

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ТАНЦОВЩИКОВ В АНТИЧНОСТИ

Артистам балета посвящаю.

Влияние античных танцев на зрителей, изучение критериев их оценки не привлекает внимания исследователей, хотя они сами изучены очень подробно¹⁾.

Известно, что танцы, как и всякий вид искусства развиваются, выражая им присущими средствами чувства, стремления, переживания людей. Понятно, что греческие танцы 7-го — 5-го в. в. до н. э. должны отличаться от танцев 1-го — 3-го в. в. до н. э. Но как раз мы не располагаем источниками, которые могли бы нам дать представление о критериях оценки танца в различные периоды его развития. Сохранились только два произведения, но они относятся только к наиболее позднему периоду развития греческого танца. Это — диалог Лукиана *О танце* (1-й в. н. э.) и речь Либания *В защиту танцовщиков* (4-ый в. н. э.). С их помощью мы можем изучить интересующие нас вопросы оценки античного танца. Конечно, все заключения будут относиться к 1-ому в. до н. э., а с определенной долей вероятности и к более раннему периоду. Эти произведения для нас тем более важны, что мы в настоящее время не можем увидеть античные танцы и оценить их исполнителей.

И речь Либания, и диалог Лукиана подчеркивают, что танцы их времени являются продолжением и развитием предшествующих им форм танца²⁾.

Действительно, как в 7—5 в. в. до н. э., так и в 1—2 в. в. н. э. искусство танца было синкретичным, т. е. неотделимым от музыки и слова. Но, если в 5-ом в. до н. э. танец являлся составной частью трагедии и комедии, то во времена Лукиана танцевальные представления, вытеснив трагедию и комедию, являли собой выступление солиста, танцевавшего то, что прежде было сюжетом трагедии или комедии. Это требовало от танцовщика не только тщательной подготовки, но и большого мастерства, так как один и тот же танцовщик исполнял мужские и женские роли. Вполне понятно, что при этом особое внимание было обращено на то,

¹⁾ В работе М. Emmanuel, *The Antique Greek Dance*, L., 1916.

²⁾ Luc. *De salt.* 33; *Lib. Pro saltat.* 19.

чтобы с помощью движений и жестов правдиво изобразить действующих лиц. Закономерно возникает вопрос: не было ли танцевальное искусство данного периода только пантомимой. С начала 19-го века и до настоящего времени ученые положительно решают этот вопрос и называют танцевальное искусство данного периода пантомимой, а танцовщиков — пантомимами, чему содействовало то обстоятельство, что в ряде мест латинских авторов танцовщик называется пантомим. Это название несомненно греческого происхождения, однако в языке периода Лукиана не засвидетельствовано. Можно было бы думать, что оно служит для обозначения греческих танцовщиков и образовано римлянами от двух греческих корней: παντ(ο) и μιμ(έω). Во всяком случае, Лукиан, говоря о его значении в своем диалоге (гл. 67), указывает, что его употребляют только οἱ Ἰταλῶται к особенно выдающимся, танцовщикам, которые могут с помощью средств танца все изобразить. Заслуживает внимания и то, что в латинском языке наряду с *pantomimus* употребляется *saltatio* и *saltator*, причем слово *pantomimus* нередко выступает с глаголом *salto*³⁾ (танцевать). На основании указанного места Лукиана можно думать, что *pantomimus* — название более искусного танцовщика. Это указывает, что нельзя брать слово пантомим в современном его значении мима для времен Лукиана и Либания. Ведь в греческом языке употребляется для названия танца слово ὄρχησις а танцовщик называется ὄρχηστής. Правда, в языке Юлиана и в лексиконе Свиды встречаем слово παντόμιμος уже как греческое. Однако, необходимо учитывать, что в греческий язык того периода проникло ряд слов из латинского языка⁴⁾. Так как слово *pantomimus* образовано от двух греческих корней, то тем более легко оно должно было войти в греческий язык.

Заслуживает нашего внимания то место из речи Либания *В защиту танцовщиков* (гл. 10), где он возмущается, что Аристид причислил танцовщиков к мимам. Очень вероятно, что Элий Аристид в своей речи назвал танцовщиков латинским словом *pantomimus*. Но если в латинском языке это слово имеет значение „выдающийся танцовщик“, то в греческом языке оно могло бы обозначать „всесторонний мимический актер“. Этим и воспользовался Либаний в своей полемике с Элием Аристидом, если верно наше предположение.

Из Афиней (Athen. I, 20 d) мы узнаем, что т. н. италический танец критерии оценки которого мы находим у Лукиана и исполнителей которого защищает Либаний, был изобретен путем соединения элементов трагического танца (*emmeleia*), комического (*cordax*) и танца в сатировской драме (*sicinnis*). Как раз его ученые называют пантомимой. Если мы доверяем свидетельству Афиней и

³⁾ Напр. Suet. Cal. 57, 14: *pantomimus* Mnester tragoediam saltavit. Cp. Suet. Cal. 55: ...eo (sc. Mnestore) saltante.

⁴⁾ Находки в Оксиринхе, например показывают употребление в греческом языке καρνάρεός из латинского *cornarius*.

соглашаемся с общепринятым взглядом на танцевальное искусство того времени как на пантомиму, мы должны принять: или танцы трагедии, комедии и сатировской драмы были пантомимой, или изобретатели италического танца заимствовали из предшествовавших им видов танца только пантомимический элемент. Он был, как указывает Вашкевич⁵⁾ одной из важнейших составных частей античного танца. В соединении с движениями, служившими для передвижения в пространстве и выражения чувств, с позами, соединявшими движения в пластическую форму, пантомимический элемент выражал общий смысл танца и не существовал в отрыве от других его составных частей. Поэтому мы должны отвергнуть мысль об использовании создателями италического танца только пантомимического элемента. Очень показательно, что исследователи не считают ни еммелейи, ни сикинниса, ни кордака пантомимой. В *Поэтике* Аристотеля (гл. 1) читаем, что некоторые танцовщики подражают с помощью ритма, посредством ритмических движений воспроизводя характеры, душевные состояния и действия. Отсюда видно, что т. н. античная пантомима существовала уже задолго до изобретения италического танца. Исходя из этого, можно утверждать, что нельзя характеризовать античные танцевальные представления только как пантомиму. Однако то название употребляется учеными и в настоящей работе нам придется с ним встретиться.

До настоящего времени ученые не использовали содержащегося у Лукиана и Либания материала для изучения критериев оценки танцовщиков в античности. Да и о каком строго-научном подходе к этим произведениям может идти речь, если они провозглашаются софистическими декламациями, в которых якобы содержится сатира на маниаков пантомима⁶⁾. Даже такой глубокий знаток античных танцев, как Емманюэль считает диалог Лукиана шуткой⁷⁾, что вообще характерно для взглядов большинства ученых. Причину этого следует искать в субъективном подходе ряда исследователей к данному вопросу. Наиболее ярко этот субъективизм выражен в оценке диалога Лукиана, которую дал Т. Синко: „Это парадоксальная похвала дела (т. е. танца), которое не заслуживает похвалы“⁸⁾. Так как не все обязаны придерживаться подобных воззрений⁹⁾, для нас гораздо важнее опре-

⁵⁾ Вашкевич, *История хореографии всех веков и народов*, Петерб., 1905.

⁶⁾ Т. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej* t. II, W., 19, стр. 600.

⁷⁾ М. Емманюэль, указ. соч., стр. 9.

⁸⁾ Т. Синко, указ. соч., стр. 599.

⁹⁾ С. Худяков (*История танцев*, ч. 1, Петерб., 1913, стр. 103) правильно отметил, что такой подход к указанным произведениям объясняется чрезмерным скептицизмом исследователей, драпирующих своей эрудицией и в то же время не замечающих, что все свои заключения об античном танце они строят на этих же первоисточниках. При этом, возражая Т. Синко хочется отметить, что в античности не смотрели на танец как на „вещь недостойную похвалы“, рекомендуя танцы как общеобразовательный предмет изучения (Платон, Квинтилиан) и посещая танцевальные представления, что делают люди и сейчас.

делить: являются ли данные произведения только данью определенному литературному жанру — софистическим декламациям, или они могут быть объяснены в связи с общественной жизнью времени их создания. Поскольку диалог Лукиана и речь Либания разделены тремя веками, вопрос о связи их с общественной жизнью следует ставить отдельно для каждого из этих произведений, учитывая, конечно, то общее, что есть у них.

Содержание диалога Лукиана *О танце* — несложно.

Киник Кратон ругает своего приятеля Ликина за пристрастие к танцевальным представлениям, считая, что они приносят вред занятиям философией и развращают зрителей. В своем ответе Ликин указывает ему на полезность посещения танцевальных представлений. Его ответ занимает в произведении очень большое место (главы 7—81) и является для нас важнейшим источником, как для истории античного танца, так и для критериев оценки танцовщиков того времени. Под влиянием Ликина Кратон изменяет свою точку зрения и готов вместе с ним пойти в театр.

Наше внимание привлекает то, что в диалоге Лукиана противник танцев — представитель кинического направления в философии. Известно, что в некоторых своих произведениях (*Разговоры мертвых*, *Менипп*, *Зевс уличаемый*) Лукиан сочувственно относится к киникам. Однако такое отношение характерно только для какого-то сравнительно небольшого промежутка времени. Как правильно отметили исследователи творчества Лукиана, его нельзя на определенное время причислить к тому или иному философскому направлению¹⁰).

Несколькостораживает нас слишком быстрое изменение своих убеждений Кратоном. Однако уже в литературе до Лукиана был изображен неверный принципам своего учения киник. Так, одна из эпиграмм Леонида Тарентского (*А. Р.* 6,293), составленная в форме посвяtitельной надписи, рассказывает о победе красоты мальчика над философскими убеждениями киника. Заслуживает внимания одна из гем хранящихся в *Museum Gerlaex*. На ней изображен пляшущий мужчина, а справа от него голова собаки. С. Худяков, включив ее в свою книгу, считает, что на гемме изображен Сократ, а голова собаки — символ верности¹¹). Однако, изображенный на гемме мужчина совсем не похож на традиционные изображения Сократа, и нет надписи, которая бы подтверждала мысль Худякова. Вызывает сомнения также утверждение, что голова собаки — символ верности. Мы знаем, что в античности часто называли киников псами (напр., *А. Р.* 7, 6; 9,54), а Диоген

¹⁰) Christ-Schmidt, *Geschichte der griechischen Litteratur*, II, I, S. 714; Th. Lilt, *Lucians philosophische Entwicklung*, Progr. Cöln, 19; J. Bernays, *Lukian und die Kyniker*, B., 1879; *Neue Jahrbücher für die klassische Altertumswissenschaft*, 17 (1902); S. 188 ff.;

¹¹ С. Худяков, указ. соч., стр. 121. Гемма мне известна только по публикации Худякова.

Лаерций информирует нас, что на могиле Диогена была изображена собака, как символ его принадлежности к киникам (Diog. Laert. VI, 88). Поэтому можно думать, что на гемме изображен танцующий киник, доказательством чего служит голова собаки. Необходимо отметить, что в таких произведениях Лукиана, как *Нигрин*, *Перегрин*, киники оказываются тесно связанными с первыми христианами. Действительно, как в учении христиан, так и в философских воззрениях киников можно найти много общего. Очень возможно, что для Лукиана первые христиане были представителями философского направления, имевшим много общего с киниками. Не подлежит сомнению, что христиане неодобрительно относились к представлениям греческих танцовщиков, которые популяризировали мифологию „язычников“.

Наряду с ними были люди выступавшие против этого же, но с других соображений. Дело в том, что в большинстве греческих мифов эротические моменты играли немаловажную роль. Это давало танцовщикам возможность, танцуя женские роли, идти слишком натуралистическим путем, изображая с помощью движений переживания Федры или любой другой героини греческого мифа, чем далеко не все восхищались. Надо полагать, что натуралистическая игра отдельных танцовщиков давала основание и киникам, и христианам, и всем, кого она не приводила в восторг, заявлять о развращении танцовщиками зрителей. Однако вряд ли только это было основанием для создания диалога Лукиана. Из Плиния (Plin. min. *Parag.* 46) мы знаем, что Траян приказал изгнать из Рима танцовщиков (pantomimos). Вряд ли причиной изгнания их были только недостатки их игры и Траян преследовал исключительно цель нравственного усовершенствования римлян.

В античности очень часто обвинения в безбожии и безнравственности имели глубоко скрытые политические корни. Сейчас уже никто не сомневается в политической сущности, как обвинения Сократа, так и всего его процесса. Что же касается античных танцовщиков, то особенно хорошо известно их свободоречие в Риме, что можно проследить хотя бы на примере взаимоотношений между Августом и танцовщиком Пиладом. С. Худяков указывает, что еще во времена Тиберия актеры стали слишком смелы на сцене¹²⁾ и, вполне возможно, их смелые выпады против верховной власти, стоившие иногда им жизни, послужили основанием для изгнания их из Рима Траяном. Поэтому Лукиан умалчивает хорошо известные из Светония примеры оппозиционного отношения танцовщиков к правителям.

Всеми, кто из тех или иных соображений не одобрял танцевальных представлений, конечно, с большим восторгом была встречена речь Элия Аристиды *Против танцовщиков*. В настоящее время она утрачена, а содержание её мы можем восстановить только из полемического произведения Либания *В защиту танцовщиков*,

¹²⁾ Худяков, указ., соч., стр. 281.

направленного против речи Элия Аристидида. Насколько можно судить по произведению Либания, Элий Аристид обвинял танцовщиков в развратной жизни. По его словам от танцевальных представлений для людей нет никакой пользы, они только развращают их. В том же как известно из диалога Лукиана, обвинял танцовщиков и Кратон. Поэтому можно думать, что Элий Аристид собрал воедино, направленные против танцовщиков обвинения.

Как можно полагать на основании *Imagines*, Лукиан определенное время находился в кругу страстного поклонника танцев Варра¹³). Поэтому возможно, что диалог *О танце* написан им под влиянием людей этого же круга и является до определенной меры полемикой с произведением Элия Аристидида¹⁴). Неслучайно также в *Cod. Vatic.* 90 имеется указание, что диалог Лукиана направлен против речи Элия Аристидида. Отсюда видно, что нет оснований считать диалог Лукиана риторическим упражнением в духе „второй софистики“ тем более, что таковы характерны для раннего периода творчества Лукиана¹⁵).

Против речи Элия Аристидида также, как я уже отметил, направлено произведение Либания *В защиту танцовщиков*. В речи Либания нет того добродушно — иронического тона, который характеризует диалог Лукиана. Во времена Либания киники вели себя так же, как и христиане, на что указывает речь Юлиана *Против киника Гераклия*. Гераклий, как и христиане, высмеивал античные мифы, уничтожал статуи богов и, конечно, как и Кратон в диалоге Лукиана, выступал против танцевальных представлений. Либаний в своем произведении нигде не упоминает христиан, но полемика с ними чувствуется во всей речи. Это вполне понятно. Во-первых, полемизируя с Элием Аристидом, он допустил бы чудовищный анахронизм, так как во времена Элия Аристидида христиане не играли ведущей роли в общественной жизни; во-вторых, не так уж безопасно было выступать против христиан при государях — христианах. В связи с этим стоит заметить, что Либаний считает танцовщиков людьми низшего сорта в сравнении с ораторами или людьми других профессий (гл. 32); подбор мальчиков для занятий танцами вызывает у него сравнение с отбором лошадей и собак (гл. 103), сам он не ходит на танцевальные представления и не рекомендует своим ученикам (гл. 99). Почему же все-таки Либаний выступает в защиту танцовщиков? На мой взгляд, ответ на этот вопрос можно найти в главе 33 разбираемой речи Либания: „Но кто поверит, что танцовщик. . . хуже поступает чем те, которые опрокидывают жертвенники, грабят посвященные богам жертвоприношения, разрушают храмы, переплавляют статуи?“ Деятельность христиан в борьбе с „язычниками“ слишком хорошо

¹³) Capitolin. Ver. 8, 6; Cp. Marc. Aurel. comm. XI, 2;

¹⁴) На это указал J. Mesk *Des Aelius Aristides verlorene Rede gegen die Tänzer*, Wiener Studien, 30 (1909). S. 207 ff.

¹⁵) И. М. Тронский, *История античной литературы*, Л., 1951, стр. 263.

известна, чтобы мог подлежать сомнению содержащийся здесь выпад против нее. Уже это показывает, что речь Либания — не риторическое упражнение, столь обычное для современных ему софистов. В дальнейшем Либаний указывает, что танцевальное искусство в современных ему условиях — самое полезное для народа (гл. 108). Далее он отмечает, что оно способствует познанию людьми античных мифов. Неслучайны выступления христианских авторов против танцевальных представлений¹⁶⁾, если учесть пропагандистскую роль их в борьбе между христианами и язычниками. Можно бы также утверждать, что и во II-ом веке христиане и киники выступали против танцев и, следовательно, диалог Лукиана отражает идеологическую борьбу в современном ему обществе. Поэтому в обоих произведениях важное место занимает вопрос критериев оценки мастерства танцовщиков. Больше материала содержится в диалоге Лукиана. Речь Либания несколько дополняет его. Чувствуется, что между этими двумя произведениями существует тесная связь, что может объясняться как общностью идейного содержания, так и общими источниками. Ведь ни Либаний, ни Лукиан не были специалистами в области танцевального искусства, а их произведения указывают на самое глубокое знакомство с ним. Поэтому я считаю правильной мысль С. Худякова¹⁷⁾ об использовании в их произведениях работ специалистов — танцовщиков. Такие работы нам известны. Так, Афинея (I, 20 d, e) упоминает о сочинении Пилада, одного из основоположников нового направления в современном Лукиану танцевальном искусстве. Характерной чертой таких сочинений было раскрытие секретов профессионального мастерства, с указанием тех или иных критериев его оценки. Если это так, то сохранившиеся произведения Лукиана и Либания являются ценным источником для изучения критериев оценки исполнения танцев в античности.

Еще в 8-ом в. до н. э. у греков были определенные критерии оценки танцовщиков. На это указывает надпись на Дипилонской вазе: „Тому, кто теперь пляшет из всех танцовщиков наиболее непринужденно (легко)“¹⁸⁾. Однако мы не располагаем свидетельствами для более позднего периода и поэтому мы должны сразу же перейти к произведениям Лукиана и Либания.

Оба они подчеркивают, что профессия танцовщика не относится к легким и не каждый может специализироваться в данной области¹⁹⁾. В первую очередь очень важное значение имеет строение тела танцовщика. Из Либания (гл. 103) мы узнаем, какие требования предъявлялись к будущему танцовщику: „Мальчику следует показать, что он достигнет умеренного роста и не склонен к пол-

¹⁶⁾ *Patr. Graeca*, ed. Migne XXVI, 16A.

¹⁷⁾ С. Худяков, указ. соч., стр. 231.

¹⁸⁾ Перевод по изданию: *Imagines inscriptionum Graecarum... composuit* H. Roehl, В. 1907;

¹⁹⁾ *Luc. De salt.* 35; *Lib. Pro salt.* 103;

ноте. Следует, чтобы у него была и спина прямая и взгляд не опущен вниз, и вообще красота. . . должна быть присуща танцовщику“. О подобных требованиях мы узнаем также из Лукиана: „Пусть не будет танцовщик ни сверх меры большой и высокий, ни словно карлик низкий, но пропорционально сложен, пусть не будет слишком полным, ведь это лишает его возможности двигаться, ни настолько худым, чтобы бил похож на скелет“ (гл. 75). Чтобы сохранять пропорциональное строение тела танцовщик, согласно Либанию (главы 106—107), должен быть умеренным в еде: „Если ты увидел, что танцовщик за обедом слишком много кушает, считай такого танцовщика тупее камня. Ведь он погубил изза еды искусство“. И далее: „Тот, кто налегает на кушанья, из птицы превращается в свинец“. На основании этих данных можно думать, что первым требованием к танцовщику и непременным условием его успеха было безукоризненное строение тела и, если Лукиан (г. 75) говорит, что с физической стороны танцовщик должен соответствовать требованиям канона Поликлета, то это ни в коем случае нельзя считать преувеличением.

Согласно Либанию (гл. 104) обучение танцовщика выглядит так. После признания мальчика пригодным к занятиям танцами, его обучением занимается вначале учитель гимнастики. „Он. . . заставит его пройти больше и более удивительных выгибов, чем борца, ставя его на голову, заставляя перекидывать ноги через спину и, сверх того, загигать их перед лицом так, чтобы приблизить пятки к локтям. Когда сделает из тела круг, словно из тросника, и пускает его бежать, оно бежит, не принося никакого вреда членам“. Итак, первый этап подготовки танцовщика — развитие его физических данных. Лукиан (гл. 77) говорит, что танцовщик должен быть прежде всего очень быстрым и тело иметь одновременно и гибкое и крепкое. А это достигается физическими упражнениями. По мнению Лукиана (гл. 71) из них упражнения танцовщика являются наиболее красивыми и изящными, делая тело гибким, эластичным, легким, вырабатывают способность к превращениям и немало придают телу силы (гл. 71). Все они способствуют тому, что танцовщик может соединить в себе одновременно и силу Геракла, и нежность Афродиты (гл. 73). А это требует постоянных занятий и упражнений. Ведь после окончания курса у учителя гимнастики, как мы узнаем из речи Либания, мальчик переходит к учителю танцевального искусства. „Тот, получив гармоническое сочетание членов, заставит его воспроизводить любую фигуру. Труд у обоих не малый: у одного—руководить, у другого—усвоить, и часть времени посвящена упражнениям, часть — запоминанию того, что ими усвоено. Ведь и после прекращения движения приходится сохранять в душе то, над чем трудился“. Отсюда видно, что, кроме красивого тела у танцовщика должна быть замечательная память. Эту же мысль высказывает и Лукиан в диалоге *О танце* (гл. 36). Так как танцовщик был одновременно и постановщиком, он выбирал сюжет, подбирал музыку и текст песен хора, под которые

танцевал. Лукиан от 38 главы по 60 перечисляет все мифологические сюжеты, которые должен знать танцовщик со всеми подробностями. Но при этом следует учитывать, что Лукиан дает критерии оценки идеального, с его точки зрения танцовщика, а далеко



Танцующий сатир

Что из окружающей скульптора действительности послужило материалом для создания этого произведения? Культовые танцы, выступления профессиональных танцовщиков или как одно, так и другое? Трудно дать ответ на этот вопрос. Несомненно одно: перед нами человек в одно мгновение его жизни, — во время танца. Сколько силы, энергии, темперамента в нем! Он отдался весь танцу и счастливое, одухотворенное лицо, полное безграничной радости, говорит о том, что сейчас он забыл обо всех неприятностях, которые когда-либо были. В каждом его мускуле чувствуется непринужденность, страстность, увлеченность. Красиво сложенное тело его, кажется, сейчас оживет, полетит, словно птица, в вихре танца. Забываешь что это только один момент, отраженный скульптором, одного из античных танцев (вероятно, вакхического). Но если он так красив, каковы же были выступления античных танцовщиков, которыми восхищались люди того времени?

не все танцовщики в то время, как говорит в дальнейшем он сам, были идеальными. Из речи Либания можно сделать вывод, что музыкальное сопровождение танцовщиков имело определенное значение в оценке танцевальных представлений, хотя по качеству заставляло желать лучшего. Поэтому одно из требований, которое предъявляется к танцовщику—умение подбирать красивые песни и мелодии, отбрасывая плохие произведения (гл. 74). Лукиан считает, что танцовщик должен быть всесторонне образованным человеком; он должен разбираться не только в музыке, но и в ритме, метрике, философии. До определенной степени он должен быть знаком с риторикой; близкими его искусству являются живопись и скульптура (гл. 35).

Закономерно возникает вопрос: не является ли это риторическим преувеличением? Не подлежит сомнению, что ритм и метрика песен тесно связана с выступлением танцовщика. Что же касается риторики, то Лукиан указывает, что танцовщик интересуется ей постольку, поскольку он сам изображает характеры людей и обстоятельства, в которых они проявляются. Конечно, танцовщик, будучи каноном Поликлета, использует в своих позах прекрасные образцы скульптуры и живописи. Мы узнаем также, что танцовщик не занимается всеми областями философии, а только теми, которые ему практически важны. Мы видим, что Лукиан не указывает ни одной области знаний, которая не была бы связана с профессией античного танцовщика. Если даже предположить, что Лукиан несколько преувеличил требования к танцовщику, все же останется несомненным, что выступления в танцевальных представлениях требовали от танцовщиков большого умения, сил и знаний.

Лукиан также подчеркивает, что большую роль в представлении имеет игра самого танцовщика. В связи с этим он рассказывает историю, которая как будто произошла во времена Нерона. Киник Деметрий заявил, что танцовщик вовсе не играет столь важной роли в представлении, как считают люди его времени. То, чем они восхищаются, — не игра танцовщика, а его костюм и музыкальное сопровождение представления. Тогда во время одного из представлений, на котором был и Деметрий, талантливый танцовщик, имени которого Лукиан не называет²⁰), стал танцевать без всякого музыкального сопровождения. В конце киник, вне себя от восхищения, крикнул, что он не только видит, но и слышит, что танцовщик делает, сказав самую большую для танцовщика похвалу (гл. 63). Из этого видно, что очень важная черта танцовщика времени Лукиана — умение всему и во всем подражать. Интересна при этом интерпретация мифа о Протее (гл. 19). Согласно Лукиану, это был выдающийся танцовщик, умевший принимать различные позы и так менять их, что мог подражать дви-

²⁰) Возможно, имеется ввиду танцовщик Парис, казненный по приказу Нерона (См. Suet. Nero 54).

жению воды и огня, дикости льва, колебанию деревьев и вообще всему, чему только желал. Мифология, подходя к этому, как к чуду, изобразила эту его способность так, словно он сам во все то превращался, что подражанием изображал. „Эта способность характеризует и современных танцовщиков, — пишет Лукиан. — Неоднократно можно заметить, как в одно мгновение, сообразуясь с ситуацией, они изменяют свой вид, словно подражая самому Протею“ (гл. 19). С этим соглашается и Либаний. „Каждый из них (т. е. танцовщиков А. С.) чуть не египтянин Протей“ (гл. 117). Лукиан указывает, что игра танцовщика должна быть четкой и понятной зрителям (гл. 62), танцовщик должен войти в роль и сжиться с ней (гл. 67). Его игра должна правдиво отражать действительность. Об этом же нас информирует и Либаний. Он говорит, что если танцовщик хочет прославиться, он должен красиво подражать, чтобы как можно более приблизиться к истине (гл. 62), т. е. игра должна быть реалистичной. Лукиан, говоря об ошибках танцовщиков в игре, указывает на т. н. хронологические ошибки, т. е. танцовщик изображает то, что было прежде, вместо того что он должен изображать, или наоборот (*τὰ πρῶμῃτα μετὰχρονα ἢ πρὸχρονα*) (гл. 80). Лукиан приводит примеры таких ошибок.

Танцовщик, изображая рождение Зевса и съедение детей Кроносом, изобразил пир Фиеста. Или другой танцовщик изобразил Семелу, умирающую от молнии Зевса, так, словно это была главка, гибнущая в пламени от одежды, подаренной ей Медеей. Если вдуматься в сущность этих противопоставлений (Кронос — Фиест, Семела — Главка), напрашивается мысль, что названные Лукианом тематические анахронизмы — это в первую очередь погрешности против правдивого изображения действительности танцовщиком. Понятно, что смерть человека от молнии отличается от смерти человека горящего в своей одежде; или человек, едящий тело своего сына, не зная об этом, отличается от того, кто делает это вполне сознательно. Поэтому танцовщик должен с помощью средств танца уметь правдиво изобразить каждую ситуацию в отдельности. Отсюда следует, что от танцовщика требовалось глубокое знание жизни.

Однако не все танцовщики соответствовали тем требованиям, о которых мы говорили. Из диалога Лукиана мы узнаем, что в его время много танцовщиков из-за своей невежественности совершают грубые ошибки в танце (гл. 80). Одной из таких ошибок была потеря чувства меры при подражании, на что указывал уже Аристотель в *Поэтике*. Говоря о ранее жившем актере Каллипиде, он указывает, что когда тот изображал женщин, нельзя было поверить в порядочность их. Этот недостаток относится, по словам Аристотеля, и к современным ему танцовщикам. Можно полагать, что вопрос слишком натуралистической игры был актуален также во времена и Лукиана и Либания. Именно на фактах натуралистической игры основывались, вероятно, обвинения в том, что танцов-

щики развращают зрителей. Поэтому Лукиан подчеркивает, что натуралистическая игра никак не характеризует настоящего танцовщика, а ошибки, допускаемые ими, — результат необразованности.

В главе 81 Лукиан подытоживает критерии оценки танцовщиков: „Вообще танцовщик должен быть всесторонне образованным человеком, образцом гармонии, стройным, пропорционально сложенным, красивым, чтобы даже самые недоброжелательные критики не могли его ни в чем упрекнуть. Он — образец совершенства, сообразительный, глубокий знаток своего дела, и, прежде всего, в чувствах искренне человечен. Последнее следует особенно подчеркнуть, т. к. в этих словах чувствуется полемика с Элием Аристидом, изображавшим танцовщиков самыми плохими из людей. Полемический характер имеет и заявление Лукиана, и Либания, что посещение людьми танцевальных представлений содействует их нравственному совершенствованию. Лишь тогда танцовщик заслужит полное одобрение зрителей, когда каждый из них в изображенных им на сцене подробностях узнает свои собственные переживания, а, вернее в танцовщике, словно в зеркале увидит самого себя, свои действия и чувства. Тогда люди из радости не могут владеть собой, и, видя образ своей души, узнавая самих себя, разражаются бурными аплодисментами. Они выходят после представления наученными к чему должны стремиться и от чего воздерживаться, узнав то, чего раньше не знали.

Однако установлением критериев оценки танцовщиков в античности наша тема не исчерпывается. Возникает вопрос о том, насколько эти критерии актуальны в наше время.

Известно, что античность служила неисчерпаемым источником для всего европейского искусства, в том числе и для балета. Однако эти мифологические балеты были античными только по названию²¹⁾. Все прочее: танцы, костюмы, и т. п. не имело никакого отношения к античности. Только в начале XX-го века Исидора Дункан попыталась возродить античный танец. Из ее воспоминаний²²⁾ видно, что задачи, которые она ставила перед собой, исходили из античных критериев оценки танцовщиков, в частности от Лукиана. Так, например, она говорит, что с помощью танца хочет изобразить цветок, листья которого двигает ветер, а это перекликается с 19-ой главой диалога Лукиана.

И Дункан и ее последователи очень резко выступали против современного им классического балета, считая его упадком в сравнении с античностью. Однако хорошо известно, что в современном балетном искусстве направление Исидоры Дункан не играет ведущей роли. Обозначает ли это, что критерии оценки артистов балета сейчас совершенно иные, чем в античности?

²¹⁾ E. Rebling, *Ballett von gestern und heute*, B., 1961, S. 15 ff.

²²⁾ I. Duncan, *Memoiren*. Nach dem englischen Manuskript bearbeitet von C. Zell, Zürich—Leipzig—Wien, s 78; 172.

Как и в античности, задачей современных артистов является выражение с помощью средств танца стремлений людей, их чувств, мыслей, переживаний. Те же античные требования упорного настойчивого каждодневного труда, соблюдение чувства меры, высокое профессиональное мастерство сохраняют свою актуальность в отношении современных артистов балета. А разве могли устареть слова Лукиана, что танцовщик должен быть искренним в чувствах? Если даже сравнить критерии оценки физических данных будущих танцовщиков, можно найти много общего с нашим временем.

Понятно, что современное танцевальное искусство, являя собой высшую ступень в сравнении с античным, не может остановиться только на тех критериях оценки, которые были в античности. Новые критерии оценки связаны в первую очередь с более высокой техникой танца, чем в античности. Современное танцевальное искусство оставило свою синкретическую форму, которая была в античности, когда танец был связан с мелодией и словом, в современных танцевальных представлениях танец связан с музыкой и пантомимой.

И все же, как мы видели, в основном, античные критерии оценки актуальны и в наши дни. Секрет этого заключается в общечеловеческом значении античности, в гуманизме, пронизывающим ее лучшие произведения, в том, что прогрессивные идеи античности жизненны и сейчас. Поэтому с правом можно говорить об живой античности, как составной части нашей цивилизации, нашей культуры.

Львов.

А. П. Смотрич.