***Зыков, А.И.* Танец в театральном искусстве античности [Текст] / А.И.Зыков // Вестник Тамбовского университета.** [**Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: ТГУ, 2012. – Т. 114. – № 10. – С. 271-275.**](https://r.mail.yandex.net/url/Eg8sK6AuBZb30n2AwzHYBw%2C1352273076/elibrary.ru/item.asp%3Fid%3D17909534)

**Стр. 266**

**Танец в театральном искусстве античности**

Алексей Иванович Зыков

Театральный институт Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова

**Стр. 271**

Исследователи театра, как и исследователи танца, рассматривая происхождения этих видов искусства, буквально цитируют друг друга, говоря о первобытном обществе, в котором древние верили в магическую силу охотничьих игр и плясок, считая, что от них зависит благополучие всего племени. О синкретизме искусства, слитности, неразделенности на отдельные виды, характеризующем его первоначальное состояние, написано достаточно много. Это исследователи театра, такие как А.А. Аникст, Г.Н. Бояджиев, А.А. Гвоздев, А.К. Дживелегов, С.С. Игнатов, С.С. Мокульский и многие другие. Это и исследователи танца, такие как З.А. Абрамова, А.Д. Авдеев, М.А. Дэвлет, Э.А. Королева, Э.Л. Мартинес и другие. О том, что представляли собой древние танцевально-театральные действия, мы можем предполагать, опираясь лишь на некоторые описания и те предметы, которые с помощью изобразительного искусства, дошли до наших дней. «Эти данные позволяют предположить, что именно в самую раннюю пору человеческой цивилизации многие обряды, игры, ритуальные церемонии и пляски были связаны с перевоплощением первобытного человека в образы животных, героев или богов и с воспроизведением событий при помощи плясок, жестов и мимики. Их можно назвать танцуемыми драмами, где пантомиму и танец было трудно разграничить» [1, с. 19].

The dance. Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D» дает нам представление о греческих танцах, запечатленных на вазах, гробницах, в орнаментах различных изображений и т. д. Позы, застывшие жесты, взаимодействующие фигурки: «…танцы эллинов можно условно разделить на: религиозные танцы, танцы гимнастические, танцы мимические, театральные танцы, исполняемые хором, танцы смешанной природы (частично общественные, частично религиозные, например, брачный танец), камерные салонные танцы» [2]. Танец в древнегреческом обществе воспринимался как наиболее эффективный элемент гармонизации души и тела, как основа формирования культуры человека, уделявшей в равной степени внимание воспитанию красоты внутренней и внешней.

Безусловно, танец был значимой частью и театрального действия. Обратим внимание, к примеру, на название частей греческого театра: «Очерк Витрувия намечает четыре основные части театрального здания: 1) места для зрителей, 2) орхестру – круглую площадку, название которой определяет ее значение для плясок (орхейстай – по-гречески плясать), 3) скене (в латинском произношении – сцена), т. е. палатка, 4) проскений» [3, с. 100].

Устройство театра, а с ним и отдаленность зрителей от актеров, не давали ни малейшего шанса на использование пластических средств – жеста, мимики, телодвижений и телоположений – как естественного языка. Но это давало возможность возникновению определенного условного языка пластических средств данного сценического пространства конкретного времени и тех условностей, которые воспринимались зрителями как естественные и безусловные. К примеру, невозможно было бы в сегодняшнем театре

**Стр. 272**

сегодняшнему зрителю не только поверить, но и понять, что действие происходит ночью, только потому, что актер при полном освещении пройдет через сцену с факелом в руке. Но для греческого театра, где действие происходило под открытым небом, знак в виде «актера с факелом» был читаем и приемлем. Это, конечно же, не означает, что у зрителей вообще не было никаких различий между «естественностью» и «искусственностью» в поведении актера на сцене. Несколько замечаний на этот счет находим, к примеру, у Аристотеля: «Минниск называл Каллипида обезьяной за то, что он слишком переигрывал…», «…это критика… актерского искусства, так как возможно излишество в движениях и для рапсода… и у певца лирических песен…» [4, с. 136]. Различия, стало быть, были. Другое дело, что критерии «естественного» и «искусственного» того времени значительно отличаются от критериев сегодняшних. Далее, увеличение актера с помощью котурнов (театральной обуви с очень толстой подошвой и высокими каблуками), использование масок (применявшихся также с целью быстрого «перевоплощения» актера из одного персонажа в другой) требовало и особых пластических средств выразительности. Зритель не мог прочитать происходящего с человеком просто по его мимике, естественному движению головы, руки. Требовалось усиленное движение, усиленный жест, внятная статика. Маска необходима была не только из-за отдаленности актера от зрителя, но она несла в себе отголоски обрядовой драмы и была важнейшим элементом создания обобщенных образов, а «неподвижность лица компенсировалась богатством и выразительностью телодвижений и декламационным искусством актера» [5, с. 116]. Кроме того, в представлениях большую роль играл хор, объяснявший происходящее, сопереживавший, вступавший в диалог, при этом танцующий и поющий. Численность его участников значительно превосходило количество актеров: У Эсхила – двенадцать человек, у Софокла – пятнадцать, а хор комедии вообще насчитывал порядка двадцати четырех человек. Правда, в дальнейшем хор будет постепенно исчезать, а количество актеров возрастать. Добавим, что «свидетельства древних заставляют нас считать греческую трагедию предшественницей современной если не оперы, то оратории» [3, с. 49], «греческая драма носила синтетический характер, потому что в ней сочеталась речь актеров с пением и пляской» [3, с. 120]. Действительно, кроме пантомимических средств, особой пластики и актеров и хора, греческий театр активно использует «пляску»: как правило, у персонажей были особые моменты, когда в продолжение драматического действия возникало его эмоциональное разрешение, лишенное слов, – скорбь Эдипа, отчаяние Гекубы, страсть Федры, боль Электры и т. д. Движения актеров подчеркивались, усиливались танцами хора. Все это действо было направлено на то, чтобы вызывать определенные эмоции зрителей: радость и страх, сострадание и гордость и т. д. Это, несомненно, способствовало воспитанию понимания добра и зла, нахождению своего места в жизни. «Единство поэзии – музыки – танца… приучало к упорядоченности в движениях, мыслях, эмоциях… формировало гармоничного и организованного человека» [6].

Представить себе театральное действие, лишенное танцевальных средств выражения, было просто невозможно. Греческая трагедия построена в основном на мифологическом сюжете, а, значит, действующими лицами выступали так же, как и в индийском театре, боги и герои. Но, в отличие от «танцуемых драм», во главе античного театра стояла поэзия и ее сочинители: «Поэт составлял не только текст, но и музыкальную и балетную части драмы, он уже был режиссером, балетмейстером и зачастую, особенно в более раннее время, актером» [5, с. 113]. Необходимо отметить, что актер в древнегреческом обществе был человеком уважаемым, лицом, обслуживающим культ, вследствие чего наделенным целым рядом привилегий. Можно сказать, что это был жрец и учитель в одном лице.

Кроме трагедий, греческий театр представлял своим зрителям сатирические драмы и комедии, призванные снять напряжение и уравновесить эмоциональное состояние зрителей после трагедий. И в комедиях пляска уже являлась важнейшим элементом увеселения и развлечения под «песни толпы веселых гуляк».

Б.В. Варнеке вполне логично разграничивает «художественный театр» и «зрелища», относя представления флиаков, мимов, пантомимы и даже кукольного театра Древней Греции к последнему, но показывает

**Стр. 273**

процесс своего развития некоторых из них, диалектику становления их как искусства, основанную на базе других искусств: «Пляски, связанные с обрядами и различными сторонами быта, были широко распространены уже в гомеровской Греции. Затем в связи с общим развитием искусства они достигли высокого уровня, благодаря исключительному расцвету пластики и ритмичности, нашедшей блестящее воплощение во всех отраслях искусства. На этой почве и возник пантомим, ставивший, подобно балету новой Европы, своей задачей передачу самых сложных душевных переживаний одними лишь движениями вполне развитого в своих выразительных способностях тела…» [3, с. 147].

Одна из лекций по истории римского театра Б.В. Варнеке начинается так:

«Греция, взятая в плен, победителей диких пленила,

В сельский Лаций искусства внеся.

Эти слова Горация очень точно определяют взаимоотношения греческой и римской культуры» [3, с. 153]. «Пленение победителей» отразилось и на достаточно быстром вживлении театра в структуру общественной жизни Рима. Так же, как и в Греции, представления начинались трагедиями и заканчивались комедиями. Тем не менее, есть очень важные различия. В частности, в средствах пластической выразительности. Поскольку к римскому актеру маска пришла гораздо позже, значит, он мог и должен был пользоваться мимическими средствами, а с ними, надо полагать, и другой жестикуляцией, другими телодвижениями. «Пластическая характеристика была наряду с символикой маски, костюма и атрибутов одной из примет роли» [1, с. 61].

В эпоху античного театра большое внимание уделялось рукам. Наряду с жестами естественными, существовал язык жестов условных. Целая наука – хирономия – была сосредоточена на выразительности рук, а подраздел ее – дактилология – обращал внимание на положение пальцев, коих в запасе у римского актера, к примеру, существовала около двадцати. Для изображения персонажей, относящихся к определенному типу ролей, существовали соответствующие пластические характеристики: точно установленный набор телоположений, жестов, телодвижений. «По части движений от актера требовалось строжайшее соблюдение ритма. Кроме того, были еще строго выработанные сценическим опытом правила на этот счет. Так, считалось некрасивым, если актер подымал руку выше глаз или если он применял иллюстрирующие жесты, воспроизводя соответственным движением все, что и без движений узнавал зритель из слов актера» [3, с. 196].

Во времена цезарей пантомима, по мнению ее исследователей, проходит, пожалуй, пиковый этап своей видовой самостоятельности. «Приказав молчать отбивавшим размер флейтистам и даже хору, танцор сам, одною лишь пляской, изобразил противозаконную любовь Афродиты и Арея, донос Гелиоса, коварство Гефеста… – словом, все, что составляет содержание этого приключения», – цитирует А.А. Румнев Лукиана и называет это «выразительной техникой актеров пантомимы» [1, с. 64]. В лекциях Б.В. Варнеке также упоминается этот эпизод, описанный Лукианом: «Можно думать, что теперь все способности к сцене люди отдавали свой талант лишь одному пантомиму. До чего доходило уменье лучших мастеров пантомим исполнять самые разнообразные роли, показал знаменитый Парис: без музыки и пения, приказав хору и музыкантам замолчать, он изобразил пляской прелюбодеяние Ареса и Афродиты, донос бога Солнца, засаду Гефеста… – одним словом, все сложное содержание рассказа Демодока в "Одиссее" Гомера» [3, с. 218-219].

Томас Рид в «Лекциях об изящных искусствах», говоря об искусственных и естественных (природных) языках, в качестве одного из доводов отнесения языка тела к природному языку приводит пантомиму: «Пантомимы – это представления без слов, где действие изображается движениями и не произносится ни одного слова; тем не менее, говорят, что они оказывали на людей гораздо большее воздействие, чем обычные представления, где актеры говорят… Говорят даже, что эти пантомимы действовали на народ сильнее, чем трагедии с речами их героев. Причина кроется в том, что в первых действует природный язык людей, а во вторых – приобретенный» [7, с. 287-288]. Иными словами, танец, пластика оказывали более сильное эстетическое воздействие на зрителя, чем слово, а потому владение актером всеми пластическими средствами было абсолютно необходимым.

В Древнем Риме интерес к «разговорному театру» постепенно угасает. Это связано с различными причинами, среди которых, ви-

**Стр. 274**

димо, все-таки главное место занимают, во-первых, увеличение территории империи, а вместе с этим и языковая неоднородность, а, во-вторых, стремление сделать искусство исключительно развлекательным. Все большую популярность имеют мимы и пантомимы, все больше востребованы танцовщики.

Серьезное отличие древнеримского театра от древнегреческого состояло в отношение к актеру. Здесь актер не пользовался уважением, «актерство, как профессия, сопряжено было с лишением многих гражданских прав» [5, с. 303]. Какова была в этой связи культуроформирующая роль актера и театра в целом?

Римское общество, окрыленное возрастающей мощью своей империи, все увереннее утопало в роскоши. Победы рассеивали страх перед богами. Уверенность становилась самонадеянностью, которой чужды нравственные принципы. Актер, по выражению О. Уайльда, «или священнослужитель, или паяц». А. Тростникова в статье «Неронии. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона» обращает внимание на то, что «общественные развлечения всегда были важной стороной политики римского государства» [8, с. 118]. Театральные представления являлись частью этих зрелищ, наравне со звериными травлями, гладиаторскими боями, конными состязаниями и т. д. Актер превратился в паяца. Танец, как отмечал Платон, необходимо разграничивать на «два рода: первый воспроизводит, с возвышенной целью, движения более красивых тел; второй же воспроизводит, с низменной целью, движение тел безобразных» [9, с. 268]. Первый позволяет относить его к искусству, второй – к развлечению.

Если танец, как и театр в целом, не заставляют зрителя сопереживать, соотносить свои поступки с поступками героя, являющегося идеалом, к которому нужно стремиться, то театральное действие перестает играть культуроформирующую роль в воспитании человека, стремящегося к возвышению нравственных критериев, а не нисходящего к животному началу. В «Сатириконе» Петрония дается описание утонченного тщеславием и богатством пира старого развратника Тримальхиона: «…акробаты разыгрывают свои гнусные пантомимы, шуты исполняют какой-нибудь острый, пряный диалог; индийские алмеи, совершенно обнаженные под своими прозрачными плащами, исполняют свои сладострастные танцы, шуты похотливо кривляются, а пирующие замирают в эротических объятиях» [10, с. 263].

Потеря моральных устоев непременно ведет к кризису общества, к краху, что и продемонстрировало разрушение Римской империи.

Вслед за угасанием интереса к «разговорному театру» и тяготением к развлекательности, потерей идеалов, нравственных критериев, животным стремлением к наслаждениям, был потерян и сам смысл театра. Отметим, что и пантомима вскоре утратила свое значение, превратившись в откровенные эротические сценки, и уже в «эпоху раннего средневековья… в Европе перестала существовать как самостоятельная форма театра» [1, с. 68]. Что же, иногда и так: «поэт творит для публики, и в первую очередь для своего народа и своего времени, которое имеет право требовать, чтобы художественное произведение было понятно ему и близко» [11, с. 275].

Танец, как показывает нам история древней Греции и древнего Рима, мог быть искусством и развлечением, в зависимости от того, какое содержание в себе нес. В театре воспитание средствами танца, представлявшее героев, богов, на которых нужно было бы равняться, приобретало несоизмеримо большее значение: «На изображения смотрят с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать» [4, с. 49]. Но учиться могут как хорошему, так и плохому, поскольку, как писал Платон, «…все относящееся к ритмам и вообще любому мусическому искусству – это подражание человеческим характерам, как лучшим, так и худшим…» [8, с. 250]. Стало быть, культуроформирование актера должно происходить в гармоничном развитии тела и души в неразрывном единстве.

Важным условием культуроформирующей роли театра являются нравственные основы самого актера как художника, не позволяющие, чтобы «профессиональное искусство… имело лишь одно оправдание в глазах общества – быть средством развлечения» [12, с. 36]. Как писал Ф. Ницше в «Человеческом, слишком человеческом»: «…если художник уже не подымает за собой своей публики, то она быстро опускается вниз, и

**Стр. 275**

притом падает тем глубже и опаснее, чем выше ее вознес гений, подобно тому как гибнет черепаха, падая из когтей орла, который вознес ее под облака» [13, с. 336].

1. Румнев А.А. О пантомиме. – М.: Искусство, 1964.
2. The dance. Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D. URL: <http://www.bencourtney.com/ebooks/dance/> Загл. с экрана.
3. Варнеке Б.В. История античного театра. – М.-Л.: Искусство, 1940.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Художественная литература, 1957.
5. Тронский И.М. История античной литературы. М., 1983.
6. Карцева Г.А. Ритм как культурно-антропологический феномен: автореф. дис. … д-ра филос. наук. М., 2004.
7. Рид Т. Лекции об изящных искусствах. // Из истории английской эстетической мысли XVIII в.: сборник. М., 1982.
8. Тростникова А. Неронии. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона // Развлечение и искусство: сборник статей / под ред. Е.В. Дукова. СПб., 2008.
9. Платон. Законы. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 4.
10. Дюпуи Е. Проституция в древности и половые болезни. М., 1990.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968. Т. 1.
12. Захаров А.В. От Homo Ludens к Homo Entertaining: социальная антропология развлечений // Развлечение и искусство: сборник статей / под ред. Е.В. Дукова. СПб., 2008.
13. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в 2 т.– М., 1990. Т. 1.