жизни.

Религия эллинов сложилась под впечатлением Востока, на морском пути которого лежит Греция; но религия греков потеряла свойства восточных религий — суровость и мистический страх перед божеством. Боги их так же радостны и счастливы, как сами эллины, и они обоюдно любят друг друга

Религия их — в то же время и искусство.

Все обожествления и все перенятые с Востока мифы прошли через призму эстетики народа, через его поэтическое миропонимание и получили общую окраску радостной красоты и восторга бытия — основных свойств эллинов; богослужения же их — это акты вдохновенного творчества. Первым и лучшим из своих искусств — пляской — эллины молились богам.

В мифической древности Вакх-Дионис, бог творческих сил природы и виноделия, открыл

Икару секрет разведений винограда. Икар, увидев однажды, что козел опустошает виноградник, принес его в жертву в благодарность Богу. Два земледельца, бывшие при этом, начали петь хвалебные песни в честь Вакха и плясать вокруг жертвенника...

Так идиллически просто мифология представляет первый богослужебный акт, в котором участвовали искусства — пляска и поэзия.

Эллины считали свое любимое искусство — пляску — божественного происхождения. Лукиан говорит, что мифологической прародительницей пляски была Рея — «великая мать богов», — мать Зевса, пляскам которой обязан Зевс своим спасением от отца его Хроноса, пожиравшего своих детей.

Другие мифологи хотят видеть в мифе Орфея начало пляски, будто бы принесенной им из Египта в Грецию, но во всяком случае «пляска древня, как Амур — древнейший из богов», — свидетельствует Лукиан.

В религию народ вкладывает сумму высших побуждений своего духа, и религия эллинов есть комплекс всей их радостной эстетики, а потому и пляска, служащая им непосредственным способом молитвы в их религиозно-эстетических

культурах — есть лучшее, типичнейшее для греков искусство, так как полнее всех искусств способна выразить радость духа и тела.

Пляска, по самой своей сущности, как никакое другое искусство, полно гармонирует физике эллина, сильного физически, энергичного, подвижного, идеалом которого является живая форма и прежде всего лучшая из форм — человеческое тело.

Пляски у греков до некоторой степени оставались гимнастикой, но гимнастикой ритмизованной, и они всегда предполагали, более или менее скрытым образом, цель совершенствования красоты здорового сильного тела.

«Пляски развивают гибкость, силу и красоту; они заставляют сгибаться и разгибаться отдельно каждый член, и принимать в легких гармонических движениях всякую форму, всякое положение, какие только можно потребовать от него», — говорит Платон.

Требования, предъявлявшиеся греками к искусству пляски, были следующие: прежде всего — пластическая красота поз и движений, во-вторых, — наглядное и понятное для всех изображение в пляске желаемых настроений, мыслей и чувств; по этому поводу Платон гово-



Античный танец

рит: «пляска — это искусство высказать все посредством жестов».

Древнегреческая пляска больше всех искусств — искусство подражательное, а потому она органически связана с мимикой.

Пляске посвящена была наука Оркестика, составлявшая часть философских наук, которым обучалось юношество в гимназиях наряду с гимнастикой, поэзией и философией.

К сожалению, до нас не дошли ее правила, и только Плутарх говорит, что она содержала следующие три части: *теория движений*, *изучение поз* и *пантомима*, т. е. выражение лицом (мимика) и руками (хирономия). Движения ног служат для передвижения тела в пространстве; поза соединяет все движения в пластическую форму; пантомима выражает общий смысл танца.

ДЕЛЕНИЕ ПЛЯСОК (по Платону)

Платон в своем сочинении об идеальном государстве говорит много о пляске и находит

следующие два закона, лежащие в основе пляски: закон порядка движений человеческого тела или каденца, и звуковая гармония, ритмизирующая их.

Пляски у него делятся так: культовые пляски для восхваления богов, пиррические пляски (от названия стопы в греческой стихотворной метрике, состоящей из двух кратких слогов, которая была обычной в стихах, сопровождавших эти пляски), т. е. военные пляски, подражающие войне и военным упражнениям, как пляски Куретов, изображаемые воинами, пляски в честь Кастора и Поллукса и др.

О пиррической пляске Плутарх говорит, что она «возбуждает храбрость, пробуждает сознание долга и подвигает и поддерживает людей на трудном пути чести и добродетели».

Светские танцы, которые Платон называет «сомнительными» и не полезными ни для войны ни для мира, как танцы нимф и сатиров и др.

Такого деления будем придерживаться, по возможности, и мы в исследовании античной пляски.

Пляска вдохновляет собою другие искусства, как скульптуру, музыку, живопись, ли-



Изображение пляски на древнегреческой вазе

рическую и драматическую поэзию, началом которой является сама пляска, как самое раннее «действенное» искусство.

«Видя прекрасную античную пляску, нет сил у поэта, чтобы не создать плавные ритмические стихи; скульптор и живописец уловят в пляске ряд бессмертных пластических моментов, которые нет сил не выразить мрамором и красками».

Лучшие художники вдохновлялись пляской, и этому обязаны мы тем, что имеем несколько ценных изображений пляски на вазах, барельефах, стенной живописи, в статуях и в поэтических произведениях. Но, к сожалению, от разрушенной античной культуры осталось так мало наглядных памятников, как скульптура и живопись (по которым только и можно восстановить до некоторой степени характер и последовательность движений), что о многом можно говорить лишь предположительно.

ЗНАЧЕНИЕ ПЛЯСОК

Каждое торжество общественное или домашнее, не говоря уже о ритуалах богослужения Греции, не обходилось без плясок. Военные победы, отправления на войну, брак, похороны, рождения, пиры, сценические представления и другие события имели свои пляски.

Танцами увлекались люди всех возрастов и обязательно все умели танцевать, а не только специалисты. Каково было отношение общества к этому искусству, можно видеть из того, что люди такого выдающегося положения, как Эсхил, Софокл и Сократ, принимали участие в плясках (последний, будучи уже пожилым, обучался этому искусству у выдающихся танцовщиков, а Эсхил и Софокл танцевали публично на сцене в своих трагедиях).

Плутарх, Платон, Ксенофонт, Афиней и Лукиан уделяли так много внимания пляскам и танцам в своих бессмертных произведениях.

Ликург видел в танцах прекрасное воспитательное средство для достижения своих «спартанских» идеалов и издал знаменитый закон, по которому спартанское юношество должно было обязательно обучаться танцам наряду с гимнастическими упражнениями.

Своим выдающимся танцовщикам, или, как их называли, «водителям хоровода», греки ставили статуи с надписями: «Народ воздвиг эту статую в честь Прокла за его танцы на поле сражения».

Военные пляски, или пиррические — сильно развились у племен дорических, к которым принадлежали сумрачные, воинственные лакедемоняне. Культурные пляски, как и светские танцы, были искусством по преимуществу ионян, более мягких и экспансивных, к которым принадлежали афиняне.

Но лучшими танцовщиками, по Гомеру, были феакийцы:

«... Но пригласите сюда плясунов феакийских,
зову я
Самых искусных, чтобы гость наш, увидя их, мог,
возвратясь
В дом свой, там всем рассказать, как мы людей
превосходим:
В плаваньи по морю, в беге проворном и в пляске
и в пеньи».

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

«Каждый должен являться перед богами в одежде светлой и в помыслах чистых. Не со скорбным духом, не в плачевных одеждах

должно показываться богам, но с *весельем в сердце, в праздничном виде* и в венке», а потому и публичная пляска имеет всегда *торжественный радостный* характер, как и вся эллинская религия»⁷.

Мы уже упоминали, что пляски древних — прежде всего подражательное искусство, и главная часть ее — мимика.

Жизненная правдивость была основной задачей пляски.

Но так как пляска прежде всего средство общения с божествами и при том *торжественное*, то движения, позы и мимика ее не могли ограничиться реальной копией с обыденной жизни, а приобретали соответственные торжеству условности. И пляска, а за нею и сценический и светский танец постепенно ушли от простоты и стали условнейшим из искусств. Но, несмотря на все это, пляска, повторяем, имела одну цель — изображение жизни и была как бы бытовой картиной в движении, но картиной стилизованной, условно-красивой. Пляска была поэмой, а не прозой. Платон говорит:

⁷ Название «хоровод» (*χορός*) — первичный плясовой вид — происходит от корня (*χορά*), т. е. радость.

«это искусство подражает речам муз», Аристотель же определяет так: «пляска подражает своими ритмическими движениями нравам, страстям и обычаям и воплощает невидимую мысль».

Оркестика трактовала, вероятно, и о символических условностях пляски, так, что греки, все хорошо осведомленные в ней, ясно понимали условный язык пляски.

К сожалению, недостаток исторических материалов и их отрывочность становятся на пути к разрешению вопросов техники этого искусства, и с этой стороны оно остается для нас тайной...

Мы знаем о государственном значении плясок, об исторических моментах и поводах к пляскам, о характере их, но не можем найти объяснения многих условных положений, которые встречаем на древних вазах в Ватиканском музее и барельефах, единственных памятниках, изображающих ряд последовательных поз пляски, т. е. ее течение, структуру.

Свойство античной иконографии — изображение всего в одной плоскости, без перспективы, не дает нам сведений о «перспективе пляски».

Что касается характера античных плясок, то Платон говорит, что они были проникнуты строгой красотой, благородством и нежностью, т. е. теми чувствами, которые должны быть у смертного при поклонении богам. Позы были целомудренны и духовны, так что введенная законодательством Ликурга военная пляска *Гимнопедия* в честь Артемиды, исполнявшаяся спартанскими девушками и юношами без одежды, не оскорбляла ничьей стыдливости.

Постоянные гимнастические и пластические упражнения делали тело замечательно подвижным и легким, и самые трудные, с нашей точки зрения рас, доступные у нас лишь хорошим артистам, у греков были достоянием каждого.

Специально о мимике лица мы знаем еще меньше, чем о технике плясок, по той причине, что во время, к которому относятся большинство источников, иконография и скульптура не дают нам верных изображений образцов личной мимики, так как лица долго изображались с условным нереальным выражением, с так называемой «архаической улыбкой», а позднее в полном, идеальном спокойствии, как, например, изображена Ниобея над трупами своих

детей⁸. Что же касается сценических танцев, то они исполнялись в масках.

Насколько велики были художественные требования к искусству пляски и танца и насколько трудно было это искусство, можно видеть из слов Лукиана, который требует от «водителя хора» знания всех известных тогда наук: «ритм и музыку должно знать, чтобы давать размер своим движениям; геометрию, чтобы построить их; философию и риторику, чтобы изображать нравы и будить страсти; живопись и скульптуру, чтобы сочинять позы и группы; что касается мифологии, то он должен знать в совершенстве события от хаоса и сотворения мира до наших дней».

ТЕХНИКА

Итак, античные пляски являются уже очень сложным и условным искусством и содержат в себе следующие элементы хореографии: *передвижения* (*pas*), *позы* и *жесты* и пантомиму.

⁸ В этом сказалось пренебрежение античного мироздания ко всему преходящему, как переживания и страсти людей. «Дух вечно спокоен и невозмутим, и его вечную жизнь только стоит и надо изображать божественными искусствами».

По характеру движения античной пляски можно разделить в свою очередь на следующие группы: *общесимволические*, выражающие отвлеченные общие идеи, как например, характеризующая божество и отношения к нему (как благодарность, величие и пр.), а также личные переживания молящегося (радость, скорбь и пр.).

Типичным образцом такого символического движения можно назвать «жест невинности», т. е. статую Венеры Медицейской. Затем распространенный на античных памятниках жест возношения и обоготворения с простертыми вверх руками и раскрытыми ладонями (о котором мы будем говорить еще в связи с молитвенными жестами), «погребальный жест», «жест брачный», состоящий из снятия покрывала, потерявший в дальнейшем свою целомудренность и ставший «достоянием танцев куртизанок». *Подражательные движения*, воспроизводящие акты и явления жизни, как еда, питье, выделывание вина, сбор плодов, состояние опьянения, подражание военным действиям, борьбе и пр. К ним же относятся употребительный «жест туники» женский, «жест гиматиона» мужской, жест стрельбы из лука,

жест с колчаном (статуя Дианы), метания диска и др.

Жесты эти более других — мимического характера, и из них, может быть, развилась пантомима, ставшая впоследствии отдельным искусством. Декоративные движения — аксессуарные, не имеющие идейного повода, служащие иногда для наполнения пауз, непременно образующихся между окончанием одного рас или жеста и началом другого (иногда просто для передышки), а также служащие как вступление в пляску и употреблявшиеся для финала ее.

В декоративных движениях, в этом чистом продукте фантазии, наиболее выразилась творческая изобретательность греков. Позы эти изобилуют прекрасными образцами, дошедшими до нас, как статуя Афродиты Андимионской с закинутой за голову рукой, жест с кастаньетами с поднятым фиалом в руке, жест с вазой и пр.

Светский танец и сценический иногда состояли из одних декоративных движений. Кроме этих групп движений были и другие, которые мы не можем отнести ни к одной из них, так как не имеем данных для понимания значения их.

ОСОБЕННОСТИ АНТИЧНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Особенностью античной хореографии была непонятная для нас мимика рук. Сочетанием пальцев изображались, очевидно, более тонкие ощущения, не передаваемые ни рас, ни жестами, но, к сожалению, мы не можем понять очень распространенного на коринфских вазах и афинских барельефах изображений менад с отделенным от других большим пальцем, а также встречаем такое сочетание на древнейших барельефах и статуях. Непонятен также жест с отделенным выпрямленным указательным пальцем, когда он не должен выражать ни молчания, ни прислушивания. Кисти рук имели два очень распространенных спокойных положения, с которыми изображены очень многие боги, как Зевс, Афина-Паллада, Аполлон, Афродита и др. Это — изящные положения с постепенно более согнутыми пальцами, начиная с мизинца, и кончая более выпрямленным указательным, а также положение с пригнутым безымянным и средним пальцами — жестами, усвоенными и нашей хореографией.

Античная пластика не боялась углов и прямых линий в жестах и позах, и это составляет



Пластика рук в древнегреческом танце менад

существенное отличие от правил нашей хореографии.

Причина этого в следующем: техника движений складывалась при посредстве художественного творчества, только в зависимости от главного условия — естественности и удобства этих движений для тела. А в этом «удобстве»

движений не могло не быть угловатостей, так как само тело в естественных своих сгибах имеет непременно углы и прямые линии.

Перегиб корпуса, так редко практикующийся в нашей хореографии, был необходимой позой античной пляски. Пляски с перегибом корпуса вправо, влево, назад и вперед сопровождалась соответствующим наклоном и закидыванием



Древнегреческие танцоры-акробаты

головы (как пляски менад), и финалом каждого pas были декоративные движения рук, т. е. наши port des bras, причем кисти рук принимали те положения, о которых мы говорили.

Пляска всегда начиналась с позиции, соответствовавшей нашей первой позиции, состоявшей в сдвинутых вплотную ступнях ног.

Прыжки на месте и pas de chat, balancé, очень распространенный demi-pointe, rouds de jambes, pliés и degagés, — вот из каких pas и позиций, принятых и у нас, состояли античная пляска и танец.

ПЛЯСКИ АНСАМБЛЕЙ

Отличительные черты античных pas de deux, trois и т. д. по сравнению с нашими были следующие: пренебрежение симметрией в построении фигур; безразличие к совпадению и однородности движений партнеров. За немногими исключениями несовпадение и беспорядочность движений партнеров по отношению друг к другу, кажется, было даже правилом. Исключение представляют пиррические пляски, где танцуют все однообразно. Таким образом, в античном массовом или ансамблевом танце все участвующие были как бы солистами, т. е. исполняли один общий танец независимо друг от друга;

и единственно, что было обязательно общим для исполнителей, это идея танца и его ритм.

Мнение В. Светлова и некоторых других исследователей античной пляски, что партнеры никогда не брались за руки, и приводящих как исключение группу «трех танцовщиц», которые держатся за руки, — это мнение кажется нам не вполне верным. Есть много античных групп, которые мы принимаем за танцующие ансамбли, в которых участвующие держатся за руки. Вышеприведенное мнение верно только в том пункте, где говорится о том, что античные танцоры не прикасались к телу друг друга (т. е. не брались за талию), что было правилом.

Правила, приведенные здесь, вовсе не исчерпывают грамматики античной хореографии — оркестики, и по ним вряд ли можно безошибочно восстановить даже предположительно структуру античной пляски и танца, так как, повторяем, до нас дошло слишком мало сведений, и притом не укладываемых ни в какую систему. Вышеприведенные правила являются лишь результатом современных исследований античной иконографии и скульптуры.

Оркестика, хотя обладала подробным кодексом хореографических законов, но за исклю-

чением ритуальных богослужебных плясок и пиррических, пользовались ею без особой педантичности. Во все виды позднейших светских и сценических танцев вкладывалось больше индивидуальной фантазии и изобретательности, чем оркестрических правил.

Хоровод Дедала. Мифология приписывает Дедалу изобретение первого массового танца — хоровода, который он посвятил «прекрасноволосой» Ариадне и который изобразил Гефест на щите Ахиллеса, по «Илиаде» Гомера (Песнь XVIII), так:

«...Гефест знаменитый извил хоровод разнovidный
Оному равный, как древле, в широкоустроенном Кноссе
Выделал хитрый Дедал Ариадне прекрасноволосой.
Юноши тут и цветущие девы, желанные многим
Пляшут в хор круговидный любезно сплетая руками».
«...Пляшут они и ногами искусными то закружатся
Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытной,
Если скудельник его испытует, легко ли кружится,
То разовьются и пляшут рядами, одни за другими.
Купа селян окружает пленительный хор и сердечно
Им восхищается; два среди круга их головоходы,
Пешие в лад начиная, чудесно вертятся в их середине».

Из этой полной картины первичного хоровода видим, что в нем участвовали и девушки и юноши, взявшись за руки и образуя то быстро вертящийся круг, то нечто похожее на

наш «фарандол», т. е. растягивались в линию и танцевали «гуськом».

Об аккомпанементе этой сельской пляски Илиада говорит:

«...меж них раздается
Лир и свирелей веселые звуки».

Культ Вакха-Диониса начался, если принять за начало его вышеприведенный миф о жертвоприношении Икара, как мы видели, тоже с хороводной пляски.

Время сбора винограда было лучшим временем года для эллинов. Оно посвящалось не только веселости, но и поклонению богу за «божественный дар» — виноградный сок. Воздвигались алтари в честь Вакха, на которые делались возлияния вина и сжигались части козла, все пели гимны, «вертась кругом в одну сторону, потом в другую, наконец на том месте, где останавливались». О темпе, под который исполнялся этот простейший танец и о порядке его, нам дает понятие форма дифирамба, состоящего из трех частей: *строфа*, при которой совершался поворот хоровода, *анастрофа* — поворот в другую сторону и *эпод*, который следовал за поворотами, пели во время роздыха.

Религиозные акты, совершавшиеся, может быть, в виде ежедневной вечерней молитвы, сменялись веселым отдыхом, во время которого сборщики винограда — поселяне⁹ плясали, пели сельские гимны, или из их общества выделялся один и начинал рассказ героического или комического содержания. Вскоре этот рассказ принял диалогическую форму, и таким образом возникло искусство драматическое, (т. е. комедия и трагедия), родившееся, как мы видим, в одной колыбели с пляской.

В неритуальной части этого празднества пляска является потребностью эстетической и физической, из простого желания в плавном движении дать отдых телу.

Но как ритуальная пляска, так и светский танец были одинаковы, т. е. заключались в том же хороводе.

Тут же, вероятно, возник и сольный танец, о котором в раннюю эпоху мы ничего не знаем.

К культу Диониса мы возвратимся ниже при исследовании мистерий.

⁹ Поселяне в это время шумного разгула, обыкновенно ради шутки измазав лицо дрожжами (в дальнейшем маскирование и переряживание), между прочим, катались на тачках для перевозки винограда.



Вакханалии (древнегреческий барельеф)

Сельские скромные празднества далее принимают характер всенародных игр, имевших огромное государственное значение.

Хоровод Тезея. Хоровод, как и все вообще античные пляски, прежде всего символизирует какую-нибудь художественную или религиозную идею.

Так, известен *Хоровод Тезея*, в котором, как думают некоторые, впервые допущено смешение обоих полов, исполнялся на праздниках Миноса, изображал миф о спасении Тезеем из Лабиринта жертв Минотавра.

В нем один исполнитель — «водитель хоровода», или корифей, идет во главе хоровода, играя на лире, и как бы ведет за собой «жертв».

Две девушки при этом держали концы ленты, под которую проходил весь ряд участвующих, ведомых «Тезеем». Движения этого танца похожи были на перелет журавлей, а потому иногда его и называли «Журавлем».

Лирический танец. Лукиан описывает два хоровых «танца лирического характера». Один из них начинался изображением борьбы, «затем флейтист садится посреди хора и играет, ударяя в землю ногой. Танцующие следуют один за другим вереницами и выступают в такт, составляя самые разнообразные фигуры, сначала воинственного характера, а затем вскоре изменяющегося под влиянием Диониса и Афродиты».

Другой танец называется **Ожерелье**. Хор состоял наполовину из эфебов и молодых девушек: «все танцоры следуют один за другим вереницей, таким образом, что образуется род ожерелья. Один юноша руководит хором, принимая воинственные позы, как во время войны; молодая девушка грациозно следует за ним, подавая пример своим подругам; таким образом ожерелье сплетается из девической скромности и мужественной силы».

Эволюции хоровода или хора разнообразились разделением на две линии — мужскую



Па-де-де (pas de deux, с античной вазы IV века)

и женскую половины, переплетением отдельных групп и сложными фигурами, исполнявшимися то быстро, то медленно, или в вид общего круга (самая распространенная фигура), квадрата или «фарандоли», в виде прямых, волнистых параллельных или пересекающихся линий, причем, как мы уже сказали, участвующие были независимы друг от друга в своих движениях, но соблюдали строго общий ритм.

Массовые пляски (по Гомеру). Вот описание массовой пляски под ритм песни в сопровождении лиры, которой услаждал Алкиной Одиссея («Одиссея», VIII):

«...Справа и слева стали цветущие юноши в легкой
искусные пляске.

Топали в меру ногами под песню они; с наслаждением
Легкость сверкающих ног замечал Одиссей и дивился.

Лирой гремя сладкозвучною, пел Демодок вдохновенный
Песнь о прекраснокудрявой Киприде».

О pas de deux, сопровождаемом хороводом, соединенным с игрой в мяч, тоже упоминается у Гомера:

«...Но Алкиной повелел Галионту вдвоем с Лаодамом
Пляску начать: в ней не мог превосходством никто
победить их.

*...Легким бросаньем мяча в высоту отличась пред народом,
Начали оба по гладкому лону земли плодоносной
Быстро плясать; и затопали юноши в меру ногами,
Стоя кругом, и от топота ног их вся площадь гремела».*

КУЛЬТОВЫЕ ПЛЯСКИ

Все культовые массовые античные пляски, к которым мы сейчас перейдем, варьировали хоровод и фарандол.

Култ Артемиды-Дианы, богини охоты, а также девственности, музыки и пляски¹⁰, был самым любимым и обильным плясками, сопровождавшими его богослужения.

¹⁰ Она была также богиней Луны, и в зависимости от этого называлась еще Селеной; в сопровождении муз, харит и нимф витала, охотясь по рощам и горам в ясные лунные ночи. Праздник ее — весной, когда юноши и девушки приносили на ее жертвенник цветы. В Аттике праздник ее — Мунихий; как богине Луны, ей приносили круглые печенья, уставленные светильниками, и плясали вокруг изображения.



Артемиды на охоте (древнегреческая ваза)

Павзаний и Плутарх рассказывают о *пляске Дианы*, или *Кариатиде*¹¹, исполнявшейся, согласно законам Ликурга, обнаженными девушками

¹¹ Мифической эпосе Троянской войны послужила началом пляска Дианы, во время которой Парис увидел и влюбился в Елену, и она была похищена.

и юношами совместно, как и пляска Кариатиды, будто бы принесенная лакедемонянам самим Поллуксом. Она совершалась вокруг алтаря богини и заключалась в хороводе и фарандоле под пение гимнов. Она скоро перешла в жизнь и стала светским танцем.

Пляска невинности, по свидетельству Плутарха и Афинея, была непосредственной принадлежностью ритуала богослужения той же богини, строго установленною Ликуром, и не перешла в жизнь. Пляску невинности исполняли девушки скромными движениями, грациозными перегибами корпуса вправо и влево.

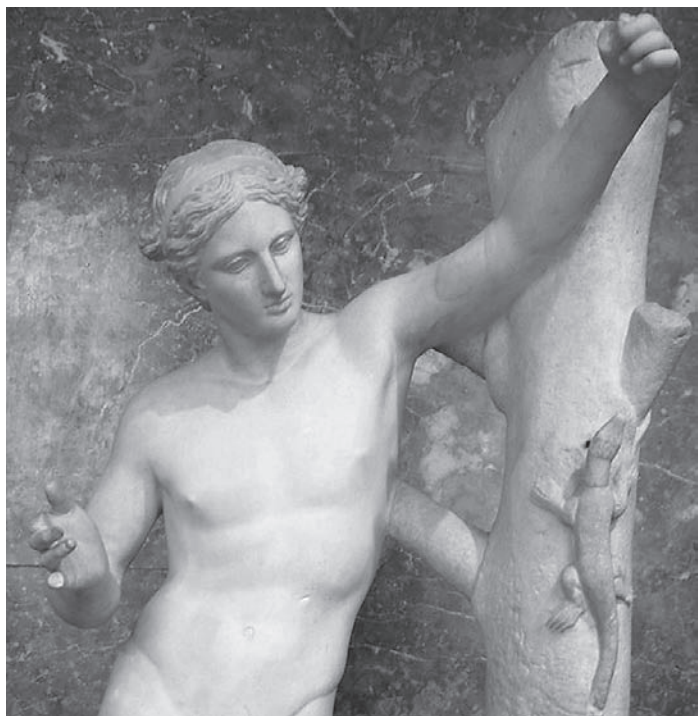
Ионийская пляска была в большом употреблении у ионийских племен и состояла из того же хоровода. В Аттику, в праздник Муний, посвященный Диане, сходились племена всей Греции, и в воспоминание Марафонской победы была учреждена торжественная процессия с оружием по всему городу; юноши и девушки составляли небольшие отдельные хороводы на площадях, где находились жертвенники.

С культом Пана, веселого пастушеского бога (изобретателя свирели — «сиринксы», и приводившего, ради забавы, путешественников

в «панический» страх; сопровождаемого всегда нимфами и ориадами) была связана веселая, шумная **Гиларей**, пляска, исполнявшаяся мужчинами в длинных белых туниках, в золотых венках, но почти без обуви. Акомпанемент составляли игривые звуки, «сиринксы». Тут отводилось большое место комической пантомиме.

Культ **Аполлона** (имевшего еще несколько наименований, в зависимости от того, что обожествлял¹²), — бога музыки, пляски, юношеской силы и ловкости, сопровождался плясками, которые совершались также не только в храмах, но выходили на улицы. Торжественные процессии ходили по городу, пелись гимны — «пеаны», составлялись хороводы, шумные, веселые, под звуки лиры, посвященной Аполлону. Пантомимы в этих хороводах изображали в лицах его миф сражения с Драконом. Надо думать, что число участвующих в хороводах пар, а также число оборотов хо-

¹² Аполлон именовался еще Фебом — Гелиосом, что значит — солнечные лучи, свет солнца. В Родосе были ежегодные празднества, где приносились жертвы ему ввержением в море коней. В Дельфах его почитали как прорицателя, и в честь его победы над Драконом устраивались Пифийские игры.



Аполлон (древнегреческая скульптура)

ровода в ту и другую сторону было семь, т. е. число, посвященное Аполлону. В плясках, как и процессиях культа Аполлона, употреблялись атрибуты бога — факелы, лиры, лук и др. Празднества его кончались пирами.

Культ Афродиты¹³, богини любви, сопровождался пением и изящным хороводом вокруг статуи богини под аккомпанемент лир и флейт (флейту изобрел Адонис); исполняли хоровод девушки аристократических семейств, причем каждая держалась за гирлянду цветов, которую по окончании пляски возлагали на статую богини. Этот круговой «хоровод Афродиты» был одним из самых изящных и любимейших в Греции. Он совершался на Делосских торжествах, и оканчивался пантомимой на сюжет мифа рождения Афродиты и ее любви к Адонису, под пение гимна. Праздник Афродиты приурочивался к весеннему цветению растений, и цветы играли большую роль в этом культе.

¹³ Ей сопутствуют хариты и сын ее Эрос. Рождена она, по одному из мифов, на острове Эгине из пены морской, почему празднества ее там и в Книде начинались молитвой Посейдону. Далее в них изображался миф об Адонисе, возлюбленном Афродиты, растерзанном вепрем. Сжалившись над Афродитой, боги позволяли ему раз в год весной покидать «темное жилище Персефоны». Это изображалось в мимическом шествии — «погребении Адониса» с плачевным пением, сменявшимся затем радостными кликами: «Адонис жив! Он снова вернулся к нам!»

Афине́й описы́вает пляску — **Карибантия** (или **Дактиль**). Мифология приписывает ее начало Карибантам, стражам Зевса, которые звоном щитов своих отгоняли темные силы. Она исполнялась под стихи трехсложного ритма — дактиля. Танцовщики вооружены были щитами и производили звон, сталкиваясь ими друг с другом.

По исполнению эту пляску надо было бы отнести к числу военных — пиррических, но так как она сопровождала, вероятно, культ Зевса, мы относим ее к культовым пляскам.

Пляска Данаид очень изящно изображала мимически миф о Данаидах; между прочим, она представляла похищение Ганимеда.

Пляска Дафны изображала эпизод преследования ее Аполлоном и обращение в лавровое дерево. Это, вероятно, было *pas de deux* мужчины и женщины.



Афродита и Адонис
(древнегреческая
скульптура)

Нимфея, по Ксенофону, пляска, посвященная культу нимф, которые пользовались почетным местом в религиозных верованиях. Им выстроены были великолепные храмы, и в них и возле них совершались ежегодные празднества Нимфеи. Им были посвящены также гроты и пещеры, и туда совершались религиозные шествия. Пляски эти изображали их хороводы и веселье, с которым они сопровождают бога Пана, Аполлона или Диану. Участвующие девушки разделялись на изображающих дриад, лимониад (нимфы цветов), ориад (нимфы гор), наяд (нимфы вод), плеяд (созвездия) и др.

Весенняя пляска-пантомима — **«Времена года»** состояла из хороводов в лесах вокруг распускающихся деревьев. Сначала девушки и юноши изображали скромность и стыдливость, а также беззаботность, свойственную весеннему юношескому возрасту, затем изображались первые чувства зрелого возраста. Здесь подчеркивалась общность переживаний человека и природы. **Пляски Ораи** — осенью — были повторением этих плясок. Их исполняли одни юноши в венках из плюща.



Танцы нимф (древнегреческий барельеф)

Эротидея. Пляска Купидона, или Эрота, исполнявшаяся на горе Геликон, называлась Эротидея. Можно предполагать, что следующие слова Гезиода относятся к этой пляске: «Прославим муз, рожденных на вершине Геликона; их изящные ножки движутся мерно вокруг алтаря Сатурнова сына, вблизи глубокого источника; их легкая, сладострастная пляска венчает вершины Геликона».

Пляска Луны. Культ Дианы как богини Луны — Селены тоже сопровождался плясками. Как иллюстрацию такой пляски Луны, можно (предположительно) считать следующее стихотворение греческой поэтессы VI века до Р. Х. — Билитис:

Пляска при свете луны¹⁴

Ночной порой, на мягкой траве, пляшут попарно девушки с фиалками в косах. В каждой паре одна изображает любовника.

«Мы не для вас!» — говорят девушки. И те из них, кто стыдливы, прикрывают при этом свое невинное тело. Эгипан под деревьями играет на флейте.

А другие говорят: «Вы придите искать нас!» Они обтянули платья свои, как мужские туники, и вяло борются, перемешивая пляшущие ноги.

Затем, признавшие себя побежденными берут подруг своих за уши и, наклоняя, как чашу, пьют поцелуй.

СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЕ ПЛЯСКИ

Сельскохозяйственные пляски, т. е. пляски по случаю окончания сбора винограда, хлеба, по случаю посева, завязи плодовых деревьев и пр., надо отнести также к культовым пляскам, так как в них выражались те или другие чувства людей к богам, покровительствующим различным сельскохозяйственным актам.

Во время посева семян исполняли в честь Деметры пляску **Проерозию** — под пение просительных молитв — гимнов.

Афине, как покровительнице плодородия, посвящена **Прокаростерия**, которую плясали

¹⁴ Перевод А. Кондратьева.

на полях и в садах в период после цветения, т. е. в период «завязи» плодов.

Как бы в благодарность за полученное вино, плясали пляску **Аскалиотов**, состоявшую в следующем: ставилось несколько кувшинов с вином и участвующие должны были перепрыгивать на одной ноге через них.

У критян было в обычае плясать на засеянных полях с оружием в руках. У них была в употреблении очень быстрая пляска **Эпикредиос**.

Культ Кибелы покровительствовал произрастанию семян, но он скорее принадлежит к мистерическим культурам, а потому о нем мы будем говорить ниже, в связи с этими культурами.

ПЛЯСКИ ДРУГИХ КУЛЬТОВ

Что касается плясок в культурах других божеств, то они не являются типичными явлениями этих культов, а играют роль второстепенную. Так, богу Арею, или Марсу была посвящена медленная торжественная пляска **Ямбическая**; Афине-Палладе — пляска **Скирофрейская**, Зевсу — пляска **Диосгонаев**. Пляска в честь Кастора и Иоллукса изображала мимически утро и вечер.

Эммелейя. К числу ритуальных плясок надо отнести также прекрасную, благородную пляску Эммелейя, не бывшую принадлежностью какого-либо определенного культа, но выразившую общие религиозные идеи.

Эта массовая пляска выражала таинственность законов природы и служила для «постижения и прославления вездесущности богов».

МИСТЕРИИ ДИОНИСА

Культ Диониса-Вакха ярко выразился в особой религиозной форме — в мистерии (μυστήρια — тайное служение).

Мистерии, как думают некоторые, возникли из неудовлетворенности общепринятой государственной религией, которая не могла ответить вполне мистическим запросам духа, которые начали пробуждаться у греков.

В эпоху расцвета эллинской культуры и религиозные потребности передового класса общества ушли дальше народной религии в область мистицизма.

С этим новым течением должно было считаться государство и включить некоторые мистические культы в свою религию.

Исходом, или, вернее, целью античных мистерий (как и наших современных сектантских радений), был экстаз, что значит буквально — *исхождение души из тела*; мистерический акт назывался — *оргией*, — т. е. действием, а участниками оргий — были *оргиасты*, или *мисты*.

Экстаз — состояние известного транса, был средством ближайшего общения, или даже, по мнению Платона, возможностью уподобления и слияния с божеством.

Не перечисляя весьма разнообразных вариантов восточного мифа о Дионисе-Вакхе, постараемся сделать общий, так сказать, средний и краткий свод их.

Дионис, или Вакх — бог урожая винограда (лучшего дара природы Греции) и виноделия, — был сын бога Неба, или Ливня и богини



Хор вакханок

Земли и Плодородия, т. е. Зевса и Деметры. Он был отдан на воспитание нимфам и впоследствии растерзан Титанами, которые разбросали его члены по вселенной, но потом он возродился вторично после того, как Зевс проглотил его сердце.

Жрицами этого мистерического культа были женщины, называвшиеся менадами (от *μαίνομαι* — беснуюсь), в воспоминание о воспитательницах Диониса-Вакха — нимфам.

Ночью, при свете факелов, устраивалось фантастическое шествие. Флейты, сестры, треугольники, тимпаны и кимвалы смешивались с беспорядочным пением и воплем «неистовых» менад, совершающих танец с сильно перегнутым назад корпусом и быстро несясь вперед. Все шествие бежало неистово, как вихрь, и беспорядочно, но соблюдая общий ритм. Многие жрицы-менады падали по дороге в иступлении от усталости, с пеной у рта, и корчились на земле в странном экстазе. Одним из факторов экстаза было вино. В этом неистовстве приносились кровавые жертвы Дионису. Менады доходили до такого невероятного подъема сил, что способны были разорвать на части жертвенного быка. Так совершались эти мистерии, называемый *Дионисиями*



Вакханки, приносящие в жертву быка

или *Вакханалиями*. В этом шествии-беге вряд ли было место *правильной* пляске.

Но когда шествие прибегало к жертвеннику бога, менады исполняли более или менее правильную мимическую пляску, воспроизведенную на многих изображениях на вазах.

ПЛЯСКА МЕНАД

Пляска менад состояла из различных наклонов корпуса и головы, а главное, из целой системы движений рук и кистей рук, заключавшей, очевидно, какой-то смысл, совершенно непонятный для нас.

Что касается рас, которые делались менадами, то можно заметить, что ни прыжков, ни

point'ов не было, а все они исчерпывались одним верчением на полу-point'ах, а передвижения пляски состояли в беге вперед и назад по кругу друг за другом.

В большинстве случаев менады держали в руке изображение человеческой ноги и тирс с плющом, или ветви деревьев, жертвенных животных, чаши с вином, тимпаны, факелы и пр. В этих «оргиях-вакханалиях» принимали участие, как мы сказали, и мужчины-вакханты, одетые сатирами (т. е. с привязанными рогами и иногда с хвостом).

Переряживание в этом культе играло большую роль с древнейших времен. Обыкновенная одежда мужчин-оргиастов состояла из белой с фиолетовыми рукавами рубашки, очень длинной, и в венке из цветов или плюща и винограда; иногда же мужчины надевали женское платье. Переряживались также в костюм, присвоенный Дионису, т. е. в желтый хитон и пурпуровую мантию.

Сначала подчиненные некоторому порядку и общему ритму, шествия Дионисий потеряли впоследствии всякую систему и изящество, служа только низменным чувствам. Тут же были иногда и комические танцы *Вакхилики*,

Дионисии, Ниссии (по названию места, где совершались), *Эпифалос*, где изображалось довольно грубо опьянение.

Пляски менад и сатиров-вакхантов изображали мимически миф о рождении, воспитании, растерзании титанами и возрождении Диониса.

Миф этот — аллегория преобразований природы.

Прекрасную иллюстрацию бега менад находим в стихотворении Билитис:

Менады¹⁵

Через лес, что растет по берегу моря, мчатся менады. Масхалэ, яростногрудая воет, тряся из сикоморы сработанным фаллосом.

Все в бассарисе и увенчаны виноградными листьями, бегут и кричат они, прыгая.

Щелкают в руках их кроталы, а тирсы рвут кожу звонких тимпанов.

Влажноволосые, быстроногие, с бьющимися красными грудями, с потными щеками, с пеной на устах, они предлагают тебе обратно любовь, которую ты в них вдохнула.

Гимнопедия Аполлона. В дальнейшем оргии Диониса слились с оргиями Аполлона. В Лаконии плясалась в этих оргиях *Гимнопедия*

¹⁵ Перевод А. Кондратьева.

под пение гимна, имевшего диалогическую форму. Участвовали в ней люди всех возрастов, в пальмовых венках, но, кажется, исключительно мужчины. Каждый возраст имел свои телодвижения и характер пляски, причем юноши были в одной линии, а пожилые мужчины в противоположной.

ЭЛЕВСИНСКИЕ МИСТЕРИИ

Если экстаз Дионисий или Вакханалий производился вином и быстрыми движениями, доводящими до изнеможения, то Элевсинские мистерии, более сдержанные в своих проявлениях, были рассчитаны на достижение экстаза при посредстве воздействия на воображение и фантазию участвующих. Экстаз вызывался путем таинственности декоративных, световых и звуковых комбинаций.

Элевсинские мистерии совершались в честь Деметры — богини земледелия, гражданского устройства и брачных отношений, а также ее дочери Персефоны. Миф говорит: под покровительством Зевса Аид похитил из Элевсиса Персефону. Деметра пришла в страшный гнев, и от этого земля осталась бесплодной. Аид согласился на время возвращать матери ее дочь,

и тогда наступала весна; время ее обратного сошествия в Аид было зимним временем на земле.

Персефона была грозным подземным божеством, а потому в культе ее молились о даровании счастливой жизни за гробом. Деметре же молились о ниспослании благ земной жизни.

Эти соединенные культы справлялись в разные времена года, т. е. весной и осенью (время возвращения Персефоны к матери и сошествия ее в Аид).

Как мы видели, весенние празднества («Времен года») культа Деметры-Флоры отличались весельем и были достоянием обычной религии народа.

Из осенних же празднеств мрачного характера родились *Элевсинские мистерии*. Они делились на великие и малые.

В *Элевсинских мистериях* участвовали лица обоего пола, всех званий и состояний. Они состояли в шествии в Элевсис по «священной дороге» к святилищам. Шествия эти были полны мимических изображений мифа о Деметре и Персефоне. При этом участвовали танцовщицы, совершавшие священные пляски с гирляндами цветов или несшие небольшие

корзинки с цветами под пение гимнов¹⁶. При вступлении шествия в храм пляски принимали быстрый, веселый характер и выражали восторг. В храме пляски носили строгий характер богослужения. Статуя богини стояла в глубине; в руке ее горел факел, освещая весь храм мистическим дрожащим светом. Таинственный аккомпанемент труб и вся обстановка храма приводила участвующих в молитвенный экстаз, в котором совершались пляски, состоявшие из хороводов.

Посвящаемому показывался целый балет, изображавший миф Деметры и Персефоны.

ОРФЕИЗМ

Мистерии орфические (происходили в Элевсисе и Флиунте) — в сущности повторяли Дионисии или Вакханалии. Идея орфеизма в следующем: смерть не дает свободы от земного, и человеческая душа переселяется в другие существа, и только для посвященных

¹⁶ Посвящаемых в эти мистерии проводили сначала в глубоком мраке в первых частях храма, затем вдруг в незаметных отверстиях зажигался яркий свет и раздавались страшные громкие звуки дикой музыки, и посвящаемого вводили в тайные отделения храма.

орфейков смерть дает вечную жизнь на других планетах.

Экстаз этого культа достигался, повторяем, теми же средствами, как и в Дионисиях, т. е. пляской и вином. При храмах Орфея жили священные танцовщицы — *иеродулы*, которые должны были в экстазе отдаваться мистам.

Культы Диониса и Орфея вызвали энергичный протест со стороны государства, так как под покровом религии стал совершаться разврат, губительно отражавшийся на нравах общества.

ДРУГИЕ МИСТИЧЕСКИЕ КУЛЬТЫ

Что касается мистерии Зевса на Крите и др., то они не носили экстатического характера и были приняты государственной религией. Во всяком случае, оркестика их не отличается от оркестики их празднеств общественного характера, о которых мы уже говорили.

Култ Кибелы. Надо упомянуть о мистери-ческом культе Кибелы, сначала состоявшем из культовой пляски — «благословенья семян», посеянных на нивах (род нашего заклина-ния). Платон упоминает о пляске, вероятно, принадлежавшей к этому же культу: ночью непорочные женщины в радостном беге-танце

пробегали по зеленеющим полям совершенно обнаженные. Идея этой пляски в том, что женщина, как и земля, носит в себе плод, и в ночной час отдает матери-земле самое лучшее — свою наготу. В дальнейшем этот культ получил мистический характер и оргии его отличались половой разнузданностью.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В большинстве мистериические культы Греции заимствованы с Востока. Несмотря на ту страшную разнузданность, с которой справлялись мистерии-оргии, страсти тут очищались экстазом и теряли свою порочность. Пляски их с чувственными телодвижениями, если и имели целью половой экстаз, то только для единения в момент его с божеством. Конечно, это можно сказать только о расцвете мистериических культов. Позднее они все более и более теряли религиозный характер, превращаясь в поводы к разврату. И пляски их были полны чувственными позами.

ОБРЯДОВЫЕ ПЛЯСКИ

Пляска Гимена исполнялась на брачных торжествах (а также на общественных празд-

нествах) девушками в легких туниках¹⁷. Она состояла из хоровода вокруг новобрачных или жертвенника Гименею, а затем исполнительницы разделялись на пары и изображали влюбленность, счастье и поцелуи и как бы преследовали друг друга¹⁸. Гомер в Одиссее описывает свадебный танец так — и только.

«...Хоровод учредили рабыни, певец богонравный,
Цитру настроив, глубокое в них пробудил вождельенье
Сладостных песней и стройно-живой хороводные
пляски.
Дом весь от топанья ног их гремел и дрожал,
и окружность
Вся оглашалася пением звучным рабов и служанок».

Такие танцы были не только принадлежностью религиозной части брачного обряда, но часто, и по большей части, служили

¹⁷ А иногда надевали шкуры зверей. Непременным аксессуаром пляшущих Гемен были миртовые ветки.

¹⁸ Гесиод рассказывает следующее о свадебных танцах: «Однажды царь Сикионский поставил условием женихам своей дочери, что отдаст ее тому, кто лучше всех протанцует. Некий Гипоклид привел его в восторг своей пляской, но затем он встал вверх ногами и танцевал на руках. Возмущенный этой некрасивой пляской царь сказал классическую фразу: «Сын Тассандра, ты проплясал невесту».

развлечением. На свадебном торжестве часто разыгрывались пантомимы чисто увеселительного характера.

Ксенофонт в своем «Пире» описывает такую пантомиму:

«Когда унесены были столы, совершены возлияния, пропет Пеан и приступили к вину, явился сиракузянин, который привел искусную флейтистку-танцовщицу, замечательную своими фокусами, и очень красивого мальчика, хорошего игрока на кифаре и плясуна... Флейта заиграла, а какой-то человек, стоявший около танцовщицы, подал ей до 12 обручей. Взяв их, она начала танец, во время которого подбрасывала их вверх, раскачивая и бросая ровно настолько, чтобы в такта танца схватить их. Затем внесен был обруч, весь утыканный мечами, остриями вверх. Танцовщица прыгала через эти мечи в ту и другую сторону, так что зрители пришли в ужас, а она все это делала смело и без малейшего вреда для себя...

После нее танцевал мальчик. Девушка же стала выгибаться, подражая колесу. Между тем слуги принесли и поставили среди залы трон, а вошедший затем сиракузянин сказал: “Господа, сейчас войдет Ариадна в свою

брачную комнату, и затем придет ее жених, Дионис, пировавший только что среди богов; он войдет к ней, и они будут восторгаться друг другом”. И вот явилась одетая невестой Ариадна, и как только села на трон, раздались звуки вакхического танца, хотя Диониса еще не было видно...

Ариадна, как только услышала эти звуки, приняла выражение, говорящее о том, как они ей приятны. Она не пошла навстречу Дионису, даже не встала, но ясно было, что она с трудом сохраняет свое спокойствие... Дионис же, увидав Ариадну, стал приближаться и танцевать страстный танец...»

ПОГРЕБАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

Погребальные танцы и шествия (по Платону, описывающему погребение базилевса) таковы. Под протяжные звуки флейт два ряда юношей и девушек, окружавших тело, медленно и торжественно плясали линией, идя друг за другом. Они все были в кипарисовых венках. Шествие открывалось сановниками в белых одеждах и замыкалось жрецами разных божеств.

Как в ритуале обыкновенных похорон, так и в похоронах знатных, участвовали плакаль-

щицы, доходившие до самоистязания оружием, так что Солон должен был запретить это законами. Плакальщицы употребляли разные декоративные жесты, строго выработанные оркестрикой.

УВЕСЕЛИТЕЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

По окончании пиров и обедов, когда отдавалось время вину, — появлялись танцовщицы, которые были и куртизанками (оркестриайи), танцовщики и фокусники.

Очень распространен был танец **Комос**¹⁹, состоявший из эквилибристики, из хождения на согнутых коленях, прыжков через голову, хождения на руках и т. д., он сопровождался оживлением, шумом. Все участники делали свои упражнения без всякой заботы об ансамбле. *Комос* был похож по оживлению на оргию.

Затем были танцы, изображавшие Сатиров или Силенов. Они уродливо подражали движениям козла и исполнялись в козлиных бородах, шерсти и рогах.

¹⁹ В дальнейшем, *Комос* дал начало комедии, имевшей такое большое значение в греческом театре.

Пляска Лапифов — очень сложная, имевшая, вероятно, пиррический характер.

Ионийская пляска — женственная, с мелкими ажурными движениями рук, очень медленная по своим рас, сладострастная и, как говорит Афиней, исполнялась на аристократических обедах.

Киреон, Сибаритика и другие танцы, изображавшее опьянение, обжорство и т. д., были очень грубы. Танец **Морфосмос** изображал разных животных.

Мофан — лирический танец.

Билитис дает нам картину пировой пляски:

Танец Пазифаи

Среди шумной оргии, которую справляли у меня два молодых человека с куртизанками, где, как вино, струилась любовь, Дамалис, желая прославить свое имя, исполнила танец Пазифаи. Она приказала Китиону сделать две маски: быка и коровы для Харматида и для себя. Она носила страшные рога и сзади волосатый хвост.

Другие женщины, предводимые мною, с факелами и цветами в руках кружились, крича, и ласкали Дамалис кончиками наших распущенных кос.

Ее мычание, наши песни и колыханья наших чресл тянулись всю ночь до утра.

Или другой образец увеселительной пляски.

Под звуки кастаньет

Звонко стучащие кастаньеты держишь ты в руках, моя дорогая Мирридион, и почти нагая, вытягиваешь свои нервные члены. Как ты красива с простертыми в воздух руками, вытянутой поясницей и покрытыми красной пудрой грудями!

Ты начинаешь. Ноги твои ступают одна за другою, дрожат и мягко скользят; как шарф сгибается тело твое...

Разом щелкаешь ты в кастаньеты.

Выгнись в дугу на своих поставленных прямо ногах, согни чресла, шевели бедрами; пусть твои дрожащие руки привлекут к тебе всеобщие желания...

С громкими криками мы ровно аплодируем, улыбаешься ли ты через плечо, колыхаешь ли в конвульсиях бедрами...

Танец цветов

Антис, танцовщица в Лидии, имеет семь вуалей вокруг своего тела. Она срывает желтый вуаль, и рассыпаются ее черные локоны. Розовый вуаль скользит с ее уст. Белый вуаль дает увидеть ее голые руки.

Она освобождает свои небольшие груди, развязав свой красный вуаль. Она срывает с плеч своих синий, но прижимает к наготу последний — прозрачный вуаль.

Молодые люди ее умоляют. Она закидывает назад голову свою. При звуке одних только флейт Антис его раздирает, сперва немного, потом совершенно, и при телодвижениях пляски она срывает цветы своего тела.

Она поет: «Где мои розы, где мои душистые фиалки? Вот мои розы! Я вам даю их! Вот фиалки мои, хотите ли их?»

С бедер спускает она зеленый покров, падающий к ее ногам. С плеч снимает она голубой покров. Но послед-

ний — прозрачный покров, скрывающий ее стыдливость, она крепко прижимает к себе.

Молодые люди умоляют ее: она закидывает голову. Под звуки флейты она начинает танцевать, изображая жестами, что срывает цветы с своего тела. И танцуя, поет: «Куда исчезли мои розы? Куда исчезли душистые фиалки? Вот мои розы, я отдаю их вам. Вот мои фиалки — возьмите их».

Воспоминания о Мназидике

Они танцевали одна перед другой быстрым и беглым темпом. По-видимому, они все время хотели сплестись в объятиях, тем не менее лишь едва соприкасались кончиками губ.

Когда они обращались друг к другу во время танца спиной, то через плечо глядели назад, и пот сверкал под их поднятыми вверх руками, а тонкие кончики кос прыгали у них по грудям...

Они сладострастно сталкивались и сгибали в бедрах тело свое.

Пляска Клотис и Кизэ

Меня привели к себе две молоденькие девочки, и, когда дверь была заперта, они зажгли свой светильник и стали плясать для меня.

Их не покрытые румянами щеки были так же смуглы, как их маленькие животы. Они хватались за руки и говорили в одно и то же время в каком-то припадке веселья.

Усевшись на тюфяке, который держался на двух поставленных козлах, Клотис запела пронзительным голосом и стала бить такт своими ладошками.

Кизэ плясала порывистыми телодвижениями, потом остановилась, задыхаясь от смеха, схватила за груди сестру, укусила в плечо и опрокинула ее, словно козочка, которая хочет играть.

ПИРРИЧЕСКИЕ ПЛЯСКИ

Мы уже говорили, что греческая оркестика преследовала до некоторой степени цели гимнастики, имевшей большое значение в греческой жизни, а потому пляски, изображающие борьбу, военные действия, т. е. пиррические пляски, развились особенно сильно.

Пляски, установленные Ликургом, были собственно учебными упражнениями в военном искусстве — маневрами.

Но пляски эти носили характер священный, так как исполнялись в честь богов.

Надо различать в них две группы: пляски с мифологическими сюжетами; пляски с сюжетом из обыденной жизни.

Прежде всего это была ритмизованная маршировка.

ГИМНОПЕДИЯ И ЭПОПЛЕЯ

Ликург установил две так называемые мемфитические пляски: *Гимнопедия*, о которой мы уже говорили, что она исполнялась обнаженными девушками и юношами, и *Эпоплея* для взрослых. Они исполнялись на окраинах города под чтение поэтических рассказов, трактующих о героизме.

Пляски эти состояли из двух хороводов, участники которых метали друг в друга стрелы и закрывались щитами.

Некоторые древние писатели усматривали в технике мемфитических плясок четыре части: подизм — очень быстрое движение ног; ксефизм — симуляция борьбы и уклонение от направленного удара; скачки и прыжки — изображение влезания на крутизну или перепрыгивание через ров и, наконец, тетракона — род каре, вслед за построением которого вся мемфистика оканчивалась маршем.

КАЛОБРИЗМОС И ДРУГИЕ

Во Фракии (по Афинею и Ксенофону) были в ходу:

Калобризмос — пляска вооруженных людей, бряцанием оружия достигавших известных музыкальных результатов.

Тракторос и **Калестес** — пляски с оружием и сосудами, представлявшие в конце примерные бои. Вероятно, это были сначала хороводы, а затем *pas de deux*.

Также были пляски с луками, очень блестящие по своим аксессуарам, — имитирующие стрельбу и только.

Кирономия — сольная пляска, по Гиппократу, в ней вооруженный воин изображал хаос сражения и отчаянное сопротивление врагу.

Скиомахия, где изображался страх перед приближающимися призраками и сражение с ними.

Опопокея — легкая, лирико-пиррическая пляска под звуки лиры, — из хоровода и борьбы в конце.

Фермастрис. Афиной рассказывает о пиррической пляске, проникнутой «пиррическим экстазом» — *Фермастрис*, — исполнявшейся воинами с обнаженными руками, в которых держали длинные мечи и топоры. Кончалась она ожесточением, в котором участники даже кусали обнаженные руки.

Пляска Титанов изображала борьбу людей с ними.

КОСТЮМЫ ПРИ ГРЕЧЕСКИХ ПЛЯСКАХ И ТАНЦАХ

При Гомере танцовщицы не танцевали нагими, и от костюмов их остаются свободными только руки и ноги, о которых Гомер говорит с восторгом, в связи с плясками богинь и харит.

Костюмы для танцев складывались в зависимости от характера движений их.

Для изящного светского и священного танца Эммелейя надевался хитон короткий, легкий, дорического типа, для ритуальной пляски употреблялась длинная, тяжелая одежда. Костюм, очевидно, пиррической пляски описывается Гомером так:

«Девы в одежды льняные и легкие,
Отроки в ризы светло одеты и их чистотой, как елеем,
сияют.
Тех — венки из цветов прелестные всех украшают;
Сих — золотые ножи, на ремнях чрез плечо
серебристых...»

Некоторые из Пелопоннесских празднеств сопровождалась переодеванием мужчин в женское платье.

При Сатурналиях же²⁰, совершавшихся ежегодно, рабы надевали платье господ, а господа — платье рабов.

На Панафенеях — празднествах в честь Афины²¹ — была невообразимая роскошь костюмов. Все блестело золотом шлемов участников пиррических плясок; пурпурные хитоны,

²⁰ Оркестика которых здесь не приведена, так как она не содержала ничего отличного от других празднеств.

²¹ Состояли из процессии с роскошным платьем богини, из состязания гимнастических и пиррических плясок.

легкие белые туники участниц бега с факелами, белоснежные длинные одежды девушек, сопровождавших платье богини... В светских танцах иногда завертывались в плащ. Менады участвовали в Дионисиях в очень легкой короткой пурпурной тунике, подобранной в нескольких местах, и в шкуре серны; на головах были иногда укреплены рога и непременно виноградный венок или, как на некоторых изображениях, змея вместо венка. Волосы всегда были распущены и носились по ветру во время бега.

В руках, как мы говорили, был зеленый жезл — тирс.

На пирах оркестийи — танцовщицы (гетеры) были одеты в до того прозрачные туники, что Сенека в дальнейшем сравнивает одежду их с «хрустальной». В употреблении у них было желтое покрывало на светло-голубой подкладке из одного цельного куса прозрачной материи (изображение *al fresco* в Цицероновой вилле, в Помпее, изображающее танец Венеры и вакханки).

В Спарте *Гимнопедия* исполнялась, как несколько раз было сказано, совершенно обнаженными молодыми людьми, но в шлемах, со щитами и мечами.

В области Элиде был принят короткий до-рический хитон (в празднествах Геры, состоявших из бега взапуски и хороводов).

В Аттике (ионийское племя) празднества обставлялись с наибольшею пышностью. Костюмы были пестрые, но сводились к перечисленным типам.

Облачение жрецов, непременно сопровождавших ритуальные шествия и принимавших участие в культовых плясках, состояло, в большинстве случаев, из длинных белых рубашек, шерстяных повязок, венков из соответствующего культу растения и аксессуаров божества.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ²²

Как было уже сказано, сценическое искусство — драматическое имеет началом культ

²² Первое празднество, справленное государством сценическими играми, было в 534 г. Феспис, уроженец Икарии, поставил первую трагедию — «Дионисии». Он первый прибавил к бесчисленным хорическим представлениям мифа Диониса монологический рассказ, как бы ответ хору отделенного от него актера, который менял маски, изображая несколько лиц. Далее Фриних ввел произвольные сюжеты в этот диалог.

В 300 г. введены мимические представления наиболее важных сцен мифологии.

Диониса в Аттике. Сначала дифирамб с хороводом, монологический рассказ героического или комического содержания; затем диалог с мимическим пояснительным действием или *игрой* и хороводным танцем, — вот элементы, из которых, как мы знаем, впоследствии сложились трагедия, драма и комедия.

Вначале положение искусства танцев на сцене античного театра было несколько иным, чем у нас.

Танцы исполнялись сначала «оркестрическим хором» — непременною частью античного сценического представления, в месте между сценой и зрителями, — называемом «оркестра». Хор не участвовал в действии пьесы, а лишь резюмировал ее положения стихами (строфами), сопровождаемыми движениями: сначала ритмическими маршами, затем уже более сложными движениями, все более похожими на танцы. Марши хора не могли быть быстры, легки: они были величественны и медленны, т. к. котурны были непременною обувью исполнителей и мешали быстрым движениям. В антрактах и между явлениями, по уходе актеров со сцены, хор танцевал под свое пение, причем при *строфе* не разделялся,

а при *антистропе* разделялся на две половины. В течение каждого отдельного анапеста делался шаг, нога — поднималась и опускалась, но нет сведений о величине таких шагов. По всей вероятности, шаги небольшие соответствовали торжественному медленному маршу.

Функции движений хора в дальнейшем были двух родов:

Фигуры (*σχήματα*) — важнейшая часть — это мимические акты, наполнявшие паузы между движениями²³. Изобретение фигур лежало на обязанности «учителя хора» (*ὄρχηστοδιδάσχαλος*), чем славился Фриних, а после Эсхил и Телест, который был так искусен в символике танца, что мог выразить сложнейшие чувства фигурами, и его танцы были иногда понятнее речи.

Танцы — о них дают сведения Поллукс, Аристотель («Поэтика») и Лукиан.

Эммелейя и **Хюпорхема** исполнялись хором в трагедии. Это были танцы благородства

²³ Так как лицо было закрыто маской, непременной принадлежностью театра, — мимика сосредоточивалась, как мы говорили, в пальцах.

движений и грации. *Эммелейя*, перенесенная из жизни на сцену, не утратила своего содержания, т. е. изображала тайны природы, деяния богов и героев. Спартанская гимнопедия была простой разновидностью ее.

Кордакс — излюбленный греками танец — исполнялся в комедии. Происхождение его приписывается сатиру Кордаксу. В нем были головокружительные, быстрые движения игривого, живого характера; в нем допускались циничные вольности, свойственные вообще греческой комедии. О нем упоминает в «Лисистрате» Аристофан, и изображения его есть на вазах Ватиканского музея. Его исполняли одни мужчины. По движениям он сходен с нашим канканом.

Сикиннида — танец сатирической драмы, исполнявшийся под стихи пасторали, обыкновенно изображавшейся после сильной трагедии, и имел значение нашего водевиля. Он в очень быстрых движениях изображал опьянение и любовь.

Вот главные типы сценических танцев, но кроме них было еще множество танцев.

Трагический танец — **Танец Леды** с округлыми движениями на сюжет мифа Леды.

Затем очень интересен **Танец Пифагора**, изображавший фигурами и позами тезисы философии Пифагора. Он изобретен одним учеником его.

Танец стариков — согбленных и с посохами.

Комический танец **Ниподисмос** изящно подражал прыжкам диких коз.

Комические танцы изображали в смешном виде недостатки, привычки и страсти людей и даже богов.

Танец Кибелы. Сатирический танец Кибелы изображал ее в объятиях смеющегося над ее любовью пастуха.

Часто на сцене в танцах изображались в комическом виде лица, популярные и уважаемые в стране.

ПРАВИЛА СЦЕНИЧЕСКИХ ДВИЖЕНИЙ

Требования, предъявлявшиеся со стороны пластики к актеру, интересны нам, так как драматический актер часто был и танцором.

Требования эти были следующие.

Телодвижения на сцене не есть чисто пластическое искусство, это скорее ритмическое искусство, т. е. такое, которое изменяет свои формы в последовательности времени.

Ритмическая красота требовала, чтобы движения частей тела не были разрозненными, но чтобы одновременно принимало участие все тело. Квинтилиан говорит, что грудь и живот не должны выдаваться вперед, что надо избегать ходить большими шагами, избегать жестикулировать правой рукой, если правая нога выставлена вперед. Руки должны выставляться вперед умеренно, и рука обыкновенно не должна подниматься выше линий глаз и опускаться ниже груди. Если жестикулировала правая рука, то в соответствии с ней должна двигаться и левая. Кивать одной головой, не сопровождая движением рук не допускалось. Если мысль сопровождалась правой рукой, то кончиться она должна левой.

Были также и традиционные жесты, как жест увещания — потрясения правой рукой, жест раба и паразита — втягивание головы в поднятые плечи.

ТЕХНИКА ТАНЦЕВ ХОРА

Сценический хор, вероятно, танцевал без ансамбля, т. е. каждый исполнитель был независим от прочих, что, как мы сказали, было особенностью греческой Оркестики.

Часто сценические танцы были импровизациями.

Трагические массовые танцы в большинстве случаев — хороводы круговые, или в одну, или две линии, комические и сатирические составлялись в две, три и четыре линии или каре. Аксессуарам при сценических танцах были мячи, диски, стрелы и копья.

Со времени Эврипида сольные или небольших ансамблей сценические танцы актеров стали часты. Они были жизненными пантомимами (за что Эсхил, склонный более к условным танцам, упрекал Эврипида в своих «Лягушках», как в некотором кощунстве).

Это, быть может, первое вторжение реальной жизни на сцену, полную условностей. Есть свидетельство, что Софокл после Саламинской победы сам вошел на сцену и, «взяв у танцовщицы Навзикаи маску, плясал вокруг трофеев».

Хоревты. Хоревты, т. е. участники хоров на сцене, были простые граждане — дилетанты, набиравшиеся каждый раз государством или частным устройтеlem сценических игр. Они обучались поэтом или «учителем хора».

Хор сатиров и силенов одевался в трико телесного цвета с хвостом и в маску с бородой

и рогами; остальные хоры одевались в обыкновенные сценические костюмы с характерной маской.

МОЛИТВЕННЫЕ ЖЕСТЫ И ДРУГИЕ

Так как молитвенные жесты непременно входили в культовые пляски греков, то должно упомянуть и о них.

Свойствами божества обуславливалась как форма молитвы, так и телодвижения, которыми она сопровождалась.

При молитве *Олимпийским божествам* поднимали обе руки кверху, загнув их слегка назад и повернув ладонями к небу.

При молитве *Нептуну* руки простирали вперед.

Молитва *подземным богам* сопровождалась ударами ноги по земле с нагнутым корпусом, причем руки опущены, и ладони держались книзу параллельно земле.

Сидячее положение считалось при молитве признаком печали. Сложенными накрест руками в сидячем положении или, обхватив руками колени, выражалось неутешное горе.

Сценические танцы, как и светские увеселительные, развились еще шире в Риме, кото-

рый унаследовал культуру от греков во всей ее красоте и в совершенстве ее расцвета²⁴.

II. РИМ

Греция дала Риму свою культуру готовой: в ней были и государственное идеальное устройство, и родственная по духу римлянам религия — искусство.

Создавать им пришлось только свое политическое значение; остальное все имелось готовым и было прекрасно.

Творчество и вкусы их не развились, и вот почему римляне остались грубыми в своей эстетике. Та видимая разнузданность, которую в греческих культурах очищала их глубокая религиозность, стала на римской почве только поводом к разврату, так как их практический ум не создавал им религиозных иллюзий в той мере и чистоте, как это было у греков. Экстаз был почти чужд римлянам.

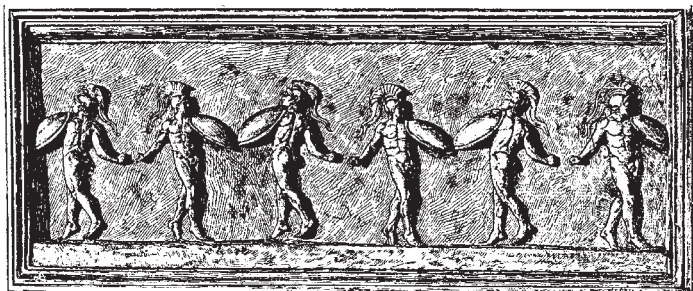
Прежде всего надо установить разницу в отношениях греков и римлян к изобразительным

²⁴ Что касается музыкального аккомпанемента при греческих плясках и танцах, то он, очевидно, состоял из того, что у нас называется «фугой», и был очень не сложен.

искусствам в их общественных проявлениях — играх, к театру и в частности к танцу.

Для греков, как мы знаем, их игры были актом богопочитания. У римлян же, если и существовали священные игры, они все больше и больше вырождались в зрелища. В зависимости от этого искусство их теряет свои идеальные очертания и формируется уже вкусами народа, а не требованиями религии, как у греков.

В частности, искусство танца стало в Риме служить страстной жажде наслаждений и уже теряет эллинскую чистоту религиозности. Римский танец уже не «духовный знак», а нечто, приближающееся к нашему танцу, т. е. в нем гораздо более формы, чем содержания.



Рим. Танец воинов (барельеф)

Материалы по истории танцев римлян дает нам стенная живопись в Помпее *al fresco* в столовой Цицероновой виллы, где имеются изображения 14 танцовщиц, а также историки римского театра Теренций, затем Лукиан и Афиней.

Пляска «Похищение Сабинянок». Древнейшая, приписываемая Ромулу пляска Похищение Сабинянок была просто шествием с оружием и дикими прыжками, вряд ли даже имевшая общий ритм.

Пляски Салийских жрецов. Другими видами плясок священного характера были военные пляски в честь бога войны Марса, праздника которого были в марте и учреждены Нумой Помпилием, от времени которого ведет начало известный миф о падении с неба священного щита. Правила этих плясок дала нимфа Эгерия братству Салийских жрецов²⁵, которые устраивали торжественную процессию, сопровождавшую божественный щит с пением воинственных гимнов и пляской под звон щитов о копья²⁶. Шествие делало остановки у всех

²⁵ Жрецы Марса, числом 12, составляли Салийское братство.

²⁶ Пляска эта, по словам Ливия, введена с 387 г. как средство против угрожавшей тогда чумы.

святынь Рима, и вокруг них устраивались хороводы.

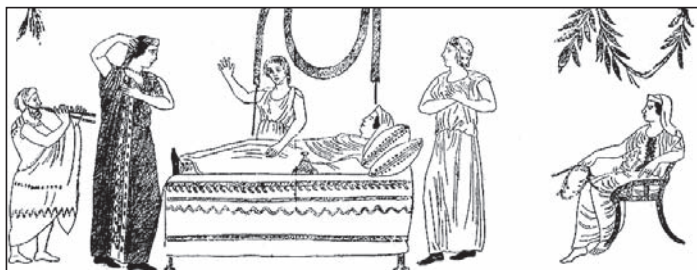
Шествия Авларов. Культ у богини Ди, олицетворявшей плодородие полей, было посвящено братство жрецов Авларов. Ее праздник в мае начинался также торжественной процессией. При входе же в храм двери его затворялись, и там происходили *пляски Авларов* под пение гимна, начинавшегося словами: «Enos, Lares iuvate!»

Луперкалий. Культ бога Пана и праздник его — Луперкалий, тоже давал поводы для плясок, скорее похожих на бег с бичами в руках²⁷. Во время этих празднеств обыкновенно разыгрывали традиционную пантомиму «О волке и ягненке».

Танец Гименя. От греков перешла к римлянам, повторяем, и религия, усвоенная ими без особых изменений, а потому и пляски их культов имели мало оригинального в технике и по содержанию.

²⁷ Жрецы братства Луперков во время праздника имели обыкновение бичевать встречных женщин ремненными бичами; и ударам во время их священного бега приписывалось избавление женщин от бесплодия.

Перешедший к римлянам *танец Гименей* был сильно искажен сравнительно с Грецией. Его танцевали в шкурах пантеры и до того неприлично, что Тиберий издал указ, которым все обучавшие этому танцу были изгнаны из Рима, а Домициан за его исполнение исключил



Погребальные танцы древних римлян

из звания *patres conscripti* нескольких сенаторов, исполнявших этот танец публично.

Погребальные танцы у римлян исполнялись мимическими актерами под предводительством главного «архимима», который в одежде и маске покойного представлял голос, походку и манеры его; остальные были в масках, изображавших предков покойного, и в пантомиме представляли деяния всей его жизни. Похороны обставлялись с замечательной пышностью. Архимимы были специалистами по изображению на похоронах умерших²⁸.

ТАНЦЫ В РИМСКОМ ТЕАТРЕ И МИМЫ

Средства выполнения трагедии, драмы и комедии на римской сцене мало чем отличались от греческого прототипа.

Но большой интерес для хореографии представляют мимы, хотя и заимствованные из

²⁸ Светоний рассказывает, что при погребении Веспасиана архимим Фавон, представлявший его, спрашивал у церемониймейстеров, сколько стоят похороны.

— 100 000 сестерций.

— Бросьте меня в Тибр и дайте их мне, — сказал он, намекая, вероятно, на сребролюбие покойного царя.

Греции, но получившие развитие только в Риме.

Мимы развились из сольных танцев актеров на сцене. Танцы эти на римской сцене стали необходимой принадлежностью представления комедии, драм и трагедии. Актеров (гистрионов) в Риме даже называли часто «saltator», т. е. танцор, в отличие от аккомпанирующего ему певца (cantor). «Были случаи, когда часть актеров танцевала, а другая пела», — говорит Лукиан.

Под именем «мим» в Риме известны были короткие одноактные пьески, или, вернее, ряд не связанных друг с другом сцен юмористического содержания, состоявших из политических намеков на злобу дня, в которых, по свидетельству Тацита, гистрионы изображали в смешном и даже оскорбительном виде популярных и уважаемых лиц в угоду черни. Иногда мимы с грубостью и цинизмом изображали всякие житейские сцены.



Мим на улице
Древнего Рима

Мимы сначала исполнялись на площадях, а затем и в театрах.

История мимов в Риме полна сведениями о гонении со стороны правительства за их разнузданность и развращающее влияние на нравы. Но, несмотря на это, мимы воскресают, опять уничтожаются и опять воскресают как увеселение частного домашнего характера. При Августе они были гонимы. Тиберий и Домициан преследовали дерзких гистрионов даже казнями. Веспасиан и Марк Аврелий дали опять свободу мимам, и они стали еще разнузданнее.

Мим Клеон. Афиней говорит о лучшем мимисте Клеоне (прозванном *mimaule* — потому что он представлял свои мимы под флейту). Он *первый начал играть без маски и комической обуви (soccus)*, но еще в условном шутовском костюме. *Тогда же женские роли перешли к женщинам* (между тем как до этого их исполняли мужчины).

Последователь Клеона Искомах перенес мимы в театр.

Мимы состояли из драматического действия, сопровождаемого целыми мимическими сценами из подражательных движений, которые стремились к наибольшему реализму

и не стеснялись цинизмом, лишь бы вызвать смех и одобрение уличной толпы.

ПАНТОМИМА

Следующая стадия мима — *пантомима*²⁹. Это был вначале драматический танец одного танцора, изображавшего различные роли; драматические ситуации изображались мимически под аккомпанемент или одной музыки, или соединенной с хором. Текст пантомим писался ямбом, такта которого держалась и музыка. Такие пантомимы послужили началом балета, в императорское время имевшего большое значение и вытеснившего в последнее время республики все виды сценического искусства³⁰.

Успех пантомимы при Августе можно объяснить политической причиной³¹. «Август любил балет, потому что им достигалась великая

²⁹ Некий актер Ливий Андроник, потеряв голос, на пари изобразил мимически впервые целую пьесу, которую прежде играл при посредстве речи, и имел успех.

³⁰ Цезарь, желая отвлечь граждан от раздоров, давал народу пантомимы.

³¹ Август не любил трагедии и комедии, так как они напоминали ему республику, которую он превратил в империю.

цель его царствования — единство империи, потому что он нашел в нем способ выражения, доступный народам его обширного государства. Он покровительствовал пантомимам, так как видел в них толмачей между побежденными и победителями. Они распространяли если не язык, то нравы и религию римлян и изгоняли прежние образы прежней трагедии»³².

Пантомима, вскоре ставшая балетом, состояла из трех частей: танцы, текст (*canticum*), музыкальный аккомпанемент.

Личная мимика должна была быть чрезвычайно развита, так как *saltator* (или *гистрион*) играл, не выходя за кулисы, быстро меняя свои роли.

Сюжеты пантомим были как комические, так и трагические и брались часто из классиков: Гомера, Гесиода и Овидия.

БАЛЕТ

Создателями балета были Пилад и Битилос, воспользовавшиеся для этого образцами

³² Некоторые историки приписывают успех пантомим огромности римских театров (до 40 000 зрителей), в которых было плохо слышно драматических актеров.

греческих танцев и плясок хоров. Пилад — уроженец Сицилии, вольноотпущенник Мецената, изобрел танцы нежные, патетические, и подобные Эммелейе. Битиллос из Александрии создал веселый, легкий, из свободных поз, и даже комический танец.

Они вместе давали мимические представления, имевшие огромный успех, и вскоре выстроили на свой счет театр. Они играли только жестами, танцами и личной мимикой классические трагедии и комедии, как «Трахинянки» Софокла и комедии Аристофана.

КОРДЕБАЛЕТ

Вскоре, вследствие раздоров между собой, они создали два отдельных театра, и Пилад ввел у себя впервые кордебалет, то есть массовые танцы, которые дополняли и поясняли действия главных персонажей (которых было столько, сколько ролей) и прекрасно объясняли ситуации, соотношения и даже завязку целой пьесы.

Вероятно, тут было уже отступление от правил античной хореографии, т. е. кордебалет весь танцевал однообразно.

Сам Пилад был, очевидно, превосходным мимистом, т. к. доводил в патетических местах

зрителей до слез и, главное, был понятен решительно для всех.

Пантомимы Пилада и Битиллоса заставили забыть о драматическом искусстве (и любимых тогда актерах Эзопе и Росцие). Ими увлекались до того, что образовались две враждебные партии, отличавшиеся цветом одежды, доходившие в спорах о достоинстве своих фаворитов до драк и скандалов, серьезно угрожавших общественному спокойствию и внутреннему равновесию страны, подобно партиям цирка. Тиберий должен был силой закрыть театры.

При Калигуле и Нероне театры опять открылись и беспорядки возобновились, и Троян навсегда закрыл их. Тогда пантомимы из общественных стали частными. Тогда же ввелись пантомимы во время обедов.

У самого Августа Пилад (бывший его другом) представлял лучшую свою роль «Неистовствующий Геркулес»³³).

³³ Макробий рассказывает, что однажды, когда пантомимы еще не были запрещены как общественное зрелище, Пилад изображал рассерженного Геркулеса; зрители, находя игру утрированной, стали ему шикать, тогда он закричал: «Безумцы, разве вы не видите, что я изображаю безумца, но более крупного разбора, чем вы».

Апулей рассказывает о представлении пантомимы «Суд Париса», где Юнона, Минерва, Венера и Парис до того понятно объяснялись друг с другом, что один из зрителей записывал их разговор «с такой точностью, будто он писал со слов». Были еще пантомимы, изображавшие приключения Аполлона, Дианы, Венеры и Адониса, Кибелы, Семелы, Юпитера, Кастора и Поллукса, Нимф, Циклопов, Тезея, Леды и других божеств и героев. Иногда же сюжеты брались из исторических событий. Во время Юлия Цезаря лучшими авторами пантомим были Сирус, Лабериус и Матиус.

В провинции, где мимическое искусство было ниже и непонятней, составлялись объяснения, сопровождавшие пьесу; их выкрикивал так называемый «публичный крикун» (праесо).

Стремление к реализму у грубых римлян доходило до ужасающих пределов и иногда до зверства: «Один актер, игравший роль Муция Сцеволы, должен был, под страхом смерти, действительно положить руку на огонь и сжечь ее».

По окончании пьесы обыкновенно подменяли актера преступником, одинаково одетым, и отравляли, распинали, сжигали или

отдавали на съедение дикому зверю на глазах всего театра.

БАЛЕТЫ В ИМПЕРАТОРСКОЕ ВРЕМЯ

В эпоху упадка многие императоры сами участвовали в пантомимах³⁴. Часто балеты изображались целиком не актерами, а знатными сановниками во главе с императором.

Калигула предавался пантомимам по ночам. Он очень любил изображать Меркурия, Нептуна и Юпитера.

Нерон часто изображал героев и участвовал в публичных пантомимах³⁵.

Каракалла любил изображать Бахуса.

Гелиогабал играл в балете «Суд Париса» роль Венеры и весьма искусно представлял в комических балетах кухарок, модисток, продавщиц духов, прядильщиц льна и другие женские типы.

³⁴ Чем сильнее было влияние женщин при императорских дворах, тем больше внимания уделялось танцам.

³⁵ Однажды Понтийский царь, бывший на представлений пантомимы «Работы Геркулеса», пришел в восторг от знаменитого тогда пантомима Деметриуса и просил Нерона продать его, для того чтобы иметь толмача, язык которого понятен был бы побежденным им народам, но Нерон не продал его.

МАСКАРАДЫ

В эпоху упадка вошли в моду маскарады, в которых все меняли платье и изображали с помощью мимики и масок разных известных лиц.

Маскарад Домициана. Домициан, любивший больше других предшественников маскарады, устроил однажды такую шутку. Он велел обить одну из зал дворца черным сукном и пригласил на ужин своих придворных. Перед каждым гостем поставлена была урна, служащая обыкновенно для хранения золы после погребения, с надписью имени каждого гостя. В течение всего ужина черные невольники танцевали погребальные танцы, а сам император все время говорил о крови и смерти, все это произвело до того сильное впечатление, что гостей, полумертвых от страха, увели домой.

Все праздники давали повод для дворцовых спектаклей-балетов.

Празднество Цереры, в честь Августа (*laudi Palatini*), справлялось пышным спектаклем во дворце.

Празднество Мессалины. У Тацита есть описание одного празднества, устроенного

Мессалиной: «В роскошных садах, за городскими воротами, при свете нескольких тысяч факелов, римские жены и девы, прикрытые звериными шкурами, призывали дикими криками Бахуса, топали голыми ногами, будто давили виноград. А среди них Мессалина с распущенными волосами махала тирсом, между тем как любовник ее, Силий, венчал себе голову плющом. Император Клавдий приказал привести некоторых участников этого праздника и велел отрубить им головы».

ПОЛОЖЕНИЕ ТАНЦЕВ В РИМЕ

Танцы в Риме имели государственное значение, и когда грозил голод, Констанций изгнал всех философов из Рима и набрал три тысячи танцовщиков и танцовщиц, которые одни могли укрощать мятежный дух толпы.

ТЕХНИКА И ВИДЫ ТАНЦЕВ

Лексикон жестов мимического искусства был составлен Пиладом и содержал в себе следующие части: *Италик* (Italic) — искусство выражаться жестами; *Эммелейя* (Emmeleia) — жесты трагические; *Кордакс* (Cordax) — комические жесты; *Сикинис* (Sikinis) — жесты

сатирические. Из одних этих названий видна преемственность из Греции.

Римский танец развился в сторону формы, умножился бесчисленными видами, но в основе его всегда была греческая *Оркестика* с ее техникой и плясовыми видами, о чем мы уже говорили в своем месте.

Римляне, особенно в ранние эпохи, считали для себя неприличным танцевать и предоставляли это искусства рабам, профессиональным танцовщикам-актерам и гетерам.

Специалисты-танцоры до высокой степени изоцирили технику танцев³⁶, но, повторяем, испорченные вкусы общества влекли формы танца в сторону чувственности.

Лукиан требует от внешности танцора следующего: «тело танцора должно быть пропорциональным, как в статуе Поликлета *Норма* (что значит, «образец», отсюда это слово усвоено и нами), чтобы члены отличались гибкостью и свободой движений и могли принимать позы

³⁶ Их называли «мудрецами в деле рук и ног». «Члены танцовщика-мимиста — как бы языки, которыми он выражает свои мысли, не открывая рта».

и положения, не уступающие позам статуй Фидия и Лизиппа.

Пировые танцы. Танцы на пирах были необходимой принадлежностью. Афиней говорит: «за пиршественным обедом, после хора музыкантов, появлялись танцовщицы: одни в одежде нимф, другие подобные nereидам». Сидоний Апполинарий считает непременною аксессуаром пира танцовщиц-вакханок.

Такие танцовщицы изображены на фресках, заимствованных из Цицероновой виллы в Помпее. Изображения сделаны, очевидно, с натуры. Быстрота колебаний воздуха вокруг передана изумительно.

В оригинале на танцовщице желтое покрывало на светло-голубой подкладке, из одного цельного куска прозрачной материи. В белокурых волосах вплетена нитка жемчуга, на руках браслеты. Она танцует быстрый, легко-подпрыгивающий танец. Вероятно, она изображает Венеру, выходящую из волн. Другая танцует под тимпан. По словам Сидония Апполлиария, такие танцовщицы «являлись на пирах, переодетые менадами» и, по свидетельству Исидора, Петрония и Корнелия Галла, сопровождали пляску ударами в тимпаны.



Танцовщицы-вакханки

Танцовщица эта с фиолетовой небридой, т. е. тигровой кожей на голубой подкладке, с двойными запястьями, в желтых башмаках (*obstrigilia*). Она танцует, очевидно, вакхический танец.

ЧИСЛО БАЛЕТНЫХ ТРУПП И ВКУСЫ ПУБЛИКИ

Число балетных трупп, являвшихся и исполнителями пантомим и увеселительными

ансамблями на пирах — достигало в Риме, по свидетельству Марцелина, до 3000.

Римляне были более требовательны к танцовщицам со стороны удовлетворения своих эротических вкусов, чем к художественным достоинствам танца и его внутреннему содержанию, к его идее.

Но при всем этом римские танцы всегда были изобразительными, т. е. имели, хотя и неглубокий, но сюжет (обыкновенно из мифологии), как танец Венеры, Астарты, Леды и др. Римский танец обладал техникой гораздо большей, чем греческий, в своих *balance*, пируэтах, перегибах корпуса, турах и прочих *pas*.

Знаменитая танцовщица Эмпуза, о которой упоминает Евстафий, могла вертеться с такой быстротой, что исчезала из глаз зрителей. Другие танцовщицы — Тимела и Пиллис — превзошли ее прыжками.

Знаменитыми танцовщиками были Парис и Силий (оба казненные императором из ревности к женам³⁷).

³⁷ Другой танцовщик казнен был Домицианом только за то, что был похож на Париса.



Танцы этрусков (с древнеримских фресок)

Танцами славились в Риме этруски³⁸. Мимика лица дошла до апогея, но, как и о правилах греческой Оркестики (в частности, о мимике), до нас не дошло никаких сведений.

Известно, что танцовщик Мемфир изображал так прекрасно и убедительно танцами систему философии Пифагора, что с ним не могли сравниться лучшие ораторы.

В эпоху Цицерона актер Росций изображал мимикой речи ораторов.

Что касается сценической пантомимы, то авторы их давали только, так сказать, либретто,

³⁸ Очень красивое племя, с миндалевидными глазами и черными кудрями и с чрезвычайно гибким телом. Три императрицы: Мессалина, Домиция и Фаустина были любовницами танцовщиков-этрусков.

актеры же развивали подробности сами и часто импровизировали.

Оргиастические культы Рима

Оргиастические культы Греции перешли в Рим, кажется, только для того, чтобы потворствовать разнузданности. Дионисии, а также Мегалийские торжества в честь Кибелы выразились в диких оргиях, в которых вместо экстаза было пьянство и разврат.

Еще разнузданнее были римские Сатурналии, но тут отводилось большое и серьезное место мимике и пляске.



ГЛАВА III

АЙСЕДОРА ДУНКАН И АНТИЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЕЕ ПЛЯСОК

Наш балет сознательно уходит от жизни, от естественности в область условностей, сознательно обесценивает естественную выразительность человеческого тела, хотя и любит его, но только как отвлеченной формой, без духовного содержания, одним зрительным путем. Тело в своих движениях перестало быть для нас «реализующимся движением души».

После античной религии, постигавшейся при посредстве человеческого тела, настало христианство, всеми силами презиравшее греховную плоть. И после веков успешного гонения со стороны церкви на человеческое



Айседора Дункан

прекрасное тело, наступило, так сказать, возрождение культа тела, но тело в этом культе оказалось изуродованным.

Во-первых, от него отняли душу, оставив одни формы, но и формы эти заключили в уродливые и произвольные рамки балетных условностей.

Во-вторых, тело тщательно закрыли трико, газом, гримировкой и сделали его греховным.

Айседора Дункан прониклась античным культом тела, нашла в этом теле потерянную в течение целого тысячелетия естественную выразительность, и ее движения стали духовными знаками.

Огромные сокровища музыки, живописи, поэзии вдруг нашли себе еще одно выражение, более совершенное, чем звуки и краски, — это живое человеческое тело, яснее самой музыки, яснее самой поэзии и живописи выражающее тот дух, который живет и в произведениях Боттичелли, в симфониях Бетховена, Шумана, ту тайну, которую унесли с собой улетевшие с Геликона и Елевсиса античные боги.

С фресок, статуй, барельефов Айседора Дункан внимательно перевела все жесты позы, все ракурсы античных изображений на свое

тело. Все эти движения прекрасны потому уже, что они естественны, как «движения зверей на свободе» (по сравнению самой г-жи Дункан), и они благородны, так как выражают собою движения человеческого духа в эпоху его лучшего расцвета — в эпоху античной культуры. Изучение античных образцов на себе воспитало тело г-жи Дункан свободным, а дух ее чистым, и вот почему ее телу не нужны одежды, закрывающие безжалостно проблески духа.

Айседора Дункан, опираясь на теорию Шопенгауэра, говорит:

«Когда движение вселенной концентрируется в индивидуальном теле, оно обнаруживает себя в нем, как “воля”. Так, например, движения земли, как концентрация окружающих ее сил, создают земле ее волю. Земные творения со своей стороны, принимая и концентрируя в себе эти силы, переданные и видоизмененные их предками и определенные их отношением к земле, порождают свои индивидуальные движения, которые мы называем их “волей”».

«Истинный танец должен бы быть *естественным тяготением воли в индивидуум*³⁹,

³⁹ Курсив наш. — Н. В.

который, не более не менее, как тяготение все-
ленной, перенесенное на человека...»

«В своей живописи и скульптуре, архитек-
туре и поэзии, танце и трагедии греки берут
свои движения из движений природы. Это осо-
бенно ясно можно видеть на всех изображени-
ях греками богов. Греческие боги, т. е. олице-
ствования сил природы, всегда изображаются
в тех позах, которые выражают конкретизацию
и развитие данных сил. Вот почему искусство
греков не осталось узко национальным и спе-
цифическим, а есть и будет на все времена ис-
кусством всего человечества».

«Поэтому, когда я на земле танцую обна-
женной, я естественно принимаю греческие
позы, потому что они — естественные позы на
нашей земле».

«В каждом искусстве нагота — самое вы-
сокое. Художник, скульптор и поэт следуют
этой истине, только танцовщик забыл о ней;
а он должен бы был больше всех думать о ней,
потому что материалом его творчества служит
само человеческое тело»⁴⁰.

⁴⁰ Цитаты по переводу Н. Филькова.

ТВОРЧЕСТВО АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

Получив технику из изучения античных памятников, Айседора Дункан не только прекрасно повторяет их, но сама фантазирует, как бы продолжает начатое эллинами.

Лучшее, что исполнила у нас Айседора Дункан — это «*Primavera*» Ботичелли и «Орфей» Глюка.

В «*Primavera*» она изображала постепенно все фигуры этой картины. Вторая фигура справа: она — младенец — радуется весне, смеется, срывает голубые цветы; как стебель, тянется к солнцу и купается в волнах света; вся победная, улыбается, сияет, как природа вокруг:

«Видя радость единенья
Солнца, влаги и стеблей,
Дух твой будет как растение,
Взор засветится светлей...»

Вот хоровод (слева). Девушки вьются, то высоко поднимая сплетенные руки, то опуская.

Вот средняя фигура — она идет медленно, торжественно, как бы благословляя.

«Орфей». Орфей ищет подругу в подземном мире. Он заклинает своей лирой богов; он весь полон тоски, блуждает в страшных чертогах

Аида, ждет с нежностью и тоской. Его походка неуверенна...

Но вот Эвридика... Он узнает ее... Пусть будет дальше и смерть и ад. Он улыбается, сияет. Вбегает она. Быстрая пляска... вакхическая... вихрь страсти... с закинутой головой, с несущимися вокруг растрепанными волосами. Пурпурная, легкая туника мечется, струится. Это святой экстаз. Глаза горят и как бы видят над собой вверху самого Вакха.

Затем прекрасен «*Нарцисс и Эхо*».

Входит юноша на лесную лужайку. Чудное видение Эллады... Все кругом прекрасно, как он... Поет свирель лесного фавна... Нарцисс влюблен в себя... Он любит себя в отражении ручья, к которому нагнулся, и жадно, жадно смотрит. От каждого его шага, от каждого взгляда расцветают чудные цветы, зеленеют лавры, поют ручьи. Эхо, богиня тишины, играет с ним, повторяя его вздохи и окрики. Он сам играет с Эхо — прячется и прислушивается к собственному окрику.

Ее «*Les dances idylles*» — «Прощание девушки с возлюбленным» — ряд поз, в которых было все первобытно, просто, эпично, доверчиво.

В «Ифигении в Авлиде» Глюка она развила глубокую трагедию, и ни одного жеста аффектации не испортило этого чудного барельефа.

Она одна изображала и хор, и Ифигению, характерные фантастические и пиррические пляски.

Вот она бежит по сцене, изображая приветствие хора: прыжки с поднятыми руками, она отступает назад, прыгая. Ифигения прибыла в Авлиду — и хор ликует и пляшет круговой радостный танец. Танец халкидских девушек из высоких прыжков друг перед другом и с ударами, как бы в диски, надетые на обе руки, для чего руки поочередно то поднимаются над головой, то опускаются, чтобы задеть за диск в другой руке. Ифигения проходит медленно мимо, любуясь танцем. Она грустна, не видя Ахиллеса.

Воинственная пляска халкидских девушек, обрадованных прибытием греческих войск: как бы вызов на бой друг друга — прыжки на одном месте, очевидно, друг перед другом. Затем перемена местами с противником, как бы перед борьбой. Все это с головой, втянутой в плечи и несколько выдающейся вперед, как бы вглядываясь.

Сражение: прицеливание копьем и прыжок, перемена мест с противником. Став на одно колено, противники прицеливаются из лука, причем тетива натягивается рукой, заведенной за голову сзади. Радостный танец халкидских девушек в честь приближающейся свадьбы Ифигении — из преследования друг друга и прыжков друг возле друга.

Ифигения идет к алтарю, готовая пожертвовать собою ради войска. Хор грустит:

Когда осушим мы наши очи?

Ужель страданье будет вечно нам грозить?

Иль только тихая могила нам возвратит давно
отлетевший покой?

Отчаянье, слезы, с низко опущенной головой, стоя на одном колене, одной рукой обвив его, другой обвив наклоненную голову. Держа руку на голове, встает и медленно идет по кругу.

Пляска фурий — с нагнутым вперед корпусом, причем одна рука вперед, другая назад — вытянуты горизонтально и меняются поочередно. Мелкие прыжки по зигзагам.

Г-жа Дункан *танцевала музыку Шопена*. Помимо чисто музыкального интереса, ее танцы имеют интерес со стороны проведения античных принципов пляски в современность.

К сожалению, у нас нет изображений ее поз (кроме немногих, помещенных здесь) и поэтому трудно говорить о технике ее «вальсов», совершенно не похожих на современные вальсы.

Принципы Айседоры Дункан

«Задача современной школы танцев заключается в нахождении тех первичных движений человеческого тела, из которых могли бы развиться движения будущих танцев в вечно изменчивой, бесконечной и естественной последовательности», — говорит г-жа Дункан.

«Я намерена со временем основать школу, выстроить театр, где сто маленьких девочек будут обучаться моему искусству — они, со своей стороны, еще более усовершенствуют его. В этой школе я буду учить детей не подражать моим движениям, а делать свои. Вообще, я не буду их приучать к известным определенным движениям, я буду их направлять к созданию таких, какие естественны для них. Кто всегда видит движения совсем маленького ребенка, тот не станет отрицать, что они красивы, — они красивы потому, что соответствуют ему...»



Айседора Дункан в танце

«У танцовщицы грядущего душа и тело будут так гармонично развиты, что движения тела будут естественным языком души. Танцовщица будет принадлежать не нации, а человечеству. Она не будет пытаться танцевать фэйные танцы, изображать русалок или кокеток, она

будет танцевать как женщина, в ее самом великом и чистом проявлении. Она выразит в своем танце жизнь природы и покажет, как одни элементы превращаются в другие...»

«Ее движения будут отражать движение волн и вихрей и рост всего земного, полет птиц, странствование облаков и, наконец, — мысли человека о вселенной».

«Современный балет сам подписывает себе приговор, старательно уродуя от природы красивое тело женщины...»

«Мы не греки, а потому не можем танцевать греческих танцев. Танец будущего будет новым движением, плодом всего пути, пройденного человечеством...»

ШКОЛА ЕЕ

Айседора Дункан имеет школу близ Берлина, в Грюневальде, основанную ею и ее сестрою три года тому назад. Она принимает туда бесплатно девочек всех национальностей и всех классов общества, начиная с пятилетнего возраста. Единственное условие для принимаемых: здоровье и нормальное сложение.

Преподавание начинается с гимнастических упражнений, которые необходимы для

того, чтобы вызвать к жизни деятельность всех мускулов тела и тех, которые постепенно атрофировались у человечества, по мере того, как оно все дальше и дальше уходило от первобытной простоты движений.

Как пример можно указать на тазобедренные мускулы, развитие которых у античного человека достигало большой силы — и он имел как бы корсет из мускулов, между тем как у нас эти мускулы очень слабы.

Главный принцип преподавания г-жи Дункан в следующем: дать каждому члену тела свойственные ему движения, и притом законами этих движений должны быть законы естественного тяготения тела к земле. Другими словами, — в сопротивлениях естественному тяготению тела или его частей к земле, т. е. в движениях, должна чувствоваться прежде всего тяжесть движущегося тела или его частей. Так, например, при естественном поднимании руки снизу вверх кисть естественно опускается и висит пальцами вниз в силу своей тяжести.

При передвижении тела вперед, как при беге, голова откидывается невольно назад, как противовес наклоненному вперед телу.

В каждом естественном движении тело инстинктивно находит центр тяжести, и эти «инстинктивные» положения естественного равновесия должны лежать в основе танцевального искусства.

ПРАВИЛА ДВИЖЕНИЙ

Делая шаг вперед, мы невольно производим следующие движения: став на полупальцы правой ноги и согнув в колене ее, переводим на полупальцы левую выпрямленную, причем она служит нам как бы рычагом, передающим тело вперед, и для удержания его в равновесии передвигаем левую ногу вперед.

Все движения должны быть проникнуты спокойствием. Суетливые, поспешные движения не свойственны «языку души».

Движений в пляске должно быть по возможности мало.

В один момент должно делать только одно движение каким-нибудь одним членом, так как каждое движение должно использовать всю энергию тела в данный момент без остатка. Как пример этого «единства» и постепенности движений в природе возьмем движение дерева от ветра. Мы замечаем, что дерево начинает

колебаться не все сразу, а постепенно. Сначала приходит в движение ствол, затем ветви и от них уже движение передается листьями.

Таким образом, например, поднимая руку вверх впереди корпуса, мы должны сначала привести в движение плечевой мускул, поднимая им предплечье, затем разгибаем локоть, разворачиваем кисть и, наконец, выпрямляем пальцы.

Как мы знаем, никакая энергия не теряется во вселенной, и энергия всех совершающихся движений в природе переходит в пространство.

Естественно совершающиеся движения человеческого тела всегда должны давать иллюзию как бы продолжения движения после фактического окончания этого движения.

Так, например, поднимая руку вверх в тех естественных стадиях этого движения, о которых мы только что говорили, основанных на логике законов естественного тяготения тела, — в конечной стадии этого движения, т. е. в разгибании пальцев, энергия переходит в пространство, причем концы пальцев служат как бы исходными пунктами ее, и в положении их должно сохраниться на некоторое время как бы

стремление к дальнейшему, может быть, бесконечному движению вместе с оставившей их энергией. Ни одно движение не должно кончаться так, чтобы нельзя было вообразить дальнейшего, возможного пути этого движения. Другими словами, все движения должны носить характер прерванности, незаконченности.

Главный и единственный мускульный и волевой центр, повелевающий всеми движениями, есть корпус.

Руки же, ноги и голова должны быть в отношении корпуса безвольны, и единственное качество, требуемое от этих частей — свободное подчинение законам естественного тяготения. Упражнения для достижения этого состоят в свободном качании рук (при участии только плечевых мускулов), в «мотании» кистями, качании ноги, в сгибании, разгибании, нагибании и поворотах головы (идеалом этих движений головы может быть качание тяжелого цветка на тонком стебле).

Упражнения корпуса должны состоять из сгибаний, разгибаний и вращений корпуса. Затем следуют упражнения в сгибаниях и разгибаниях по прямым, кругообразным линиям всех конечностей.

РЕЖИМ В ЕЕ ШКОЛЕ

Школа г-жи Дункан основана в 1904 г. на ее средства и теперь субсидируется образовавшимся вокруг нее обществом. Теперь в этой школе обучается около двадцати девочек от пяти- до пятнадцатилетнего возраста. Дети живут в строгом соблюдении гигиены. Все они закаляют свое здоровье всеми возможными средствами: они спят всегда с открытыми окнами, каждый день их начинается с гимнастических упражнений по новой системе, приуроченной для развития решительно всех мускулов тела.

Одежда их, одинаковая для всех, очень проста и состоит из легкой туники, перевязанной у талии, дающей совершенно свободный доступ воздуха к телу и абсолютно не мешающей движениям. Обuvi нет никакой.

В предметы преподавания входят танцы, все другие искусства и науки. Занятия распределены так рационально, что совершенно не утомляют их. Главное внимание в преподавании как научных предметов, так и искусств — обращение на то, чтобы все строго соответствовало возрасту, т. е., другими словами, чтобы требования никак не превышали сил учащихся.

Так, например, в преподавании танцев обращается внимание на строгую постепенность; если телу ребенка пяти лет свойственны такие-то движения, то в этом возрасте необходимо построить все его пластические упражнения только из этих движений, а отнюдь не навязывать ему движений, свойственных более старшим возрастам, и т. д.

Школа г-жи Дункан имеет целью развить тело, душу и ум естественными путями, которые открывает нам природа при изучении ее зоологического, ботанического мира, законов ее физики.

Воспитанницы живут в постоянной близости с природой, проводя почти все время в большом парке, возле школы. В самой школе они видят всегда произведения античного искусства, которые в виде статуй и барельефов украшают во множестве их роскошные дортуары, классы и залы для игр.

Принцип преподавания пластики там состоит в следующем: отнюдь не надо выучивать те или другие красивые движения, надо развить все тело *нормально*, и тогда все движения его будут сами собой красивы, как все, что следует законам природы.

**ДИОНИСОВО
ДЕЙСТВО
СОВРЕМЕННОСТИ
ЭСКИЗ О СЛИЯНИИ ИСКУССТВ**



ВСТУПЛЕНИЕ*

Священного театра трагедии, театра периферии нет больше с прекрасного времени дионисийских игр.

А между тем разве нет мучительного желания увидеть хоть раз не самую катастрофу жизни, которую изображают везде и всегда, а ее таинственную причину в таинственном зрелище, и, надев венки, стать не зрителями, а молящимися этой мистерией.

Если теперь еще иногда берутся изображать античную священную трагедию, — она теряет все свое мистическое значение и потому никто больше не верует ее верой, не молится ею, и она делается ходульной аллегорией о Судьбе.

* Печатается по изданию: Ник. Вашкевич. Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств, М., 1905.

Из нее делают теперь бытовую драму, «греческую пьесу» в лучшем случае, восстанавливая археологически бытовые детали античной жизни (иногда даже самую обстановку античного театра: просцениум, три двери, жертвенник и пр.).

Дионисийская игра как раз была чужда всему этому... Она была вне времени и вне места.

Даже человеческое лицо на сцене было кощунством, преступлением против культа и потому закрывалось священно-условной маской.

Разве можно иначе относиться к трагикам современности, например, к Метерлинку или д'Аннунцию, чем к Софоклу и Эврипиду? Разве это не новые молитвы той же Судьбе?

Вместо условных масок, вместо котурнов нужно уйти какими-то путями от местных и временных форм, — но уйти так же далеко, как уходили древние в своих культах.

Хозяева современного театра, увлекшись звукоподражанием жизни, успели состариться — и им, холодеющим, нечем веровать во что бы то ни было. Жизнь переросла их.

Театр трагедий теперь под силу только молодости!

A decorative flourish consisting of two symmetrical, ornate scrollwork designs that curve upwards and outwards from a central horizontal line, framing the title below.

О ТЕАТРЕ БУДУЩЕГО

*...Есть тысячи законов более
могущественных и важных,
чем законы чувств.*

Метерлинк.
«Le Trésor des humbles»

Ночью есть многое, что днем не существует
ни для слуха, ни для зрения.

Есть цветы, раскрывающиеся только от мра-
ка и тишины.

Разумеется, если надо изобразить расцвет
такого цветка, надо изобразить вокруг него
и ночь и тишину.

До сих пор запоздавшее искусство сцены
изображало только дни и сумерки; дни и су-
мерки, не позволяющие сомневаться в бытно-
сти изображаемого.

И самая желанная задача искусства виделась в том, чтобы продлить явление в его прошлом и в будущем, дать наибольшую подвижность, — чтобы зритель возможно подробнее рассмотрел и поверил.

Творчество пристально всматривалось внутрь, в движущуюся массу жизни, и вместе с движением явление пересаживалось на сцену с тем возможным торжеством, которое казалось для различных вкусов художественным.

Искусство сцены — это вечно рождающееся из другого и берущее из всех — и самое сильное из искусств, — дошло за последний период до наивозможной выразительности.

Дух автора угадывался исполняющими настолько, что, смотря пьесу в театре, казалось, что это работа не массы субъектов (автора, актеров, декоратора, бутафора etc.), а кого-то единого — автора пьесы, загадочно распавшегося на видимую разноликую массу, но все же одного.

Наконец, главное — сцена нашла свою перспективу, откуда картины жизни стали подробнее, родилась светотень и театр принял в свое зеркало то, что не поддавалось отражению: осенний листопад и прозрачную воздушность весны, эти времена смеси красок

в полутона — предутренние и предзакатные сумерки.

Театр ответил на все поставленные вопросы, рождающиеся от дня и сумерек, когда в явлении есть возможность всмотреться, определить быстроту его движения, ландшафты, характеристики, — словом, так дорого оцененную типичность...

Но вот теперь призма красоты повернулась: все увидено под другим углом... Явление перестало интересовать своей типичностью внутри, своим химическим составом...

Увиден причудливый рельеф вещей и в этом рельефе масс найден профиль, — профиль Рока.

Во имя этого явление en masse возведено само в тип...

Получилась картина четких контуров и сплошных масс, точь-в-точь какую дает увидеть вспышка молнии ночью.

Длительность всего настолько сократилась и наполнена таким трепетом, что всмотреться просто нет сил. Явление показалось символом, знамением, элементом. С радостью и с ужасом угадали в его элементарности правящее начало. Жизнь стала суммой, в которой хотенья

составных ее частиц ничто, где интересны не существа людей, а массы их существований, не их крики, а слитный гул ропота, ужаса.

И искусство сбросило с себя одну из трудных (в особенности для коллективного искусства сцены) прежних задач, без которой оно казалось себе абсурдом, — искание типичности внутри вдруг перестало интересоваться.

Жизнь еще раз показалась раздвоенной — на сознание и душу. И эта бессознательная ее половина, вечно прикасающаяся к миру, где хранятся все случайности, падающие на землю; видящая с ужасом все, что готовится, — она, не имеющая силы заявить о себе днем, сквозь шум, становится слышной ночью, когда невольно прислушиваются и когда тихо до «звука лунных лучей», до «шелеста звезд», до «ритма тишины»...

Слишком страшны звуки души, и оттого так шумно днем.

Родился новый стиль — элемент, которого «созерцательная тишина», т. е. соединение слухового и зрительного впечатлений в неподвижности.

Новый стиль излюбил силуэты, массы, лунный свет, омывающий их, звездные узоры, детей, слепых, животных, всех, кто верит

инстинкту и свободны от многого, и наконец движения, в которых ритм убил подвижность.

Все искусства чуть не гениально проявляют себя в нем... Искусство же сцены, наиболее выразительное и так утончившееся теперь, — одно осталось в стороне со старыми формами.

Происходит ли это оттого, что едва достигнутые высоты жаль покинуть, признать их недостаточно высокими сегодня, и этим убита инициатива искать, или оттого, что не успели понять, что для пейзажей иных стран нужны и краски иные...

То небольшое, что пытались осуществить на сцене в области мистического, рождало два чувства: или отвращение, или боль досады. Или выполняли реплики и ремарки в тонах и аксессуарах общетеатрального мертворожденного шаблона, или — и это в лучшем случае — добросовестно реализировали, как будто дело шло о пьесе повседневных переживаний Гоголя, Островского, Шекспира или Чехова.

Получалась наивная мелодрама, выполненная лубочным способом с бестактностью красок, или аллегория, скучная, разбавленная, а никак не «трагедия каждой полночи». Впечатление от этого или нелепое, как будто слепой вздумал

рисовать красками, или оскорбительное до крика, как будто при вас сознательно разбили гармоничную статую, чтобы для чего-то определить химический состав ее вещества.

Надо много, много мучительных попыток, чтобы все приняло одну истину, которая так явственно предвидится мечтой: прежние краски и кисти великолепны для прежнего...

Нужен новый отдельный театр исключительно для пьес символически-мистических, театр, ответвленный от театра всекультурного — театр как храм, замкнутый от неверующих, живущий тишиной и изображающий оболочки случайностей, а не внутренности их.

Немногие умеют вслушиваться в тишину и на ее грани с душой (если тишина не есть тело души) слышать таинственное эхо всего, что случится, а потому такой театр всегда будет театром меньшинства.

Там, где скапливаются все, бывает слишком шумно, чтобы прислушаться, даже если бы сцена сумела материализовать эту смесь тишины с тенями, смесь слухового и зрительного, но почти без теней и почти без звуков.

Лишь только идея театра мистического отпадет от занятого своим театром натуралистиче-

ского, будет сразу почувствовано все — и для сценического искусства создастся новая форма.

Театр должен вернуться к примитивам своего празднично-молитвенного истока.

Может быть, легче всего его назвать театром медиумизма.

Мотивы для творчества, которые так жадно брались из повседневной яви, будет давать сон. А самое творчество будет родственно *сомнамбулизму*. Гипноз, вероятно, начнет свою роль в искусстве.

Образы такой новой формы будут похожи на средневековые примитивы иконописи на высоких окнах соборов в лунные ночи.

Сцена очистится от повседневности и прежних задач и станет местом видений, слетающих на праздники.

Трагедии Метерлинка — трагедии, совершающиеся в пространстве, обступающем нас в нашей тихой, безопасной повседневности, совершающиеся поверх наших чувств и осязаемые нашим чутким инстинктом, предупреждающим непонятными конвульсиями ужаса и влекущие за собой неизбежный финал — гибель; ночи д'Аннуцио, душные от пыли земли, высылающей ею свои проклятия прошлого из

своих разрытых гробов, насыщенные сладководовитым дыханием цветов с симметричными чашами, на дне которых спит Рок вместо росинок... и все, что несравненно важнее, чем наши страсти, — все вместится в новую форму театра символов.

«...Разве легкомысленно утверждать, что настоящая трагедия жизни — трагедия, обычная, глубокая и всеобщая, начинается тогда только, когда то, что называется приключениями, печалью и опасностями, прошло?»

Разве не ужасно наше спокойствие, когда о нем подумаешь, и когда звезды за ним наблюдают?

Неужели, когда я спасаюсь от обнаженной шпаги, существование мое достигает самого интересного момента? Всегда ли в поцелуе оно бывает всего возвышеннее? Разве только в бурные ночи расцветает душа?..

Почти все наши трагики замечают только жизнь буйную и давно протекшую; можно утверждать, что весь наш театр устарел и что драматическое искусство запаздывает.

Нельзя того же сказать о хорошей живописи или, например, о хорошей музыке, которые сумели распутать и восстановить черты более скрытые, но не менее важные и удивительные каждодневной жизни.

Хороший живописец не станет больше изображать Марию, Победителя Кимвров, или убийцу Герцога де Гиза, потому что психология победы или убийства слишком исключительна, а бесполезный шум жестокого поступка заглушит более глубокие, хотя и нерешительные и скромные голоса существ и вещей.

Он покажет нам дом, затерянный среди полей, дверь, открытую в конце коридора, лицо или руки во время отдыха.

Наша жизнь большею частью проходит вдали от крови, криков и шпага; и человеческие слезы стали молчаливы, невидимы и почти духовны...

Что могут сказать мне люди, обуреваемые одной безумной идеей, не имеющие времени жить, потому что им надо лишить жизни соперника или возлюбленную?..

Я пришел в театр в надежде увидеть нечто из жизни, прикрепленное к ее источникам и ее тайнам узами, которых я не имел ни случая, ни силы заметить каждый день. Я пришел в надежде увидеть на мгновение красоту, величие и значительность моего скромного существования.

Я надеялся, что мне покажут чье-то невидимое присутствие, бога, живущего со мной в моей комнате.

Я ждал каких-то высших минут, которые я, помимо своего ведома, уже, быть может, пережил в самые жалкие часы своей жизни...

Не знаю, правда ли, что неподвижный театр невозможен? Мне кажется даже, что он существует. Большая часть трагедий Эсхила — трагедии неподвижные.

У древних обыкновенно отсутствует даже психологическое действие, которое в тысячу раз важнее материального и кажется необходимым. Но, тем не менее, они его уничтожают или сильно умаляют, чтобы сосредоточить внимание на интересе, который возбуждает положение человека во вселенной.

Человек уже не мятется среди стихийных страстей — есть время видеть их отдыхающими.

Дело идет уже не о каком-нибудь исключительном и буйном моменте существования, но о самом существовании. Есть тысячи законов более могущественных и важных, чем законы чувств...

Мы сами не то, что наши мысли и наши мечты».

Метерлинк.

«Трагедии каждого дня»⁴¹.

Создавая новый стиль театрального искусства, придется искать новые масштабы и новые условности.

Раз решено подняться над реализмом, надо приподнять все до одинаковой высоты. В этом самая большая трудность, если принять в расчет сложность и коллективность этого искусства и массу случайностей, от которых зависит удача цельности, т. е. ансамбля.

Говорить, кричать, жестикулировать, передавать сценически тишину и пр. при таких-то условиях света, при таких-то декорациях и наоборот, надо совсем иначе, чем при других.

Один блик «другой» луны, один жест другой условности, один дневной звук, вторгшись, может прорвать нежную вуаль символов.

⁴¹ Перевод Л. Вилькиной.

Мечтая о театре ирреального, надо, повторяем, признать, что всю технику и режим современного реального театра надо забыть.

Если даже дыхание Истины почувствовано исполняющими, и ключи к таинственному замку подобраны в душах их, то все же исполнить символическую картину в стенах современного театра не удастся. Не удастся, потому что зрительных и слуховых впечатлений тут мало.

Известный в свое время в Париже театр-кафе «Chat noir», уже отцветший, один из немногих напал на истинный путь. Чем больше чувств зрителя заинтересовать и чем больше ощущений сгармонировать в нем, тем больше шансов, что мозговая энергия перестанет посредничать, и по ступеням ощущений зритель будет восходить к «родине символов».

Создать вокруг зрителя в театральном зале среду из такого-то света, запаха, может быть, даже как-то дать иллюзию чувству осязания...

Надо во что бы то ни стало убить ясность звуков и всего видимого... Самое исполнение должно далеко уйти от «натуральности» в область странных форм, словно ряд моментов, выхваченных из мрака неожиданным мгновенным

светом, когда нет времени задать вопрос, когда все кажется загадкой.

Как узоры гобеленов вытканы на фоне, так и для сценической утонченной картины необходим фон, но очень нежный, не мешающий рисунку — фон *звуковой*, как например, женский поющий вдали голос, арфа, скрипка и, наконец — *запах*.

Обоняние, бесспорно, хранит в себе целую молчаливую гамму вполне определенных красочных, слуховых, осязательных и вкусовых эмоций, хотя и очень субъективных, но все же обобщаемых, в особенности, если иметь дело с запахами живых цветов и если их ассоциировать по их внешности.

Разве нельзя вызвать представление о звоне серебряных колокольчиков по запаху ландышей?..

Разве не может дать запах гиацинтов лилово-красной эмоции?..

Разве запах роз не может показаться прикосновением к девственно-чувственному телу?..

Итак, если при слуховых и зрительных восприятиях еще вдыхать их ассоциации, или, другими словами, — видеть тон и вдыхать его, слышать звук и вдыхать его, картина получается бездонно-углубленной как бы внутрь зрителя.

Запах может быть, конечно, и фоном и одной из красок рисунка.

Ко всему этому, как вспомогательный эффект: темнота в зрительном зале во время действия должна быть не безразличной, как всегда в театрах, а строго соответственно красочной, даже иногда меняющей в течение действия окраску.

Технические средства декоративного письма должны расширяться. Целый ряд утонченных неожиданных эффектов может дать *вуалирование* сцены. Например, если тона достигать путем целого слоя разноцветных вуалей, затягивая ими сцену, то получается тон, не достигаемый никакими соединениями обыкновенных красок, легко варьируемый выведением одной вуали и введением другой, что представляет, между прочим, и большие практические удобства, так как может производиться, не прерывая течения действия на сцене. Еще выгода, достигаемая этим эффектом, та, что на всем, что есть на сцене, получится налет желаемого тона и, наконец, завуалированность сцены сама собой дает неясность, так желанную на сцене для пьес ирреальных.

Дальше во власти художника-декоратора путем той же вуали изображать «живое вещество темноты», «живое вещество» лучей солнца,

луны, звезд, — задачи, не существовавшей для художника-реалиста, для которого пространство не населено никем, для которого вещество пространства — воздух...

Поиски нового, вернее, изобретение, надо углубить и в эти служебные «технические» эффекты, каковы запахи, звуки, световые иллюзии — умножая их и варьируя их комбинации.

Театральная техника будет обладать еще многим и многим, о чем здесь говорить слишком пространно и слишком специфично.

Необходимо позаботиться о возможной изоляции зрителя от сторонних восприятий в течение спектакля (например: антракты должны содержать в себе те или другие эффекты, не позволяйте оборваться нити впечатлений, точно так же, как зритель должен пройти через некоторую прелюдию перед началом).

Театр должен принять в себя не только диалогическую форму литературы, но, наконец, и лирическую.

Театру тут огромное поле творчества. Если автор (или актер, играющий его) будет читать со сцены свое произведение при легких декоративных сменах и других иллюстрациях, и если личность его (его фигура, движение, голос), — будет восприниматься зрителем при

этом настолько, насколько автор мог бы представляться воображению при прочтении его произведения зрителем про себя, тогда цель будет достигнута. Мы будем присутствовать в душе автора почти в ароматный момент его творчества.

Если идти вглубь еще, надо пожелать театру вместить в себя новый вид драмы с большим будущим, который можно было бы грубо назвать «драмой за сценой», «драмой закулисных шумов». На сцене с такой-то ясностью видно то или другое место жизни, оставленное в такой-то момент... Все ушли, и там-то случилась катастрофа. Слышны отдаленные голоса, долетающие без слов сюда, где все спокойно, молчаливо. Это одна еще смелая попытка взлететь, победа над формами...

Театр будущего — театр эмоций исключительно.

Если в упреках ему будут говорить о желании умышленно усложнить впечатления, «тогда, как идеалом должна быть возможная простота», надо будет указать на сбивчивость в понятиях «усложненность» и «утонченность».

Ник. Вашкевич

ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ ВСЕХ ВЕКОВ И НАРОДОВ

Балет и судьба. Творческий путь Николая Вашкевича	3
Предисловие.....	7
Источники.....	12
Вступление.....	15
ГЛАВА I	
Хореография древнейших культур.....	25
Священная пляска	28
Деление религиозных плясок.....	31
Параллель с современными танцами.....	32
Китай	33
Техника.....	35

Египет.....	37
Астральная пляска Зодиака	38
Озирис и другие божества.....	39
Пляска Аписа	39
Обрядовые пляски	40
Праздник Вечности	42
Массовые танцы (по барельефам и рисункам гробниц II, IV и V династий)	42
Техника	47
Индия	51
Евреи	53
Исторические моменты плясок (по Библии)....	55
Ассиро-Вавилония	58

ГЛАВА II

Античная хореография..... 61

I. Греция.....	61
Деление плясок (по Платону)	65
Значение плясок.....	68
Общие замечания	69
Техника	73
Особенности античной хореографии.....	76
Пляски ансамблей.....	79
Культовые пляски	87
Сельскохозяйственные пляски.....	96
Пляски других культов	97
Мистерии Диониса	98

Пляска менад	101
Элевсинские мистерии	104
Орфеизм	106
Другие мистические культы	107
Общие замечания	108
Обрядовые пляски	108
Погребальные танцы	111
Увеселительные танцы	112
Пиррические пляски	116
Гимнопедия и Эпопля	116
Калобризмос и другие	117
Костюмы при греческих плясках и танцах	118
Сценические танцы	121
Правила сценических движений	125
Техника танцев хора	126
Молитвенные жесты и другие	128
II. Рим	129
Танцы в римском театре и мимы	134
Пантомима	137
Балет	138
Кордебалет	139
Балеты в императорское время	142
Маскарады	143
Положение танцев в Риме	144
Техника и виды танцев	144
Число балетных трупп и вкусы публики	147
Оргиастические культы Рима	149

ГЛАВА III

Айседора Дункан и античные

принципы ее плясок	151
Творчество Айседоры Дункан	156
Принципы Айседоры Дункан	160
Школа ее	162
Правила движений.....	164
Режим в ее школе	167

ДИОНИСОВО ДЕЙСТВО СОВРЕМЕННОСТИ.

ЭСКИЗ О СЛИЯНИИ ИСКУССТВ

Вступление.....	171
О театре будущего	173

Николай Николаевич ВАШКЕВИЧ

**ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ
ВСЕХ ВЕКОВ И НАРОДОВ**

Учебное пособие

Издание третье, стереотипное

Nikolay Nikolaevich VASHKEVICH

**HISTORY OF THE CHOREOGRAPHY
OF ALL AGES AND NATIONS**

Textbook

Third edition, stereotyped

12 +

Координатор проекта *А. В. Петерсон*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.

Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812) 412-54-93,

тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;

trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (499) 178-65-85

lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;

lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 23.11.15.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 70×100^{1/32}.

Печать офсетная. Усл. п. л. 7,80. Тираж 100 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии

с качеством предоставленного оригинал-макета

в ПАО «Т8 Издательские Технологии».

109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.