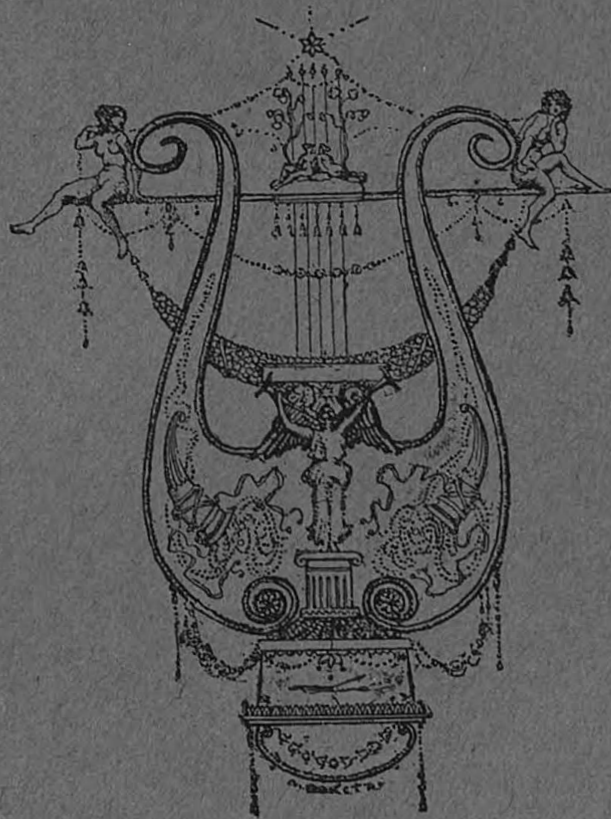


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



СЕЗОНЪ 1899 - 1900

ПРИЛОЖЕНИЕ 2^{-е}



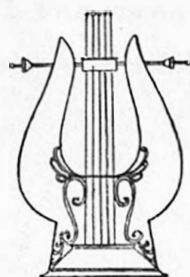
ПРИЛОЖЕНИЕ 2^е



ПІ VІ

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ. СЕЗОНЪ
1899-1900. ~ ~ ~ ~ ~



ИЗДАНИЕ ДИРЕКЦІИ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ. 1900 ~ ~

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ Театровъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
<i>Ц. Кюи.</i> Изъ моихъ оперныхъ воспоминаній	1
<i>В. Михайловскій.</i> Актеръ В. И. Рязанцевъ	18
<i>В. Свѣтловъ.</i> Историческій очеркъ древней хореграфіи	29





ИЗЪ МОИХЪ ОПЕРНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Пріѣхалъ я въ Петербургъ въ 1851 г. и поступилъ кондукторомъ (нынѣ юнкеромъ) въ младшій классъ Главнаго инженернаго училища (нынѣ Николаевское инженерное училище и Академія). Въ то время хотя занятія въ училищѣ были и серьезны, но далеко не такъ тяжелы какъ теперь (съ тѣхъ поръ пришлось ввести нѣсколько новыхъ курсовъ, а существующіе значительно расширить). Можно было заниматься и музыкой. Въ прихожей, въ которой, по временамъ возсѣдалъ за столомъ писарь училища, стояло разбитое фортепіано; на немъ и упражнялись любители, преимущественно, передъ обѣдомъ,—послѣ строевыхъ занятій,—и вечеромъ. (Въ настоящее время помѣщеніе училища значительно увеличено и облагорожено, имѣются хорошіе инструменты и проч.). Музыка, въ значительной степени, облегчила первый годъ моего пребыванія въ училищѣ. Оно состояло тогда изъ четырехъ классовъ. По старинному, установившемуся обычаю, младшій четвертый классъ, новички „рябчики“, какъ ихъ тогда звали, были подчинены двумъ старшимъ классамъ, которые ихъ эксплуатировали и потѣшались надъ ними, иногда до униженія человѣческаго достоинства; заставляли переписывать свои тетради, добывать (т. е. въ сущности покупать) свѣчи для вечернихъ занятій, кривляться, декламировать нелѣпыя стихи, возить на своей спинѣ и т. д. Всякое ослушаніе наказывалось ударами ребромъ линейки. Конечно, подобное положеніе дѣла не было законное и официально дозволенное, но оно было почти офиціозное, ибо нѣкоторые изъ дежурныхъ офицеровъ его открыто толерировали, считая полезнымъ для „внутренней дисциплины и внутренняго порядка“. Третій классъ пользовался правами нейтралитета. (Нужно-ли говорить, что описанныя отношенія между классами давно прекратились, что всѣ

юнкера пользуются въ настоящее время полной товарищеской равноправностью и одушевлены исключительнымъ товарищескимъ стремленіемъ работать и стать со временемъ полезными и свѣдущими инженерными офицерами). Такъ вотъ при подобныхъ обстоятельствахъ музыка мнѣ весьма пригодилась: меня эксплуатировали въ музыкальномъ отношеніи, но избавляли отъ другихъ болѣе тяжелыхъ „повинностей“: заставляли играть, преимущественно отрывки изъ „любимыхъ оперъ“; заставляли аккомпанировать и разучивать романсы съ любителями старшихъ классовъ, чѣмъ я мало тяготился, за исключеніемъ исполняемаго этими „любителями“ очень ужъ низкопробнаго репертуара.

Разумѣется въ то время были въ училищѣ, среди моихъ товарищей и другія лица, страстно преданные музыкѣ. Мы скоро сошлись съ собою и образовали тѣсный кружокъ.

Всѣ петербуржцы хорошо помнятъ, что еще недавно, тамъ гдѣ нынче находится консерваторіа, возвышалось довольно мрачное, тяжеловѣсное зданіе, съ классическимъ треугольнымъ фронтономъ, поддерживаемымъ столѣ же классическими колоннами, именуемое Большимъ театромъ. Это зданіе имѣло для нашего кружка неотразимую притягательную силу: въ немъ помѣщался балетъ и итальянская опера. Балетъ не представлялъ для насъ ни малѣйшаго интереса, но опера, опера съ лучшимъ въ Европѣ составомъ знаменитѣйшихъ исполнителей, съ волшебными декораціями Роллера и Вагнера, съ дивнымъ оркестромъ, блестящей публикой, и непомѣрными, по тогдашнему времени, цѣнами за мѣста!.. Последнее обстоятельство, при скудости финансовыхъ средствъ, насъ чрезвычайно смущало. Но изучая тщательно плату за билеты, мы увидѣли, что если „низы“ въ Большомъ театрѣ дѣйствительно очень дороги, то „верхи“ дешевы, и что въ амфитеатрѣ можно попасть за 25 коп. Амфитеатрѣ образовала широкая и глубокая ниша въ пятомъ ярусѣ, противъ сцены, въ которой, сколько припоминаю, могло помѣститься около 100 челов. Изъ среднихъ мѣстъ амфитеатра была великолѣпно видна люстра Большаго театра, а такъ-же ноги исполнителей, когда они приближались къ рампѣ. Изъ боковыхъ мѣстъ была видна и часть сцены. Слышно было превосходно. Вообще, внутри, Большой театрѣ былъ довольно не възрачный, съ узкими корридорами, тѣсными ложами; но онъ былъ замѣчательно пропорціоналенъ, отношеніе ширины къ глубинѣ сцены было весьма удобно для самыхъ затѣйливыхъ постановокъ, а резонансъ его былъ просто удивительный: все въ немъ звучало пре-

красно и оркестръ, не нуждавшійся въ особенномъ усиленіи числа струнныхъ инструментовъ, и голоса. Изучивши хорошенько топографію амфитеатра, мы запасались боковыми мѣстами и кое-что видѣли. Когда-же даваемая опера была уже хорошо знакома, то мы ее только слушали; а чтобы это дѣлать съ полнымъ комфортомъ, мы ложились на заднихъ (деревянныхъ) скамейкахъ амфитеатра, бывавшихъ всегда пустыми. По пятницамъ рано утромъ, мы отправляли за билетами одного изъ училищныхъ сторожей, а въ субботу, послѣ вечернихъ занятій, которыя тогда продолжались съ 3 до 6-ти часовъ, отправлялись въ театръ. И, такимъ образомъ мы почти еженедѣльно посѣщали Большой театръ во все продолженіе сезона итальянской оперы.

Помнится первая опера, которую я услышалъ въ Большомъ театрѣ были „Гугеноты“, которые по тогдашнимъ цензурнымъ условіямъ именовались „Гвельфы и Гибелины“. Такимъ-же точно образомъ „Моисей“ перекрестили въ „Зора“—Зороастръ, „Вильгельма Теля“—въ „Карла Смѣлаго“, „Пророка“—въ „Осаду Гента“). Мое тогдашнее музыкальное образованіе было изъ самыхъ примитивныхъ: я зналъ немножко музыку Шопена, Мендельсона, зналъ транскрипціи Тальберга, Дёллера, Прюдана (!), пару сонатъ Бетховена, зналъ музыку Монюшки, моего слишкомъ кратковременнаго учителя въ Вильнѣ, и, наконецъ, пару оперъ. Меня всегда тянуло къ мелодической оперной музыкѣ. Когда какимъ-то образомъ попала въ мои руки опера Беллини „La Straniera“ въ переложеніи для одного фортепіано безъ пѣнія, я ею уживался, и такъ какъ это была единственная опера, съ которой я познакомился, то я ее считалъ лучшей въ мірѣ. Поэтому это первенство по очереди переходило къ „Соннамбулѣ“, „Лючіи“ и т. д. по мѣрѣ того, какъ мнѣ представлялся случай ихъ проиграть. Послѣ сказаннаго можно себѣ представить какое ошеломляющее впечатлѣніе на меня произвели „Гугеноты“, съ блестящей, колоритной, сценической музыкой Мейербера. Онъ сталъ моимъ кумиромъ; дошло до того, что я заставилъ себя восхищаться „Сѣверной звѣздой“, ибо, при извѣстной настойчивости и съ предвзятыми идеями, можно заставить себя полюбить, или возненавидѣть все что угодно. И только потомъ, когда вслѣдствіе особенно благопріятныхъ обстоятельствъ (знакомство съ М. А. Балакиревымъ), мнѣ удалось широко познакомиться со всеобщей музыкальной литературой, и композиторы и ихъ произведенія заняли въ моемъ пониманіи имъ подобающія мѣста и я безъ труда отдѣлилъ у Мейербера мишуру отъ золота.

Такое же потрясающее впечатлѣніе произвело на меня и исполненіе „Гугенотовъ“. До тѣхъ поръ я слышалъ въ Вильнѣ оперу только одинъ разъ („Фра-Діаволо“); а исполнялась она тѣми же артистами, которые играли драмы, комедіи, водевили, чуть-ли не тащовали балетъ. Тутъ-же сразу я услышалъ прекрасный оркестръ, хоръ и такихъ солистовъ, какъ Гризи, Маріо, Формазъ. Судьба композиторовъ и ихъ исполнителей рѣзко отличается одна отъ другой. Композиторы, особенно наиболѣе талантливые, идеи которыхъ возвышаются надъ уровнемъ окружающей ихъ среды, чаще всего бѣдствуютъ во время своей жизни, и только послѣ ихъ смерти наступаетъ возмездіе—вѣрная ихъ оцѣнка потомками, лавры, слава (Бетховенъ, Шуманъ, Глинка). Но зато, благодаря печати, ихъ произведенія увѣковѣчены, бессмертны. Талантливыхъ исполнителей, напротивъ того, сопровождаютъ при жизни слава, лавры и золото, тѣмъ болѣе обильныя, чѣмъ сильнѣе, ярче ихъ талантъ. За то послѣ ихъ смерти, или послѣ упадка ихъ голосовыхъ средствъ, остается лишь звукъ пустой-ихъ имя, и лишь самое неопредѣленное, туманное представленіе о родѣ и характерѣ ихъ таланта, ихъ исполненій, которое воспроизвести, воссоздать не возможно, развѣ со временемъ, отчасти, съ помощью много усовершенствованнаго фонографа и то лишь для пѣвцовъ ХХ-го столѣтія. Поэтому, представляя читателямъ цѣлую галерею пѣвцовъ нашей бывшей итальянской оперы, придется намѣчать лишь самыя характеристическія стороны ихъ таланта. При чемъ извиняюсь если буду ихъ представлять не въ строго хронологическомъ порядкѣ. Понятно такъ-же что эта галерея будетъ далеко не полная и, что буду говорить только о тѣхъ артистахъ, которые производили на меня особенно сильное впечатлѣніе. Очень возможны и невольные пропуски. Начну съ дамъ.

Гризи. Прекрасный голосъ—сильный, теплый, звучный, соединенный съ хорошей техникой; красивая вѣнность, хорошая актриса, съ пластическими движеніями; она производила большое впечатлѣніе въ сильныхъ драматическихъ партіяхъ, какъ напр. Норма, или Валентина въ „Гугенотахъ“.

Полину Виардо, до сихъ поръ здравствующую и живущую въ Парижѣ, я слышалъ только одинъ разъ и сохранилъ о ней довольно смутное впечатлѣніе, но несомнѣнно это была великая артистка и артистка универсальная, одинаково превосходная и въ роли Розины („Цирюльникъ“) и въ роли „Фидэсъ“ („Пророкъ“). Вообще универсальность была тогда

достояніемъ большинства артистовъ; нынѣшняя спеціализація съ подраздѣленіемъ на пѣвицъ легкихъ (колоратурныхъ), лирическихъ, драматическихъ, тогда почти не существовала. Всякая проходила полную и солидную школу.

Такъ какъ я упомянулъ о Фидэсъ, то назову тотчасъ же артистку, съ которой никто въ этой роли не могъ сравниться. Это была *Тедеско*, совершеннѣйшее воплощеніе героини Мейербера по фигурѣ, чудному голосу,—исключительно обширному и одинаково звучному во всѣхъ регистрахъ,—выразительности пѣнья, благородству игры, глубокому чувству. Она трогала и восхищала. Я ее видѣлъ много разъ въ „Пророкъ“ и всегда впечатлѣніе было неотразимое. Странное дѣло,—всѣ другія роли ей гораздо меньше удавались.

Бозіо изящная, тонкая, симпатическая лирическая пѣвица, пользовалась большою популярностью, особенно среди учащейся молодежи, въ пользу которой она никогда не отказывала участвовать въ концертахъ. Она умерла въ Петербургѣ.

Патти, *Лукка* и *Нильсонъ* были у насъ почти одновременно. (Всѣ три еще здравствуютъ). Патти отличалась дивнымъ металлическимъ голосомъ и колоратурной техникой, доведенной до машиннаго, сверхъестественнаго совершенства, но, тоже какъ машина, была совершенно холодна. Въ первый разъ она меня ошеломила своимъ вокальнымъ престижитаторствомъ; во второй разъ я слушалъ равнодушно знакомые уже фокусы; а затѣмъ—скучалъ. Но успѣхъ ея въ публикѣ былъ громадный, ибо внѣшній блескъ и фрейверкъ болѣе доступны массамъ, чѣмъ внутреннее чувство и душевные движенія.—И у *Лукки* былъ хорошій голосъ и хорошая техника, хотя и въ томъ, и другомъ она уступала Патти; но у нее былъ талантъ, темпераментъ и чисто кошачья грація въ игрѣ, дѣйствовавшая на зрителей съ неотразимой оболительностью. Болѣе граціозной и женственной актрисы я никогда не видѣлъ; развѣ г-жа Режанъ напоминаетъ ее въ значительной степени.—*Нильсонъ*—шведскій соловей—была нѣчто среднее между Патти и *Луккой*. Также съ чуднымъ голосомъ, въ технику она уступала Патти, но превосходила ее по игрѣ и по выразительности. Впрочемъ, ея исполненіе было далеко не ровное. Такъ въ первыхъ дѣйствіяхъ „Гамлета“ (Офелія) она была суха, почти деревянна, а въ сценѣ сумасшествія восхитительна и поэтична, и это послѣднее впечатлѣніе сглаживало и заставляло забыть предшествующее—мало удовлетворительное.

Послѣдняя перворазрядная примадонна итальянской оперы была г-жа *Зембрихъ*. Воспоминаніе о ней слишкомъ свѣжо, чтобы о ней распространяться.

Еще слѣдуетъ упомянуть о *Медори*—родъ Гризи, но въ болѣе грубомъ видѣ,—о *Лотти* съ громовымъ, не обработаннымъ голосомъ, о *Барбо* великолѣпной актрисѣ съ разбитымъ голосомъ, о *Фіоренци*, *Арно*, большими мастерицами пѣть, со свѣжими, серебристыми голосами.

Выдающимися меццо-сопранами и контральтами наша итальянская сцена была менѣе богата. Кромѣ указанной уже Тедеско, можно назвать *Демерики*—прекрасную артистку съ рѣзкимъ голосомъ (особенно шикарна она была въ роляхъ пажей) и *Нанье-Дидье*—идеальную полезность.

Перехожу къ тенорамъ. *Маріо* былъ истинный grand seigneur на сценѣ, съ элегантными, благородными манерами, съ рѣдкимъ умѣніемъ носить костюмъ. Если къ этому добавить изящную внѣшность, красивый и свѣжій голосъ, увлекательное талантливое исполненіе, то громкая его слава станетъ совершенно понятной. Одновременно съ *Маріо* былъ у насъ и *Тамберликъ*; но тогда почти никто на него не обращалъ вниманія; смотрѣли на него какъ на скромнаго второго тенора. Но когда *Маріо* ушелъ, то мало по малу онъ завоевалъ симпатіи публики и занялъ первенствующее, выдающееся положеніе. И онъ того безусловно стоилъ. У него былъ мощный, теплый голосъ, пѣвецъ онъ былъ горячій и декламаторъ перворазрядный. Когда въ „Вильгельмъ Теллъ“... виноватъ въ „Карлъ Смѣломъ“, онъ энергически восклицалъ „seigneur la liberta“, то публика всегда заставляла его повторить эту фразу—невинное проявленіе либерализма шестидесятыхъ годовъ. Славился онъ такъ-же своимъ Ut-діазомъ въ „Отелло“ Россини, и были меломаны которые приходили исключительно для этого Ut-діаза и тоже всегда заставляли его повторять; но, главное, это былъ артистъ увлекающійся и увлекающій за собою слушателей. Его тоже можно причислить къ универсальнымъ, потому что онъ пѣлъ и колоратурнаго Отелло, и лирическаго Фауста, и декламационно драматическаго Арнольда въ „Теллъ“, и Іоанна Лейденскаго въ „Пророкъ“. Послѣдняя роль была едва-ли не лучшей его ролью. На склонѣ своихъ лѣтъ и карьеры и *Маріо*, и *Тамберликъ* посѣтили Петербургъ: *Маріо* пѣлъ на сценѣ, *Тамберликъ* въ концертѣ. И тутъ, и тамъ тяжело и горько было на нихъ смотрѣть и слушать ихъ.

Одновременно съ *Тамберликомъ* былъ у насъ еще одинъ теноръ совершенно феноменальный, единственный въ своемъ родѣ—*Кальцолари*. Его

колоратурная техника не уступала техникѣ Патти; достаточно сказать, что онъ могъ дѣлать фальцетомъ блестящую трель. Но кромѣ того въ его исполненіи была теплота, лиризмъ; а что касается отѣнковъ и тушовки фразъ, то въ этомъ отношеніи онъ не имѣлъ соперниковъ. Благодаря своему умѣнію владѣть голосомъ, онъ сохранилъ его свѣжесть до весьма почтеннаго возраста и въ противоположность Маріо и Тамберлику, покинулъ сцену не омрачивши свою славу.

Остальные тенора, перебивавшіе на сценѣ Большаго театра, какъ *Ноденъ*, *Николини*, *Маркони*, *Мазини* и проч. при несомнѣнныхъ качествахъ, не подлежали сравненію съ тремя вышеназванными. Изъ нихъ можно развѣ выдѣлить Мазини, ради его очаровательнаго, въ то время, голоса. Какъ артистъ онъ всегда былъ незначущъ, безвкусенъ и антимузыкаленъ.

Изъ басовъ назову только двухъ *Лаблаша* и *Формеза*. Лаблашъ пріѣхалъ къ намъ уже на склонѣ своей карьеры, но еще поражалъ своимъ мощнымъ, превосходно обработаннымъ голосомъ. Превосходный актеръ, онъ былъ заразительно комиченъ въ „Севильскомъ цирюльникѣ“ (Бартоло), въ „Донъ-Паскуале“ (заглавная роль) и серьезно внушительенъ въ „Отелло“, въ роли отца. Благодаря таланту, его мощная, очень полная, громоздкая фигура одинаково подходила къ этимъ двумъ противоположнымъ типамъ.

Формеза былъ очень музыкальный, молодой артистъ съ сильнымъ, свѣжимъ, мягкимъ и вѣстъ съ тѣмъ густымъ голосомъ, со сценической фигурой, съ несомнѣннымъ талантомъ. Одинаково было пріятно его слушать, какъ и смотрѣть на него. Типы имъ создаваемые отличались цѣлностью, какъ напр., *Марсель* въ „Гугенотахъ“.

Изъ первоклассныхъ баритоновъ назову слѣдующихъ: *Ронкони* былъ у насъ уже съ разбитымъ, некрасивымъ голосомъ, нерѣдко даже детонировалъ, и не смотря на это приводилъ меня въ восхищеніе своей фразировкой, горячностью исполненія и превосходной игрой. Это былъ великій актеръ и драматическій, и комическій.

Эверарди лучший изъ видѣнныхъ мною Фигаро и Мефистофелей. Онъ обладалъ звучнымъ, и мужественнымъ голосомъ. Этотъ типъ мужественныхъ баритоновъ, къ которому слѣдуетъ отнести и *Девуайода*, былъ въ послѣдствіи замѣненъ типомъ баритоновъ высокихъ, теноровыхъ, мягкихъ, нѣжныхъ, бархатныхъ, лучшими представителями которыхъ слѣдуетъ считать *Граціани*, *Котони*, а теперь *Баттистини*.

Репертуаръ состоялъ преимущественно изъ итальянскихъ оперъ. При чемъ, кромѣ четырехъ знаменитыхъ корифеевъ—Россини, Беллини, Доницетти и Верди, иногда, какимъ-то образомъ попадали на сцену и оперы совсѣмъ не значущихъ итальянскихъ композиторовъ, какъ-то „Криспино и кума“ Риччи, „Чаттертонъ“ Гамміери (одинъ изъ этихъ двухъ авторовъ (а то и оба), состоялъ кажется репетиторомъ хоровъ итальянской оперы), „Донъ Бучефало“ Каньойи, „Сафо“ Пачини. Конечно, существованіе этихъ случайныхъ оперъ было довольно эфемерное.

Кромѣ того шли оперы Моцарта „Донъ Жуанъ“ и „Свадьба Фигаро“ (Лукка въ роли Керубино была очаровательна), давали всего Мейербера: и три оперы его прогрессирующаго таланта—„Робертъ“, „Гугеноты“, „Пророкъ“, и три оперы падающаго таланта—„Сѣверная звѣзда“, „Плѣрмельскій праздникъ“, „Африканка“. (Въ Плѣрмельскомъ праздникѣ былъ устроенъ на сценѣ, въ первый разъ, каскадъ изъ настоящей воды; декораторъ Роллеръ былъ разумѣется восторженно вызванъ). Давали французовъ, Гуно—„Фаустъ“, „Ромео“—и Тома—„Миньона“, „Гамлетъ“.—Во время режиссерства француза Вицентини были поставлены двѣ оперы болѣе молодыхъ французскихъ композиторовъ, а именно „Король Лагорскій“ Масснэ и „Ричардъ III“ Сальвера. Изъ оперъ русскихъ композиторовъ былъ только поставленъ „Неронъ“ А. Рубинштейна, написанный по французски для Парижа и увидѣвшій свѣтъ въ Петербургѣ въ переводѣ на итальянскій языкъ.

Въ 1885 итальянская опера была упразднена.

Какъ разъ противъ Большаго театра былъ построенъ великолѣпный каменный циркъ. Не знаю почему то представленія въ немъ прекратились, циркъ былъ перестроенъ въ театръ, получилъ наименованіе Маріинскаго и отданъ въ распоряженіе русской оперы. Кто не знакомъ съ красивой внутренностью Маріинскаго театра, съ его широкими корридорами, помѣстительными ложами? Но кто такъ-же не знакомъ съ его непомерно широкой и, относительно, не достаточно глубокой сценой, и съ его далеко не безукоризненной акустикой, для улучшенія которой было, однако, сдѣлано нѣсколько пріемовъ все возможное? Дѣло въ томъ, что въ насъ давно уже укоренилась манія передѣлокъ и перестроекъ, которая ни къ чему хорошему привести не можетъ. Зданіе, имѣвшее одно назначеніе, трудно приспособить для другихъ цѣлей, часто прямо противоположныхъ: циркъ и опера, лошади и пѣніе;—приходится многое ломать, а потомъ вновь

строить; вмѣсто двухъ цѣлесообразно построенныхъ зданій, стараго и новаго, имѣть лишь одно перекроенное, лишь по возможности примѣненное къ другимъ потребностямъ. И всегда выходить подороже и похуже.

Русскую оперу я началъ посѣщать послѣ моего производства въ офицеры, то есть съ 1855 г. Офицеру ходить въ амфитеатръ было неудобно, кресла въ Большомъ театрѣ были не по карману, цѣны въ Мариинскомъ театрѣ были скромныя (мой излюбленный шестой рядъ, лучший тогда въ акустическомъ отношеніи, стоилъ полтора рублѣ), я и перекочевалъ туда, тѣмъ болѣе, что познакомившись около того времени съ М. А. Балакиревымъ, я узналъ отъ него о существованіи русскихъ композиторовъ Глинки и Даргомыжскаго, достойныхъ всякаго вниманія. Итальянцы были мною заброшены и я вновь сталъ ихъ посѣщать только съ 1864 г., когда сталъ заниматься музыкальной критикой.

Въ то время русская опера посѣщалась туго. Сборъ въ 300, 400 руб. никого не удивлялъ и не считался катастрофой. Посѣтители были постоянно почти все тѣ же; это была какъ бы одна семья, которой, очевидно, былъ пріятенъ и „дымъ отечества“. Впрочемъ, не одинъ только „дымъ“ царилъ тогда въ Мариинскомъ театрѣ, уже была такая опера, какъ „Жизнь за Царя“, были такіе исполнители, какъ О. А. Петровъ и Д. М. Леонова. Дѣйствительно, зачатки русской оперы были чрезвычайно тяжелые: собственнаго, оригинальнаго репертуара она не имѣла, а въ исполненіи иностраннаго репертуара ей трудно было соперничать со своимъ итальянскимъ сосѣдомъ. Изъ русскихъ оперъ въ то время давали только „Жизнь за Царя“ и „Аскольдову Могилу“ Верстовскаго, хотя и талантливое, но, по своимъ формамъ, диллетантское произведеніе въ русскомъ народномъ духѣ. Давали еще иногда „Запорожца за Дунаемъ“ и „Москаля чаривника“; но это уже были почти водевили, въ малороссійскомъ духѣ. „Русланъ“ на нѣсколько лѣтъ былъ исключенъ изъ репертуара; первыя оперы Рубинштейна—„Куликовская битва“, „Оомка дурачекъ“, „Сибирскіе охотники“,—не имѣвшихъ успѣха, я уже не засталъ. Нужно было этотъ скудный русскій репертуаръ пополнять иностраннымъ, стараясь избѣгнуть конкуренціи съ итальянцами. Обратились къ Оберу, Гарольду, поставили „Нѣмую изъ Портичи“, „Бронзоваго Коня“, „Фра-Діаволо“, „Цапу“; обратились къ Флотову. „Марта“ имѣла на столько значительный успѣхъ, что Флотовъ вошелъ въ моду и вслѣдъ за ней дали еще три его оперы—„Страделлу“, „Индру“ и „Наиду“, причемъ успѣхъ этихъ оперъ,

соотвѣтствовалъ ихъ качествамъ, то есть постепенно уменьшался. Но наши артисты были непрочъ вступать и въ непосредственное соперничество съ итальянцами, они добились постановки „Пуританъ“—лучшей оперы Беллини, „Фауста“ и имѣли значительный успѣхъ въ тѣсномъ кружкѣ обычныхъ посѣтителей Мариинскаго театра.

Въ концѣ пятидесятихъ годовъ, во главѣ труппы стояли *Петровъ*—басъ и *Леонова*—контральто,—замѣчательно талантливые сомородки, которыхъ можно смѣло причислить къ перворазряднымъ артистамъ, несмотря на нѣкоторые ихъ техническіе, голосовые недостатки. Сопрано были: *Булахова*—холодная артистка со свѣтлымъ, чистымъ голосомъ, и *Лантышева*—артистка съ пошатнувшимся уже голосомъ, но съ темпераментомъ и выразительнымъ исполненіемъ. Изъ теноровъ—*Булаховъ*, такъ-же какъ и его супруга, былъ безучастный актеръ съ прелестнымъ голосомъ, а *Леоновъ*, прелестный актеръ, но уже безголосый, былъ годенъ только на комическія роли (великолѣпный Торопка въ „Аскольдовой Могилѣ“). Капельмейстеромъ былъ К. Лдовъ, человекъ талантливый, но дирижировавшій иногда нѣсколько съ-плеча, мало добиваясь оттѣнковъ и тонкости исполненія.

Какъ мы видѣли, русская опера имѣла свой тѣсный кружокъ поклонниковъ и постоянныхъ посѣтителей, но нужно было привлечь и большую публику. На массы всегда исполненіе дѣйствуетъ сильнѣе исполняемаго; исполненіе можетъ спасти и заставить полюбить весьма посредственное произведеніе и погубить—талантливое, выдающееся. Позаботились о приглашеніи сенсационныхъ первыхъ сюжетовъ.

Первымъ изъ таковыхъ явился теноръ *Сѣтовъ*. Послѣ Булахова, несмотря на сильно горловой оттѣнокъ голоса, онъ произвелъ впечатлѣніе своею ловкостью, умѣньемъ носить костюмъ, хорошей вокальной техникой, апломбомъ, съ которымъ онъ держался на сценѣ. Особенный успѣхъ онъ имѣлъ въ „Мартѣ“, „Пуританахъ“, „Лючіи“.

Г-жа *Бюдель*, превосходная пекаистка, удивила и привлекла публику тѣмъ, что доказала возможность блестящаго колоратурнаго исполненія и въ стѣнахъ Мариинскаго театра. Она особенно отличалась въ „Лючіи“ и „Соннамбулѣ“. Эти оперы выдержали тогда нѣ одинъ сезонъ чуть-ли не по тридцати представленій (абонементъ тогда не было). И Сѣтовъ, и Бюдель участвовали не охотно въ русскихъ, начинавшихъ уже появляться, операхъ, предполагая, вѣроятно, что въ иностранныхъ они пожнутъ болѣе обильные лавры.

На сѣну Сѣтову поступилъ г. *Коммиссаржевскій*, симпатичный, изящный артистъ, съ красивымъ, нѣжнымъ голосомъ, который онъ въ послѣдствіи нѣсколько повредилъ исполненіемъ слишкомъ сильныхъ партій. Въ противоположность своему предшественнику, онъ охотно пѣлъ русскихъ композиторовъ, онъ считалъ почетной обязанностью русскаго пѣвца служить русскому искусству, онъ былъ великолѣпенъ въ „Борисъ Годуновъ“, въ „Русалкѣ“ и, особенно, въ „Каменномъ Гостѣ“. Память о немъ всегда будетъ дорога въ исторіи развитія русской оперы.

Между тѣмъ мало-по-малу началъ формироваться въ русской оперѣ свой оригинальный, русскій репертуаръ. Былъ возобновленъ „Русланъ“ (въ 1864 г.). Въ то время имя Глинка далеко еще не пользовалось всеобщемою популярностью и почетомъ. Многіе еще находили въ „Жизни за Царя“ „Кучерскую музыку“ и считали наказаніемъ слушать „Руслана“, и когда я выразился, что *по красоте музыки* „Русланъ“ не имѣетъ себѣ равныхъ, то возбудилъ негодованіе публики и прессы и положилъ прочное начало ихъ враждебному ко мнѣ отношенію. Между прочимъ было высказано, что *неловко* выражаться такъ хвалебно про *своихъ*. Была поставлена „Русалка“, значительно выдвинувшая имя *Даргомыжскаго*, несмотря на свой, только почетный, успѣхъ на первыхъ порахъ. Въ 1860 году была дана „Кроатка“ *Дюмша*. Очень жаль, что эта милая опера, съ красивой, талантливой музыкой, повидимому, окончательно сошла со сцены. Правда, ея либретто написано варварскими стихами, но вѣдь послѣдніе не трудно было бы переработать.

Къ тому-же времени относится неожиданное появленіе *Сѣрова*, уже въ зрѣломъ возрастѣ, на композиторскомъ поприщѣ. Своею „Юдиѣю“ (1863 года) онъ сразу произвелъ большое впечатлѣніе, благодаря аффектному исполненію. Сѣрову повезло; онъ нашелъ въ нашей труппѣ для своихъ главныхъ ролей двухъ необыкновенно подходящихъ и даровитыхъ исполнителей: въ лицѣ Біанки—Юдиѣ, съ мощнымъ высокимъ голосомъ, внушительною внѣшностью, красивой пластической игрой; въ лицѣ *Сарлотты*—дикаго, неукротимаго, бѣшенаго и чрезвычайно аффектнаго Олоферна. Затѣмъ были поставлены „Рогнеда“ въ 1865 году и „Вражья сила“ въ 1871 году, уже послѣ смерти автора. При всѣхъ недостаткахъ Сѣрова, его грубости, часто безвкусіи, скудномъ мелодическомъ изображеніи, отсутствіи убѣжденій относительно опернаго стиля, у него было драматическое чутье, чувство сцены, яркая колоритность, придающіи жизненность его опе-

рамъ. Наибольшимъ успѣхомъ пользовалась „Рогнѣда“; нашелся даже въ то время рецензентъ, который, позабывъ Глинку, заявилъ, что съ „Рогнѣды“ открывается для русской музыки „новая эра“.

Затѣмъ начинается для русской оперы самый блестящій періодъ сороковыхъ годовъ, періодъ одновременной дѣятельности цѣлой группы чрезвычайно талантливыхъ молодыхъ русскихъ композиторовъ: *Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, Чайковскаго, Бородина*. Подобное явленіе встрѣчается въ исторіи музыки чрезвычайно рѣдко, и оно тѣмъ благопріятнѣе отразилось на развитіи нашего искусства, что дарованія названныхъ композиторовъ отличались рѣдкимъ разнообразіемъ. Можно сказать, что между ними не было ничего общаго, кромѣ выдающейся талантливости. Если мы возьмемъ вымирающую уже группу французскихъ композиторовъ Гуно, Тома, Бизе, Лало, Делиба, Сень-Сана, Массне, то увидимъ на ихъ оперной музыкѣ тотъ-же отпечатокъ и найдемъ отличіе лишь въ незначительныхъ деталяхъ. Точно такъ-же если возьмемъ группу современныхъ модныхъ, молодыхъ итальянцевъ: Масканьи, Леонкавалло, Пуччини, Джіордано, то увидимъ тотъ-же типъ ловкихъ и безцеремонныхъ звуковыхъ иллюстраторовъ, разныхъ *faits divers* и уличныхъ сценъ, пользующихся тѣми-же приемами безвкуснаго, грубаго, преувеличенно яркаго письма. Наши-же композиторы внесли въ искусство каждый свое. Чайковскій—мягкій, женственный, меланхолическій лиризмъ; Римскій-Корсаковъ живописность, волшебную фантазію, опозитизированную русскую пѣсню; Бородинъ—грандіозныя эпическія картины; Мусоргскій вдохнулъ въ народъ жизнь, озвучивалъ его чувства, стремленія, страданія.

Оперы названныхъ композиторовъ быстро слѣдовали одна за другой. Бородинъ, какъ извѣстно, написалъ только одну оперу—„Игоря“ и то оставилъ ее неполною оконченной; Мусоргскій написалъ ихъ только двѣ—„Бориса Годунова“ и „Хованщину“, изъ которыхъ вторая не была поставлена на Императорскихъ сценахъ; но Корсаковъ и Чайковскій работали безъ усталы.

Римскій-Корсаковъ дебютировалъ въ 1875 году „Псковитянкой“. Вслѣдъ за этимъ онъ написалъ „Майскую ночь“, „Снѣгурочку“—шедѣвръ граціи и поэзіи, „Младу“—оперу-балетъ, „Ночь на Рождество“, „Садко“, „Мозартъ и Сальери“, „Болыню Шелугу“, „Царскую невѣсту“ и „Царя Салтана“. (Послѣднія четыре оперы еще не были даны на Императорскихъ театрахъ).

Чайковскій дебютировалъ въ 1874 году „Опричникъ“. Вслѣдъ за этимъ онъ написалъ „Кузнецъ Вакулу“, передѣланнаго впослѣдствіи въ „Черевички“, „Орлеанскую дѣву“, „Мазепу“, „Евгенія Онѣгина“, „Чародѣйку“, „Пиковую даму“ и „Юланту“.

Къ группѣ этихъ оперъ слѣдуетъ примкнуть посмертную оперу Даргомыжскаго—„Каменный гость“, смѣлое, оригинальное, талантливое произведеніе, написанное цѣликомъ на текстъ Пушкина безъ пропусковъ, полнѣйшее воплощеніе сліянія музыки съ текстомъ, дивный образецъ безупречной декламации и вдохновеннаго мелодическаго речитатива.

Отношеніе большинства прессы къ музыкѣ молодыхъ, начинающихъ композиторовъ Бородина, Корсакова, Мусоргскаго и къ „Каменному гостю“ Даргомыжскаго, вполне уже зрѣлаго композитора, было самое враждебное. Грубая брань, инсинуации, насмѣшки были непрерывно направляемы противъ „могучей кучки“. Пресса имѣла вліяніе на значительную часть публики, которая отвергала этихъ композиторовъ, не зная ни единой ихъ ноты. Но другая часть, не предубѣжденной публики, полюбила ихъ и большинство ихъ оперъ имѣло несомнѣнный хотя и не выдающійся успѣхъ.

Отношеніе прессы къ Чайковскому, который жилъ частью въ Петербургѣ, частью въ Москвѣ, а потому постоянно разъѣзжалъ и не входилъ въ составъ „Кучки“, было болѣе благодушное. Успѣхъ его первыхъ оперъ не былъ значительнѣе успѣха оперъ вышеназванныхъ композиторовъ вплоть до „Онѣгина“, который, благодаря популярности сюжета, и особенной искренности лиризма музыки, вскорѣ сдѣлалъ Чайковскаго любимцемъ публики и эта любовь къ нему и успѣхъ его произведеній съ тѣхъ поръ только увеличивались.

Отношеніе театральной Дирекціи къ нашимъ молодымъ композиторамъ было довольно странное. Ихъ оперы ставились охотно, но большинство изъ нихъ очень скоро снимали съ репертуара, несмотря на успѣхъ и хорошіе, для тогдашняго времени, сборы и болѣе не возобновляли за самими незначительными исключеніями, и то въ послѣднее время („Опричникъ“), между тѣмъ, какъ иностранныя оперы, не имѣвшія никакого успѣха, періодически и настойчиво возобновляли (напр. „Манонъ“ Массне).

Къ названнымъ операмъ русскихъ композиторовъ слѣдуетъ добавить оперы *Рубинштейна*: „Демонъ“, пользующійся съ 1875 года неизмѣннымъ успѣхомъ и не покидавшій репертуара, „Макъковенъ“, несчастный „Купецъ

Калашниковъ“, снятый съ репертуара, по цензурнымъ условіямъ, послѣ втораго представленія, а при своемъ возобновленіи дожившій только до генеральной репетиціи, „Горюша“, „Фераморсъ“, „Сыны степей“, „Среди разбойниковъ“, „Папугай“. (Послѣднія три оперы не были поставлены на Императорскихъ сценахъ).

Слѣдуетъ добавить оперы г. *Направника*: „Нижегородцы“ (1869 года) „Гарольдъ“ и „Дубровскій“, всѣ три пользовавшіяся и пользующіяся значительнымъ успѣхомъ; оперы г. *Соловьева* „Корделия“ и „Кузнецъ Ваякула“, оперы г. *Аренскаго* „Рафаэль“, „Наль и Дамаянти“, „Орестею“, г. *С. Танлева*, „Тушинцевъ“ г. *Бларанбера* и т. д. и т. д.

Упомяну о болѣе выдающихся исполнителяхъ перебивавшихъ за это время на Маріинской сценѣ. Сопрано: *Платонова*, *Меньшикова*, *Павловская*, *Раабъ*, *Велинская*, *Соловьева*, *Клямжинская*, *Декарсъ*, *Левицкая* и др. Изъ нихъ Меньшикова отличалась исключительной силой, обширностью и красотой своего голоса, Раабъ—музыкальностью, Левицкая—симпатичностью, Декарсъ и Клямжинская были прекрасныя колоратурныя пѣвицы, Павловская замѣчательно умная и ловкая артистка. Но особенно дорогое воспоминаніе оставила по себѣ Платонова. Ея голосъ не отличался особенной красотой, а ея техника и умѣнье пѣть—совершенствомъ, но она была такъ талантлива, такъ художественно олицетворяла изображаемыя ею лица, столько въ ея исполненіи было выразительности и неподдѣльнаго чувства, что она производила сильное и глубокое впечатлѣніе. И какъ она любила русское искусство, съ какою преданностью и готовностью она ему всегда служила, въ противоположность большинству модныхъ любимцевъ публики (Сѣтовъ, Бюдоль, Декарсъ)! Ни одинъ изъ прежнихъ и изъ молодыхъ, тогда начинающихъ, композиторовъ, не могъ безъ нея обойтись; она пѣла *Антониду*, *Людмилу*, *Наташу*, *Марію*, *Ольгу*, *Марину*, *Донну-Анну*; весь русскій репертуаръ лежалъ тогда на ея плечахъ и она его несла бодро и побѣдоносно.

Послѣ *Леоновой* у насъ были три превосходныя контральто — *Лавровская*, *Крупникова*, *Бигурина*. Изъ нихъ наибольшей популярностью пользовалась Лавровская, вполне заслуженной и красотой голоса, и горячимъ, увлекательнымъ исполненіемъ.

Изъ теноровъ живо помню *Никольскаго*, *Орлова*, *Васильева III-го*. У всѣхъ трехъ были превосходные голоса, особенно у Никольскаго, но артисты они были довольно примитивные (опять таки особенно Николь-

скій, попавшій на сцену изъ пѣвчихъ). Однако у нихъ были и удачныя роли: Орловъ, съ его мощнымъ голосомъ, былъ превосходнымъ Тучей; Васильевъ прекрасно изображалъ царя Берендѣя. Слѣдуетъ упомянуть объ *Андреевѣ*, пріѣхавшемъ къ намъ изъ-за границы, съ сильно уже пошатнувшимся голосомъ.

Изъ баритоновъ назову *Мельникова*, *Корсова* и *Прянишникова*. Последний былъ олицетвореніемъ артистической добросовѣстности; Корсовъ, всесторонне образованный артистъ, создавалъ удачно художественные типы; Мельниковъ былъ талантливымъ самородкомъ, какъ Петровъ, Леоннова, отчасти Платонова, — безъ школы; онъ производилъ большое впечатлѣніе своимъ превосходнымъ, естественно поставленнымъ, голосомъ (за исключеніемъ нѣсколькихъ верхнихъ нотъ) и своей инстинктивной игрой въ „*Русланъ*“, „*Русалкѣ*“, „*Борисъ Годуновъ*“. За то помню, какъ ему не удался Мефистофель, котораго онъ изображалъ съ рѣдкимъ добродушіемъ.

Басами, наша опера была менѣе богата. У *Васильева I-го* и *Корлякина* были превосходные голоса, но ихъ исполненіе не отличалось ни тонкостью, ни отдѣлкой; г. *Палетекъ*, законченный артистъ во всѣхъ отношеніяхъ, лишь не долго оставался на нашей сценѣ въ качествѣ пѣвца. Въ Мефистофелѣ былъ великолѣпнъ.

Наконецъ, хоръ и оркестръ русской оперы были за это время увеличены (последній быть можетъ даже и чрезмѣрно) и достигли высокой степени совершенства, подъ управленіемъ г. *Направника*, который, со собственнымъ ему талантомъ и артистической добросовѣстностью поставилъ всѣ русскія оперы, появившіяся за послѣднія тридцать лѣтъ. (Первая опера, которую онъ поставилъ были его „*Нижегородцы*“, вторая — мой „*Ратклиффъ*“, обѣ въ 1869 г.).

Нашему юному музыкальному оперному искусству всего шестьдесятъ лѣтъ съ небольшимъ. Ему положилъ начало Глинка „*Жизнью за Царя*“ въ 1836 г. Всѣ предшествующія композиторскія попытки не имѣли художественнаго значенія. Въ этотъ короткій промежутокъ времени оно выросло, возмужало, широко раскинулось. У насъ есть своя школа со значительнымъ, разнообразнымъ репертуаромъ (до пятидесяти оперъ достойныхъ вниманія), который можетъ побѣдоносно соперничать съ репертуаромъ любой западной оперной школы. У насъ есть группа композиторовъ, одинаково замѣчательная силою, такъ и разнообразіемъ таланта. Глинка, Доргомыж-

скій, Бородинъ, Чайковскій, Корсаковъ, Мусоргскій (называю только *наибольше оригинальныхъ*), какъ они мало похожи другъ на друга, какія у каждаго изъ нихъ яркія, индивидуальныя особенности! Какое отсюда разнообразіе, богатство содержанія и колорита въ ихъ произведеніяхъ, какая настоятельная необходимость, для распространенія и дальнѣйшаго развитія нашего искусства, *постоянно* удерживать въ репертуарѣ произведеній *всѣхъ* этихъ композиторовъ. И не по одному, а по нѣскольку произведеній: нельзя ограничиваться одной „Русалкой“—необходимо и „Каменный Гость“; нельзя продолжать упорно игнорировать Мусоргскаго. Не слѣдовало бы такъ же изъ оперъ Рубинштейна довольствоваться одними „Демономъ“, изъ оперъ Направника—однимъ „Дубровскимъ“.

Исполнимо-ли такое законное желаніе? Къ сожалѣнію въ настоящее время нѣтъ, потому что, кромѣ нашего искусства, есть еще западное, во многихъ отношеніяхъ весьма замѣчательное, знакомство съ которымъ необходимо для нашего-же всесторонняго развитія, а оперная сцена у насъ *одна*. Въ Мариинскомъ театрѣ иностранцы тѣснятъ русскихъ композиторовъ, а наши композиторы — иностранцевъ. (До послѣдняго времени они насъ значительно больше тѣснили, чѣмъ мы ихъ, особенно Вагнеръ, съ его нлтью операми, не даетъ возможности свободно вздохнуть русскимъ композиторамъ). Отсюда нѣкоторые затрудненія въ постановкѣ новыхъ оперъ („Наль и Дамаланти“) и большія затрудненія въ возобновленіи старыхъ, иногда болѣе замѣчательныхъ, чѣмъ новыя того же автора („Опричники“ Чайковскаго ждалъ своего возобновленія около 25 лѣтъ).

Чтобы выйти изъ этого тяжелаго положенія имѣется одно радикальное рѣшеніе вопроса, одинъ исходъ. Необходимы двѣ оперныя сцены. Одна, съ лучшими иностранными исполнителями, для лучшаго иностраннаго репертуара, другая русская для русскихъ. Наши художники имѣютъ уже „русскій музей“, специально предназначенный для ихъ произведеній, весьма было бы желательно, чтобы и русскіе композиторы имѣли свою специальную оперную сцену, исключительно для нихъ предназначенную.

Но для этого нуженъ второй оперный театръ, нужно мѣсто, время и деньги. А пока его нѣтъ, какимъ образомъ можно было бы удовлетворить потребность публики въ оперѣ, сказывающуюся и въ переполненныхъ пяти абонементныхъ и въ продолжительныхъ дежурствахъ у Мариинскаго театра, въ чашии достать билетъ на неабонементный спектакль? Быть можетъ, въ видѣ выжидательной мѣры, было бы возможно воспользоваться тѣми днями,

когда Михайловскій театръ свободенъ, и давать тамъ оперы, не требующія ни большой обстановки, ни большого оркестра; или перенести туда часть русскихъ драматическихъ спектаклей, а освободившійся въ эти дни Александринскій театръ предоставить оперѣ. (Въ дни оны оперы иногда исполнялись въ Александринскомъ театрѣ; я тамъ между прочимъ слышалъ „Эсмеральду“, первую оперу Даргомыжскаго, написанную первоначально на французскій текстъ. Резонансъ Александринскаго театра превосходный). Конечно, это потребовало бы расширенія, а можетъ быть и созданія особеннаго опернаго персонала, хора и оркестра, ¹⁾ вызвало бы осложненія въ административномъ отношеніи, но право-же наше искусство и наша публика, такъ искренно увлекающаяся оперой, того стоятъ. Въ этомъ отношеніи Москва сметливѣе Петербурга: у нее два оперныхъ театра—Большой и Новый.

Въ заключеніе обращу вниманіе на то, что въ послѣднее время отношеніе публики и прессы къ русскимъ композиторамъ сильно измѣнилось. Мы уже не стыдимся ихъ талантовъ... „Жизнь за Царя“ и особенно „Русланъ“ считаются нашимъ музыкальнымъ евангеліемъ, „Русалка“ пользуется всеобщимъ почетомъ; Чайковскій со времени „Оцѣгинъ“ сталъ всеобщимъ кумиромъ; Бородинъ и Корсаковъ всѣми признаны и прочный успѣхъ ихъ оперы навсегда обезпеченъ. Немного времени и терпѣнія и точно такъ же будутъ признаны Мусоргскій и „Каменный гость“. Правда, еще извѣстная часть прессы противъ нихъ будируетъ, но и та сбавила тону и будируетъ осторожно, не безъ нѣкоторой робости.

По истинѣ счастливо наше старое поколѣніе, на глазахъ котораго русская оперная школа родилась и такъ быстро достигла такого славнаго, широкаго, мощнаго и прочнаго развитія.

Ц. Кюи,

¹⁾ Оркестръ легко было бы образовать изъ оркестровъ Александровскаго и Михайловскаго театра, гдѣ они по время драматическихъ спектаклей, играютъ самую главную роль, и едва-ли кому нужны.



АКТЕРЪ В. И. РЯЗАНЦЕВЪ.

(Род. 13 февраля 1800 г., † 28 июня 1831 г.).

(По поводу столыпиней годовщины со дня рожденія).

Содержаніе.

Происхожденіе Рязанцева.—Положеніе актера въ обществѣ въ началѣ XIX стол.—Дѣтство Рязанцева.—Страсть къ театру.—Поступленіе снѣдьцемъ въ магазинъ.—Посѣщеніе и участіе въ спектаклѣхъ, устраиваемыхъ купцами за Москвой-рѣкой.—Управляющій Театральной Конторой Сухопрудскій принимаетъ участіе въ Рязанцевѣ и определяетъ его въ Театральное Училище.—Характеристика Театральнаго Училища того времени.—Пребываніе Рязанцева въ Училищѣ, его запятія и шалости.—Пріѣздъ въ Москву артистки Сандуновой и дебютъ Рязанцева.—Окончаніе имъ курса въ Театральномъ Училищѣ и поступленіе на казенную сцену.—Характеристика сценическаго дарованія Рязанцева на основаніи отзывовъ современниковъ.—Переходъ его на Петербургскую казенную сцену.—Его успѣхи.—Смерть.—Нѣсколько словъ о его портретахъ.

Сценическая дѣятельность Василія Ивановича Рязанцева представляетъ собою хотя и не большую, но блестящую страничку въ исторіи русскаго театра. Рязанцевъ происходилъ изъ податнаго сословія (отецъ его былъ вольноотпущеннымъ крестьяниномъ помѣщика Усачева). Этотъ фактъ знаменателенъ въ исторіи русскаго актера вообще. Большинство служителей сценическаго искусства конца XVIII и начала XIX столѣтія происходило изъ непривилегированнаго сословія. Дворяне считали для себя позорнымъ и унижительнымъ выступать на подмосткахъ публично. Актеры, по понятіямъ того времени, скоморохъ, шутъ, обязанность котораго забавлять и развлекать своего господина. Каждый, болѣе или менѣе зажиточный помѣщикъ, въ своей дворцѣ, на ряду съ поваромъ и конюхами, имѣлъ музыкантовъ, служителей и служительницъ Таліи и Терпсихоры, которыхъ одинаково съ какой-нибудь горничной Палашкой или кучеромъ Епифаномъ зачастую подвергалъ тѣлесному наѣзанію за дурно сыгранную роль. Наша образцовая труппа Малаго театра въ своемъ основаніи имѣетъ лчейку чисто крѣпостническаго характера: она была куплена Дирекціей у помѣщика Столыпина за 52000 р.

Взглядъ на артиста, какъ на холопа, на долго сохранился въ обществѣ, которое рѣзко отдѣляло его сценическое дарованіе отъ общественнаго положенія. Какъ бы ни былъ высокъ талантъ, какъ бы ни царилъ онъ на сценѣ, въ обыденной жизни онъ тотъ же холопъ! М. С. Щепкинъ занималъ по своему времени видное положеніе и на сценѣ, и въ обществѣ. Онъ былъ принятъ, какъ равный, въ кружкѣ такихъ родовитыхъ дворянъ, какъ Аксаковы, но и ему приходилось передъ бенефисомъ ѣздить къ знатымъ барамъ, приглашать ихъ на театральныя именины ¹⁾, и даже дожидаться денежнаго конверта, высылаемаго съ горничной. До начала 30-хъ годовъ существовалъ обычай, унижавшій достоинство артиста. Наканунъ, или за нѣсколько дней до бенефиса, по окончаніи спектакля бенефициантъ выводилъ съ собой „ради умиленія публики“ малолѣтнихъ дѣтей и приглашалъ зрителей къ себѣ на театральныя именины. Чѣмъ больше дѣтей онъ выводилъ, тѣмъ на большій сборъ могъ рассчитывать. Но для умиленія публики этого было мало. Дней за 5 до бенефиса артистъ совершалъ еще объѣзды знатныхъ баръ и именитыхъ купцовъ, иногда въ шутовскомъ костюмѣ съ малолѣтними дѣтьми, которыхъ заставлялъ плясать передъ доморощенными Меценатами, а тѣ въ бенефисный спектакль награждали его метаньемъ кошельковъ (съ деньгами). Обычай метанья кошельковъ велъ свое начало съ конца прошлаго столѣтія. Въ „Драматическомъ Словарѣ“ Новикова мы находимъ извѣстіе, что нѣкая пѣвица Соколовская за исполненіе аріи Горлицы въ оперѣ „Земира и Азоръ“ была апплодирована метаньемъ кошельковъ. Обычай этотъ существовалъ до 40-хъ годовъ, когда метанье кошельковъ было замѣнено подношеніемъ цвѣтовъ и букетовъ (Московская публика въ то время была очень скупа на апплодисменты: одинъ, два, много три вызова были самой высшей наградой артиста). Такъ какъ большинство артистовъ казенной труппы принадлежало къ податному сословію, то театральное начальство почти всѣмъ артистамъ безъ исключенія говорило *мы*, а за провинности и нетрезвое поведеніе сажало ихъ на съѣзжій дворъ или въ „караулку“, находившуюся при Маломъ театрѣ, гдѣ неоднократно приходилось сиживать и даровитому комику В. И. Рязанцеву.

До чего унижительно было званіе актера для чиновнаго люда, это видно изъ того, что въ 1827 г. состоялось распоряженіе, чтобы чиновникъ, въ случаѣ поступленія его на сцену, былъ предварительно лишаемъ чиновъ,

¹⁾ Такъ на театральномъ жаргонѣ называется бенефисъ.

а черезъ 4 года даже возникъ вопросъ, возвращать ли чины при отставкѣ тѣмъ актерамъ, которые имѣли ихъ до поступленія на сцену. Этотъ вопросъ въ 1831 г. по Высочайшему повелѣнію рѣшенъ въ положительномъ смыслѣ. Только съ 1832 г., благодаря хлопотамъ М. С. Щепкина и содѣйствию директора театровъ Геденова, за 20-лѣтнюю службу на казенной сценѣ артистамъ 1-го разряда предоставлялись права почетнаго гражданина. Съ этого времени какъ бы начинается эмансипація русскаго актера, хотя и до сего времени, какъ бы ни была велика заслуга актера передъ обществомъ и какъ бы это общество ни цѣнило его, Дирекція съ своей стороны награждаетъ его только наравнѣ съ непривилегированнымъ сословіемъ, т. е. медалями, а не орденами. Если нѣкоторые артисты и имѣютъ теперь ордена, то они награждены ими за административную дѣятельность или педагогическую, а не за сценическую.

Охарактеризовавъ въ общихъ чертахъ положеніе артиста въ обществѣ того времени (20-е года), переходжу къ изложенію біографическихъ свѣдѣній о Рязанцевѣ. Василій Ивановичъ родился въ Москвѣ 13 февраля 1800 г. ¹⁾ Ранніе годы дѣтства и юности протекли въ домѣ отца, которому онъ помогалъ въ его занятіяхъ (тѣмъ занимался его отецъ, на это прямыхъ указаній нѣтъ, но по нѣкоторымъ даннымъ можно предполагать, что онъ былъ мелкій торговецъ). Въ свободные часы маленькій Рязанцевъ читалъ псалтирь и проявлялъ особенный интересъ къ ариѳметикѣ, почему отецъ и отдалъ его въ Никитское приходское училище, предполагая, что изъ него выйдетъ хорошій прикащикъ. Эта надежда глубоко засѣла въ сердце престарѣлаго отца. Частенько онъ заѣзживалъ въ училище справляться объ успѣхахъ своего сына и всегда получалъ отъ учителя самые лестные отзывы. На вопросъ: „А что мой Вася?“—учитель обыкновенно таинственно отвѣчалъ: „Исправно обучается, дай Богъ не сглазить! Этакого ученика на моемъ вѣку не было еще въ училищѣ! Голова будетъ!“

Между тѣмъ способный ребенокъ легко усваивалъ преподаваемые ему науки, нисколько не раздѣляя взглядовъ отца на счетъ прикащичьей карьеры. Въ училищѣ у него былъ товарищъ Куликовъ ²⁾, отецъ котораго

¹⁾ И. И. Сосницкій, известный артистъ петербургской драматической труппы, на памятникъ, поставленному имъ Рязанцеву на Смоленскомъ кладбищѣ помѣтилъ годъ его рожденія 1801. Въ біографы и некрологи Рязанцева относятъ годъ рожденія къ 1800. См. „Пантеонъ“ за 1840 г., № 10.

²⁾ Впоследствии Н. И. Куликовъ былъ режиссеромъ Петербургской драматической труппы † 25 апрѣля 1891 г.

служилъ въ одномъ любительскомъ театрѣ. Рязанцевъ особенно подружился съ Куликовымъ, хотя и былъ на много старше его. Но послѣднее обстоятельство давало ему возможность защищать слабаго товарища отъ обидъ сильныхъ. Въ благодарность за услуги, однажды Куликовъ привелъ своего товарища въ любительскій театръ, находившійся на Никитской, въ домъ Юсупова. Это посѣщеніе любительскаго спектакля рѣшило судьбу Рязанцева. Представленіе одной изъ трагедій Озерова произвело такое сильное впечатлѣніе на юнаго зрителя, что онъ не могъ заснуть всю ночь, а на другой день купилъ трагедіи Озерова и сталъ заучивать наизусть монологи. Съ этихъ поръ театръ сталъ какъ бы потребностью для Рязанцева и единственнымъ наслажденіемъ въ жизни. Онъ не пропускалъ ни одного спектакля. Но недолго пришлось ему наслаждаться театральнымъ зрѣлищемъ. По окончаніи курса въ городскомъ училищѣ онъ разлучился съ своимъ товарищемъ, и тѣмъ самымъ лишенъ возможности посѣщать бесплатно театръ, покупать же билеты у него не было средствъ. Отецъ его, человѣкъ бѣдный, опредѣливъ сына въ одну изъ московскихъ гимназій, не могъ довести его образованіе до конца и принужденъ былъ, за недостаткомъ средствъ, взять его изъ 3-го класса. Въ семьѣ настала нужда, и юный Рязанцевъ, противъ воли, въ угоду лишь родителю, поступаетъ въ услуженіе сидѣльцемъ въ одинъ изъ магазиновъ на Кузнецкомъ мосту. Занятый съ ранняго утра и до поздняго вечера за прилавкомъ, среди обстановки, чуждой его театральнымъ мечтаніямъ, онъ принужденъ былъ, повидимому, навсегда отказаться отъ мысли посѣщать театръ. Но судьба улыбнулась ему и тутъ. Среди его товарищей, сидѣльцевъ нашлись любители-актеры, которые по воскреснымъ днямъ принимали участіе въ спектакляхъ, устраиваемыхъ купцами за Москвой-рѣкой, у Калужскихъ воротъ. (Въ то время купечество не желало отставать отъ баръ и, подобно имъ, заводило у себя домашніе театры). Изъ этой среды любителей приващивовъ впослѣдствіи выделялись и были приняты на казенную сцену Максимъ, Усачевъ и Третьяковъ. Рязанцевъ близко сошелся со всѣми ними и сначала посѣщалъ спектакли въ качествѣ зрителя, а затѣмъ и какъ актеръ на небольшія роли. Въ воспоминаніяхъ Ѳ. С. Потанчикова ¹⁾ про начало сценической дѣятельности Рязанцева мы находимъ слѣдующій разсказъ. Однажды любители ставили „Дмитрія Донскаго“ Озерова. Все уже было готово къ началу

¹⁾ Артистъ Московской драматической труппы, современникъ Рязанцева. См. статью М. П. Садовскаго: Воспоминанія Ѳ. С. Потанчикова („Артистъ“ за 1889 г., кн. 3).

спектакля, какъ вдругъ передъ самымъ поднятіемъ занавѣса пропалъ актеръ, игравшій роль вѣстника Мамая. Оказалось, что онъ загулялъ и къ дѣлу пригоденъ быть не могъ. Маленькій и юркій Рязанцевъ вызвался сыграть роль вѣстника. Проворно надѣлъ плащъ и велѣлъ поднимать занавѣсъ. Вышелъ онъ на сцену и съ ужасомъ увидалъ, что онъ горошина въ сравненіи съ рослыми молодцами, исполнявшими роли благородныхъ россіянъ, а между тѣмъ по піесѣ вѣстникъ своимъ ростомъ и внушительнымъ видомъ долженъ поразить россіянъ. Рязанцевъ не смутился, гордо оглядѣлъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, вышелъ за кулисы и вернулся оттуда со скамейкой, поставилъ ее посреди сцены, взобрался на нее и, ставъ выше всѣхъ головой, съ достоинствомъ сталъ читать свой монологъ, при всеобщемъ хохотѣ. Таково было начало сценической карьеры даровитаго комика въ трагедіи. Послѣ этого спектакля онъ довольно часто выступалъ передъ публикой въ комедіяхъ и драмахъ, играя все безъ разбора. Однажды на одинъ изъ спектаклей пришелъ управляющій театральной конторой Сухопрудскій. Увидавъ Рязанцева на сценѣ, онъ заинтересовался имъ и велѣлъ ему придти въ Контору. Рязанцевъ явился въ назначенное время и сталъ просить Сухопрудскаго, чтобы тотъ принялъ его въ театральную школу. „Ты ростомъ малъ“—сказалъ ему Сухопрудскій. „Я вырасту“—съ улыбкой отвѣтилъ Рязанцевъ. *Θ. Θ. Кокошкинъ*, директоръ Московскихъ театровъ ¹⁾, нашедшійся въ сосѣдней комнатѣ, услышавъ, съ какой интонаціей была сказана эта фраза: „я вырасту“, вышелъ къ Сухопрудскому, посмотрѣлъ на маленькаго, кругленькаго, съ черной кудрявой головой и смѣющимися глазами юношу,—остался доволенъ его вѣщиностью и отдалъ распоряженіе объ опредѣленіи его въ Театральную школу.

Театральная школа того времени, помѣщавшаяся на Волхонкѣ въ домѣ Есипова, носила на себѣ характеръ со стороны вѣшной и внутренней довольно непривлекательный. Помѣщеніе было небольшое, тѣсное и довольно грязное. Одѣвали воспитанниковъ въ какія-то странныя зеленого сукна куртки и фризовыя шинели, а воспитанницъ въ „затрапезныя платья“. Кормили въ проголодь: утромъ стаканъ сбитня и горбушка булки, за завтракомъ—кусочъ чернаго хлѣба, обѣдъ и ужинъ изъ двухъ блюдъ сомнительной свѣжести. Надзоръ за воспитанниками слабый. Продѣлки и шалости всевозможнаго рода составляли необходимую принадлежность школьной

¹⁾ *Θ. Θ. Кокошкинъ* (1773—1838 гг.) одинъ изъ просвѣщенныхъ директоровъ, писатель, актеръ и, одно время, председатель Общества Любителей Россійской Словесности.

жизни. Какъ карательная педагогическая мѣра примѣнялась порка, которую, по словамъ *Θ. С. Потанчикова*, производилъ, гроза воспитанниковъ, дядька *Мартынъ*, съ душой и съ полнымъ знаніемъ своего дѣла.

Занятія научными предметами шли плохо, и главнымъ образомъ по винѣ преподавателей, большинство которыхъ было не на высотѣ педагогическаго призванія, и въ школу являлись большею частью только за полученіемъ жалованья. Правда, между ними встрѣчались и такія личности, какъ извѣстный ученый *Калайдовичъ* или профессоръ *Надеждинъ*¹⁾. Они умѣли внушить воспитанникамъ любовь къ наукѣ и заинтересовать ихъ ею, такъ что нѣкоторые изъ питомцевъ посѣщали даже университетскія лекціи, напр. *А. М. Сабуровъ*²⁾ и *Н. Ф. Павловъ*³⁾. Но это было исключительное явленіе, въ общемъ же, по словамъ *В. И. Живокини* учили чему-нибудь и какъ-нибудь. Все вниманіе начальства было обращено на занятія искусствами. Кромѣ главнаго предмета, танцевъ, воспитанники должны были учиться пѣнію, драматическому искусству, фехтованію и игрѣ на какомъ-нибудь музыкальномъ инструментѣ. Сообразно со способностями въ той или другой отрасли искусства, окончившихъ курсъ ученія выпускали въ драму, оперу или оркестръ. Участіе въ балетѣ было обязательно для всѣхъ: балетъ являлся какимъ-то чистилищемъ для всѣхъ остальныхъ искусствъ. *В. И. Живокини*, *И. В. Самаринъ*, *Н. М. Медвѣдева* и даже въ сравнительно позднее время, *М. Н. Ермолова* участвовали въ балетѣ.

При такомъ положеніи школьнаго театральнаго дѣла 1-го октября 1821 г. *Рязанцевъ*, уже зрѣлымъ юношей поступилъ въ школу, гдѣ онъ преимущественно занимался пѣніемъ. Времени, свободнаго отъ занятій, у него было много, и онъ посвящалъ его или всевозможнымъ школьнымъ шалостямъ, или преподавательской дѣятельности: обучалъ пѣнію замоскворѣцкихъ купцовъ и прикащиковъ. *Потанчиковъ* рассказываетъ про одинъ изъ такихъ уроковъ, какъ онъ, вмѣстѣ съ *Рязанцевымъ* и *Третьяковымъ*⁴⁾ ходилъ на водочный заводъ *Дешаріо* обучать танцамъ, пѣнію и музыкѣ

¹⁾ *Н. И. Надеждинъ* (1804—1856 г.) многосторонній ученый и критикъ, профессоръ Московскаго университета, занималъ кафедру изящныхъ искусствъ.

²⁾ Извѣстный Московскій актеръ (1800—1831 гг.) на ампуа фатовъ.

³⁾ *Н. Ф. Павловъ* (1805—1864 гг.) впоследствии даровитый писатель, авторъ многихъ повѣстей, критикъ, съ 1860 г. издатель газеты „Наше Время“, съ 1863 г. переименованной въ „Русскія Вѣдомости“.

⁴⁾ Хорошій резонеръ, долгое время служившій на Петербургской сценѣ.

молодого парня, заводскаго прикащика. Интересно то, что денежной платы за уроки не полагалось, а въ видѣ вознагражденія за труды господамъ преподавателямъ полагалась четверть водки, которая и выпивалась тутъ же во время урока. Въ то время пьянство, несмотря на строгое преслѣдованіе со стороны училищнаго начальства, было сильно развито среди учениковъ.

Въ бытность Рязанцева въ школѣ, въ театрѣ готовились къ постановкѣ драма: „Густавъ Ваза“ со множествомъ дѣйствующихъ лицъ, такъ что изъ наличной труппы не доставало исполнителей на небольшія роли. Какъ всегда въ подобныхъ случаяхъ бывало раньше, да иногда и теперь, режиссеръ обратился въ школу, гдѣ ему указали на Рязанцева. Его режиссеръ и выбралъ для исполненія маленькой роли вѣстника. Рязанцевъ, мечтавшій о болѣе серьезной роли въ оперѣ, а не въ драмѣ, пытался было отказаться отъ предложенной ему роли, но, когда это ему не удалось, тряхнувъ кудрявой головой, съ обычной веселостью, обратился къ своимъ товарищамъ В. И. Живокини ¹⁾ и П. Г. Степанову ²⁾: „Вы заняты въ этой дурацкой Густавовой Вазѣ... такъ я васъ приглашаю хоть изъ-за кулисъ полюбоваться моимъ дебютомъ: я такой фуроръ произведу въ публикѣ, что всѣхъ старшихъ актеровъ и съ Мочаловымъ за поясъ заткну!“

— Какъ же это?

— „Увидите, только заранѣе не разболтайте“.

Наступилъ день спектакля. Театръ полонъ. Публика со вниманіемъ слѣдитъ за развитіемъ драмы. Въ концѣ 4-го дѣйствія долженъ появиться вѣстникъ—Рязанцевъ. Не показавшись предварительно режиссеру, онъ выбралъ самую большую солдатскую каску, надвинулъ ее на бекрень и, размахивая руками, выбѣжалъ къ рампѣ и закричалъ: „Датскіе драгуны приближаются“! Это было сказано такимъ комическимъ тономъ, и вся фигура его была до того уморительна, что публика среди самаго драматическаго мѣста разразилась гомерическимъ хохотомъ. А герой-вѣстникъ, какъ ни въ чемъ не бывало, гордо обвелъ публику глазами и трагической поступью удалился за-кулисы, гдѣ его уже ожидали режиссеръ и инспекторъ школы. Быть бы бѣдѣ, но Заступничество директора О. О. Кокошкина избавило его отъ большой непріятности. Когда инспекторъ сталъ аттестовать Рязанцева передъ начальствомъ, какъ какого-то злодѣя, котораго давно уже слѣдовало бы выгнать изъ школы, Кокошкинъ, добро-

¹⁾ В. И. Живокини впоследствии знаменитый комикъ-буфъ (1808—1874 гг.).

²⁾ П. Г. Степановъ (1807—1869 гг.) впоследствии талантливый актеръ на небольшія роли.

душно смѣясь, замѣтилъ: „Не злодѣй и не разбойникъ, а такой комикъ, какого еще у насъ не бывало“. Одинъ изъ біографовъ Рязанцева, передавая объ этомъ эпизодѣ, замѣчаетъ: „въ этотъ вечеръ Рязанцевъ, исполняя роль вѣстника, какъ бы возвѣстилъ публикѣ о своемъ комическомъ талантѣ“.

Въ началѣ 20-хъ годовъ пріѣхала въ Москву на гастролы извѣстная въ то время Петербургская артистка Е. С. Сандунова. Въ ея гастрольномъ репертуарѣ находилась и опера: „Рѣдкая вещь“. Дирекція, не имѣя въ труппѣ подходящаго артиста для роли Тита, затруднялась постановкой этой оперы. Кокошкинъ посовѣтовалъ Сандуновой выбрать кого-нибудь изъ учениковъ театральной школы и указалъ ей на Рязанцева. Уже одна фізіономія послѣдняго подкупила Сандунову, а выслушавъ его пѣніе, она въ восторгѣ обняла юношу и воскликнула: „Вотъ мой Титъ! Лучшаго мнѣ не надо“. Черезъ недѣлю „Рѣдкая вещь“ шла съ участіемъ Рязанцева, который художественнымъ исполненіемъ роли обратилъ на себя вниманіе публики.

Между тѣмъ въ школѣ, не смотря на всевозможныя продѣлки и шалости, занятія его шли прекрасно, что видно изъ донесенія директора Театровъ Московскому генералъ-губернатору В. Д. Голицыну. „Василій Рязанцевъ, читаемъ мы въ одномъ изъ донесеній, отлично успѣваетъ въ пѣніи и комическихъ роляхъ, но оставляется еще въ училищѣ для усовершенствованія“. Въ мартѣ мѣсяцѣ 1824 г. Рязанцевъ окончилъ курсъ ученія и былъ принятъ въ казенную труппу „въ актеры по оперной части, какъ гласитъ донесеніе, на роли буфа и другія, кои ему будутъ приличествовать, а при томъ для демихарактерныхъ ролей въ комедіяхъ и драмахъ по 800 р. въ годъ и 5 саж. дровъ съ обязательствомъ 5-тилѣтней службы“.

По выходѣ изъ училища Рязанцевъ сразу снискалъ симпатіи Московской публики и сталъ ея любимцемъ.

Репертуаръ его былъ очень обширенъ. Обладая прекраснымъ голосомъ, кромѣ комедій и водевилей, онъ участвовалъ и въ операхъ, такъ, онъ имѣлъ большой успѣхъ въ роли Тарабара („Русалка“ Кавоса). Охарактеризовать игру артиста на основаніи театральныхъ рецензій, если вообще трудно, то Рязанцева тѣмъ болѣе. О игрѣ его сохранились только отрывочные похвальные отзывы, и нѣтъ ни одной обстоятельной статьи въ родѣ, напри- мѣръ, статьи Вѣлинскаго объ игрѣ Мочалова. Всѣ современники единогласно признавали за нимъ выдающійся талантъ комика-буфа. Онъ обла-

далъ особенной способностью схватывать суть изображаемаго имъ лица и передавалъ характеръ съ необыкновенной яркостью. С. Т. Аксаковъ писалъ про него, что онъ обладалъ драгоценнымъ и рѣдкимъ качествомъ на сценѣ веселостью. Въ его игрѣ была такая простота, такая естественность, какой тогда не видывали. Онъ имѣлъ одинъ недостатокъ, мало замѣтный по комическому характеру его ролей: игра его была холодновата. Кокошкинъ называлъ его блистательной надеждой Московской сцены. Онъ былъ не подражаемъ въ комедіяхъ и водевиляхъ, спеціально для него переведенныхъ молодымъ драматургомъ Писаревымъ. Въ піесѣ: „Братомъ проданная жена“ онъ игралъ роль слуги. Баринъ посылаетъ его отнести письмо и объясняетъ, какъ найти адресъ. Безтолковый слуга никакъ не можетъ понять. Баринъ старается объяснить разными примѣтами. Ничего не выходитъ. Наконецъ онъ говоритъ: „Да еще напротивъ питейный домъ“.— „Питейный домъ, вскрикиваетъ обрадованный слуга.—Знаю!“ За одну эту фразу, говоритъ О. С. Потанчиковъ, онъ былъ вызванъ 4 раза въ то время, когда вызовы не практиковались. Изъ этого можно судить, какъ художественно правдиво была сказана эта фраза.

Рязанцевъ, какъ было сказано выше, обладалъ прекраснымъ голосомъ и мастерски пѣлъ куплеты. Коронной ролью его была роль актера Шумскаго въ піесѣ: „Дебютъ Троепольской“. Когда онъ пѣлъ подъ аккомпаниментъ гитары:

Жду красотку я мою
И ей пѣсенку пою.

Публика приходила въ неописанный восторгъ.

Весною 1828 г., въ силу какихъ-то недоразумѣній съ директоромъ, Рязанцевъ перевелся въ Петербургскую драматическую труппу на окладъ въ 4000 р. въ годъ. Москву онъ покидалъ съ сожалѣніемъ. Въ письмѣ къ извѣстному петербургскому артисту И. И. Сосницкому онъ писалъ: „какъ ни грустно разстаться съ мѣстомъ, гдѣ я родился и провелъ первые дни моей юности, но видно судьбѣ и моимъ начальникамъ угодно, чтобы я оставилъ родныхъ, друзей и ѣхалъ въ сторону для меня неизвѣстную, но въ которой надѣюсь съ такимъ другомъ, какъ ты, быть столь же счастливымъ, какъ и здѣсь (въ Москвѣ). Дебютъ его въ Петербургѣ состоялся 4 апрѣля 1828 г. Дебютантъ имѣлъ выдающійся успѣхъ въ роли Балабана въ комедіи: „Ошибка или утро вечера мудренѣе“. Рецензентъ „Сѣвер-

ной Пчелы“¹⁾ писалъ про дебютанта, что игра его натуральна, не при-
нужденна и чужда тѣхъ каррикатурныхъ кривляній, которыми посред-
ственные актеры хотѣтъ замѣнить недостатокъ природной веселости. Успѣхъ
артиста росъ съ необыкновенной быстротой. Въ самое короткое время онъ
завоевалъ симпатіи публики. Ни одной комедіи, ни одного водевиля не
обходилось безъ его участія. Особенно типично онъ игралъ Фамусова въ
„Горе отъ ума“²⁾. Ему удавалась та сцена, когда Фамусовъ находитъ свою
дочь съ Чацкимъ. Бѣшенство отца передавалось неподражаемо. Благодаря
силѣ комическаго таланта онъ умѣлъ выдвинуть и такую небольшую роль,
какъ роль садовника Антоніо въ „Женитьбѣ Фигаро“. Хорошъ онъ былъ
въ роли Сарказмова въ водевилѣ Каратыгина „Знакомые незнакомцы“.
Водевилъ этотъ имѣлъ интересъ злободневный. Всѣ знали, что подъ име-
нами Сарказмова и Баклушина авторъ вывелъ Булгарина и Полевого, по-
стоянно враждовавшихъ другъ съ другомъ въ „Сѣверной Пчелѣ“ и „Мо-
сковскомъ Телеграфѣ“.

Всегда общительный, живой и веселый, отзывчивый къ нуждамъ
товарищей, Рязанцевъ былъ всеобщимъ любимцемъ, и, что называется,
душой общества.

Скончался онъ въ холерный 1831 г. въ полномъ расцвѣтѣ силъ и
сценическаго дарованія. Въ то тяжелое время ужасная болѣзнь похитила
многихъ среди петербуржцевъ. Всѣ принимали мѣры предосторожности, слѣ-
довали совѣтамъ врачей. Но Рязанцевъ, надѣясь на свое желѣзное здоровье,
пренебрегалъ гигиеной. 27 іюня онъ игралъ въ водевилѣ „Бенефициантъ“.
По окончаніи спектакля, раздѣваясь въ уборной, потный, онъ выпилъ
стаканъ холоднаго кваса. И. И. Сосницкій, раздѣвавшійся съ нимъ въ
одной уборной, замѣтилъ ему:

— „Эхъ, Вася, можно ли потнымъ въ нынѣшнее время пить холодное,
да еще такую бурду, какъ этотъ квасъ“!

— „Надобно же чѣмъ-нибудь освѣжиться! Вѣдь я, братъ, не трусливъ“!

Съ этими словами, надѣвъ пальто, Рязанцевъ простился съ Сосниц-
кимъ и ушелъ домой.

Въ 5 часовъ утра Сосницкаго разбудили и сказали, что пришелъ
дворникъ съ извѣстіемъ о внезапной болѣзни Рязанцева. Сосницкій по-

¹⁾ „Сѣверная Пчела“ 1828 г., № 42.

²⁾ Первый исполнитель роли Фамусова въ Петербургѣ былъ Боретскій въ 1829 г. и второй
В. И. Рязанцевъ (1830 г.). Шло только одно 3-е дѣйствіе.

спѣшно пошелъ къ своему пріятелю и ужаснулся, увидавъ на постѣли вмѣсто цвѣтущаго и здороваго человѣка, какимъ онъ оставилъ нѣсколько часовъ тому назадъ Василія Ивановича, какой-то скелетъ, обтянутый посинѣлой кожей съ впавшими глазами и хриплымъ голосомъ. Возлѣ него никого не было. Единственная прислуга-кухарка и та, охваченная ужасомъ приближавшейся смерти, сбѣжала. Талантливый комикъ, смотрѣвшій на жизнь сквозь призму смѣха, покинутый всѣми, трагически кончалъ послѣдній актъ жизни... Подавъ первоначальную помощь, Сосницкій побѣждалъ въ ближайшую цирюльню и сталъ просить хозяина отпустить кого-либо изъ учениковъ для ухода за больнымъ, предлагая 200 р. Хозяинъ сначала согласился, но узнавъ, что больной холерный, отказался наотрѣзъ. Разстроенный, убитый Сосницкій возвращался къ больному и у самаго крыльца встрѣтилъ молодого актера Семихатова, шедшаго навѣстить больного товарища. Узнавъ въ чемъ дѣло, онъ самоотверженно и, понятно, безвозмездно согласился ходить за Рязанцевымъ. До послѣдней минуты онъ не отходилъ отъ постели больного и вмѣстѣ съ артисткой Е. И. Гусевой принялъ послѣдній вздохъ. Въ тотъ же вечеръ Рязанцева похоронили на холерномъ участкѣ Смоленскаго кладбища.

До насъ сохранились два портрета Рязанцева. Одинъ, довольно пространенный, копія съ портрета, писаннаго масляными красками художникомъ Барановымъ. Рязанцевъ изображенъ во весь ростъ, въ придворномъ костюмѣ, съ треуголкой въ рукахъ, въ коронной роли Шумскаго (Дебютъ Троепольской). Другой, малоизвѣстный находится въ театральной коллекціи А. А. Бахрушина. Артистъ изображенъ бюстомъ въ натуральномъ видѣ.

В. Михайловскій.





ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРКЪ ДРЕВНЕЙ ХОРЕГРАФІИ.

Исторія хореграфіи во всемъ ея объемѣ тянется съ древнѣйшихъ временъ и на протяженіи девятнадцати историческихъ вѣковъ; искусство танцевъ, начавшись на зарѣ человѣческаго существованія, не закончило полного своего развитія и въ наши дни: ему предстоитъ еще длинный эволюціонный путь, направленіе котораго нѣтъ возможности предугадать съ достовѣрностью. Но въ пройденномъ уже хореграфіей пути ясно обозначились періоды, весьма опредѣленнаго характера, рѣзко отграниченные другъ отъ друга поворотными пунктами.

Мы предлагаемъ здѣсь вниманію читателя краткій обзоръ хореграфіи древнѣйшихъ временъ. Эта эпоха танцевальнаго искусства дѣлится на два характерныхъ періода, которые могутъ быть названы періодами до-античной и античной хореграфіи. Въ двухъ этихъ очеркахъ мы постарались дать общую картину развитія танцевъ отъ ихъ возникновенія на землѣ до расцвѣта ихъ въ античной Греціи, колыбели всѣхъ пластическихъ искусствъ.

I.

Очеркъ до-античной хореграфіи.

Происхожденіе слова „танцы“.—О выраженіи оупуцпей и первобытная мимика.—Старшинство хореграфіи передъ другими искусствами.—Первобытные танцы: воинственные.—Астрономическіе танцы у индусовъ, китайцевъ и египтянъ.—Многъ о происхожденіи танцовщицы.—Священные танцы въ Индіи, Китаѣ и Египтѣ.—„Библейскіе танцы“ и ихъ значеніе въ исторіи хореграфіи.—Демократизація танца.—

Нѣсколько словъ объ античномъ танцѣ.

Прежде, чѣмъ говорить о танцахъ, скажемъ о происхожденіи самого слова *танцы*. Французскій ученый Литтре полагалъ, что слово это происходитъ не отъ нѣмецкаго *tanzen*, вошедшаго въ нѣмецкій языкъ изъ романскихъ, а отъ древняго верхне-нѣмецкаго рѣченія *dansôn*, что означало понятіе „тянуть“, „вытягивать“.

Позднѣйшими изслѣдованіями этотъ выводъ Литтре вполне опровергнутъ, въ виду отысканія санскритскаго слова *tāndi* („искусство танцевъ“) и другого слова *tāndava*, которымъ называлась бурная пляска съ рѣзкими ударами ногъ о землю, ритмическимъ звономъ оружія и хлопаньемъ въ ладоши. Корень этого слова—*tand*—и означаетъ, собственно, понятіе „бить“, „хлопать“.

Такимъ образомъ, и нѣмецкое слово *tanz*, которое Литтре считалъ кореннымъ, является лишь производнымъ отъ того же санскритскаго корня, съ тою разницею, что первоначальный зубной звукъ *d* перешелъ въ *z*.

Очевидно, всѣ европейскіе языки заимствовали это слово отъ одного общаго санскритскаго корня, такъ какъ скандинавское *dans*, ирландское *damsha*, англійское *dance*, русское *танецъ*, польское *taniec*, илирійское *tanaz*, все это порча или видоизмѣненіе коренного санскритскаго *tāndi*.

Танецъ есть не что иное, какъ послѣдовательный рядъ кадансированныхъ тѣлодвиженій, сопровождаемыхъ ритмическими жестами и мимикой, чаще всего подъ звуки инструментальной или вокальной музыки.

Таково опредѣленіе танца въ его послѣднемъ фазисѣ развитія, но, прежде, чѣмъ сдѣлаться таковыми, танцы пережили длинную и сложную эволюцію, о которой мы и хотимъ сказать здѣсь нѣсколько словъ.

Ничего не можетъ быть труднѣе, какъ написать *обстоятельное* изслѣдованіе о происхожденіи танцевъ.

Литература по этому предмету чрезвычайно бѣдна хорошими и цѣнными источниками, а если и существуютъ таковыя, то они, обыкновенно мало доступны лицамъ, занимающимся исторіей до-античной хореографіи. Только съ переселеніемъ танцевъ подъ синее небо Эллады—этой колыбели пластическихъ искусствъ—туманъ столѣтій, скопившихся надъ хореографіей, значительно разсѣвается и изслѣдователь античныхъ танцевъ получаетъ возможность пользоваться обильными источниками и богатой литературой предмета.

Поэтому и настоящая статья не можетъ претендовать на значеніе серьезнаго трактата по исторіи до-античнаго танца, а является лишь попыткой по измѣющимся скуднымъ и смутнымъ даннымъ, пролить слабый лучъ свѣта на интересный вопросъ о происхожденіи танца.

Происхожденіе танцевъ теряется въ глубокой дали вѣковъ, въ первыя днѣхъ и даже моментахъ существованія на землѣ человѣка.

Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что душевныя волненія, выраженіе

ощущеній какъ у животныхъ, такъ и у человѣка, происходило искони вѣковъ не иначе, какъ при помощи тѣлесныхъ движеній; эти мимическія движенія мускуловъ какъ лицевыхъ, такъ и другихъ частей тѣла и конечностей заинтересовали, въ свое время, Дарвина, который и посвятилъ имъ цѣлое изслѣдованіе.

„Многіе знаки, — говоритъ онъ въ этомъ капитальномъ сочиненіи, — находящіеся въ противуположеніи между собою, повидимому, съ обѣихъ сторонъ произошли такъ, что первоначально имѣли нѣкоторое значеніе. Напримѣръ, противуположные жесты утвержденія и отрицанія, а именно вертикальное киванье и качанье головою изъ стороны въ сторону, оба имѣли естественное происхожденіе. Маханье рукой справа на лѣво — жестъ, обозначающій у нѣкоторыхъ дикарей отрицаніе — могъ быть изобрѣтенъ въ подражаніе качанью головой“.

Само собою разумѣется что, вначалѣ, этихъ наружныхъ знаковъ внутреннихъ ощущеній и волненій было немного въ соотвѣтствіи съ первобытной несложностью и простотою жизни; чѣмъ людей становилось больше и чѣмъ изощреннѣе и тоньше дѣлались жизненные отношенія, тѣмъ рождалось большее и большее количество мимическихъ знаковъ; всякое движеніе, добровольное или инстинктивно выполнявшееся въ теченіе всей жизни, требовало дѣйствія однихъ и тѣхъ-же мускуловъ; мало-по-малу, намѣренія и импульсы человѣка ассоціировались съ движеніями, которыя и сдѣлались привычными, а передаваясь изъ поколѣнія въ поколѣніе — врожденными всѣмъ особамъ одного и того же вида.

Такимъ образомъ, выработалась наслѣдственность привычныхъ жестовъ, которые пріобрѣтались постепенно, въ качествѣ выразительныхъ движеній, послѣ того уже, какъ они стали инстинктивными для человѣка.

Отсюда неизбежно слѣдуетъ, что и узнаваніе смысла этихъ жестовъ и движеній также стало инстинктивнымъ; впоследствии, много времени спустя, образовался нѣкоторый достаточный фондъ готовыхъ мимическихъ знаковъ, вполне удобныхъ и пригодныхъ для выраженія весьма сложныхъ и глубокихъ человѣческихъ волненій и ощущеній, иначе сказать, выработался сводъ краткихъ, якобы условныхъ символовъ, иногда покрывавшихъ собою цѣлую гамму назрѣвшаго духовнаго процесса. Это были, если можно такъ выразиться, іероглифы душевныхъ движеній, подобно тому, какъ на зарѣ человѣческой письменности вырабатывался у египтянъ сводъ іеро-

гліфовъ—краткихъ символическихъ знаковъ, для обозначенія распространѣннѣйшихъ человѣческихъ мыслей.

Этотъ то сводъ, сначала, быть можетъ, безпорядочныхъ, потомъ координированныхъ, потомъ систематизированныхъ символическихъ знаковъ и былъ родоначальникомъ того, что теперь называется мимикой.

Исслѣдованіе о выраженіи ощущеній у человѣка, приводитъ предпринявшаго эту работу Дарвина къ убѣжденію, что мимическія движенія лицевыхъ мускуловъ у всѣхъ народовъ земного шара сходны между собою, между тѣмъ какъ движенія туловища и конечностей, какъ выраженіе извѣстныхъ душевныхъ настроеній, крайне различны, въ зависимости отъ рода жизни, усвоенныхъ привычекъ и склада мыслей извѣстной группы людей.

Отсюда — все разнообразіе такъ называемыхъ народныхъ танцевъ, являющихся при внимательномъ и осмысленномъ ихъ изученіи, образной психологіей данной народности.

Подробное изученіе исторіи Искусствъ приводитъ всегда къ очень цѣннымъ выводамъ; многое, что сначала кажется незначительнымъ, непонятнымъ, иногда ненужнымъ, какъ-бы лишнимъ и даже смѣшнымъ для профана или простого любителя, является для вдумчиваго человѣка цѣлымъ откровеніемъ. Вотъ почему, изученіе танцевъ отдѣльныхъ народностей даетъ изслѣдователю цѣлую картину внутренняго быта народа, выясняетъ ему пережитую этимъ народомъ длинную эволюцію духовной и исторической жизни. Національные танцы—это живая книга народа.

Изъ предыдущаго мы уже видѣли, что танцы—древни какъ само человечество, что мимика, какъ неизбѣжная спутница танца родилась на зарѣ человѣческаго существованія и явилась, конечно, раньше, чѣмъ человѣческая рѣчь, какъ совершенно необходимое и неизбѣжное явленіе въ совмѣстной жизни людей.

Танцы явились значительно раньше пѣнія (музыки) и предшествовали появленію всѣхъ другихъ искусствъ на земномъ шарѣ. Само собою, что первобытное человечество не могло заботиться ни о красотѣ, ни о ритмичности движеній, и, конечно, то и другое явилось лишь съ рожденіемъ слѣдующаго старѣйшаго изъ искусствъ — музыки, родной сестры танцевъ. Съ тѣхъ поръ они пошли рука объ руку.

Понятіе о красотѣ, чувство красоты родилось въ людскомъ сознаніи значительно позже; оно развивалось медленно, постоянно мѣнялось подъ вліяніемъ всевозможныхъ эпохъ и событій и было весьма различно у раз-

личныхъ народностей; но, съ тѣхъ поръ, какъ танецъ получилъ ритмъ онъ получилъ и извѣстную красоту, какъ бы послѣднія ни понималась тѣмъ или другимъ народомъ, той или другой эпохой.

Танцы и мимика сдѣлались съ тѣхъ поръ уже не только практической необходимостью людей, для видимаго изображенія душевныхъ движеній, но и настоящей духовной потребностью болѣе или менѣе высоко развившейся людской души.

Душа человѣчества, какъ все созданное на свѣтѣ, какъ все получившее жизнь на землѣ, тоже вѣдъ пережила длинную эволюцію. Мало-помалу, она отбирала, одно къ одному, возникавшія въ ней движенія, классифицировала ихъ, дифференцировала свои эволюціи, выдѣляла изъ себя тѣ ощущенія, которыя зарождались и коренились въ умѣ, сердцѣ и чувственности; этотъ отборъ дѣлался медлительно, тяжело, вѣками; когда процессъ дифференцированія опредѣлился съ достаточной ясностью, у человѣчества было уже въ распоряженіи три дара, три искусства, такъ сказать три языка, на которыхъ оно могло выражать движеніе своего духа.

Музыка стала языкомъ сердечныхъ ощущеній, слово—языкомъ зарождавшихся въ умѣ мыслей,—танцы—языкомъ чувства, иногда чувственности. Средства для выраженія душевныхъ движеній стало больше, но мимика не утратила своего первоначальнаго значенія: она стала только глубже, шире, символичнѣе. Эволюціоннымъ, наслѣдственнымъ путемъ, она вкоренилась въ духовную жизнь человѣка и, освободившись отъ своего служебнаго, утилитарнаго и чисто подчиненнаго положенія, стала быстро возвышаться на степень искусства. Изученіе національной мимики даетъ намъ возможность понимать характеръ и нравы народа, а также степень культуры, до которой онъ выросъ, то есть взгляды его на красоту. Народные танцы являются настоящей картиной духовнаго быта народа; это—сложный арсеналъ жестовъ, позъ и движеній, по которымъ легко угадать темпераментъ и внутреннюю сущность народной души. Испанскіе танцы—цѣлая поэма жгучей страсти, выросшей подъ палящими лучами южнаго солнца, на лонѣ роскошной и богатой природы; никто не смѣшаетъ ихъ съ тягучимъ великорусскимъ хороводомъ, медленнымъ и спокойнымъ, родившимся подъ блѣдными небесами и холоднымъ сѣвернымъ солнцемъ.

Исторія танцевъ, а въ особенности сравнительная ихъ исторія, если бы существовала таковая, была-бы интереснѣйшей исторіей духовной человѣческой жизни.

На зарождающейся зарѣ этой жизни, когда человѣку угрожали дикіе звѣри и грозныя стихіи, противъ которыхъ онъ долженъ былъ вести суровую борьбу, танцы не могли имѣть иного характера, какъ грубо-воинственнаго. Человѣкъ жилъ въ норахъ и пещерахъ, выходилъ на охоту для своего пропитанія и боролся на смерть съ животными. Конечно, при побѣдѣ надъ страшнымъ звѣремъ онъ выражалъ свою радость воинственными жестами и скачками. Можно догадываться, что въ этихъ танцахъ людей каменнаго вѣка, въ этихъ танцахъ троглодитовъ не было ни ритма, ни красоты, ни выработаннаго жеста; все было случайно и внезапно, какъ случайна и внезапна была самая жизнь.

Только позднѣе, съ наступленіемъ номаднаго періода, когда человѣкъ началъ уже разбираться въ окружающей его природѣ и постигать зачатками просвѣтлявшагося разума всю ея стихійную силу, которой онъ не въ состояніи былъ побороть своими слабыми физическими средствами, въ его мозгу зародилась смутная идея о существованіи высшей силы. Тогда онъ сталъ бояться ея, приносить ей жертвы умиловительнаго характера, а въ послѣдствіи и характера благодарственнаго за дарованіе ему жизни. Сообразно съ этимъ настроеніемъ, мимика и танцы первобытнаго человѣка измѣнили свой характеръ. Здѣсь, мы впервые встрѣчаемся съ возникновеніемъ того, что въ Исторіи Хореграфіи должно быть названо „священнымъ танцемъ“.

Мы уже говорили, что въ скудной хореграфической литературѣ совершенно не существуетъ источниковъ Доисторической Хореграфіи; было бы очень любопытно, если-бы какой-нибудь историкъ первобытной культуры взялъ на себя трудъ разработать этотъ отдѣлъ; но пока этого нѣтъ, приходится ограничиваться смутными предположеніями и туманными догадками. Всѣ историки хореграфическаго искусства начинаютъ свои изслѣдованія съ античныхъ танцевъ и немногіе изъ нихъ сообщаютъ отрывочныя свѣдѣнія о танцахъ древняго Востока. Но античные танцы въ древней Греціи, какъ и болѣе ихъ ранніе танцы древняго Востока, являются уже искусствомъ, доведеннымъ до извѣстнаго развитія. Несомнѣнно, что прежде, нежели достигъ значенія искусства, танцы должны были пережить длинный рядъ вѣковъ постепенной эволюціи. Но объ этомъ періодѣ Хореграфіи мы не имѣемъ почти никакихъ свѣдѣній; это тѣмъ болѣе досадно, что существуетъ не мало трудовъ по изслѣдованію первобытныхъ культуръ, но въ нихъ говорится о постройкахъ, одеждахъ, оружіи, утвари,

обычаяхъ и вѣрованіяхъ, о чемъ угодно, только не о танцахъ; если возможно было возстановить нѣкоторые изъ обычаевъ, не оставившихъ матеріальныхъ слѣдовъ, то можно было возстановить хотя бы главнѣйшіе танцы. Но эта сторона жизни, повидимому, совершенно неинтересовала изслѣдователей культуры начальныхъ обществъ.

Какъ бы то ни было, сознаніе, что существуетъ нѣкое божество, создавшее все живущее на землѣ, привело первобытнаго человѣка къ чувству благодарности къ этому божеству. Онъ началъ славить его звуками своего голоса и изъ этихъ звуковъ родилась вокальная музыка. Но ему хотѣлось выразить эту благодарность болѣе рельефно, болѣе экспрессивно, естественными движеніями своего тѣла; онъ сталъ координировать эти тѣлодвиженія, пригонять ихъ къ музыкальному ритму и создалъ, такимъ образомъ, первый родъ культурнаго танца, танецъ священный.

Священный танецъ былъ символическимъ танцемъ уже въ силу того, что разумное слово, которымъ можно выражать мысли, явилось позже жеста; человѣкъ, въ тѣ отдаленныя эпохи жизни, не научился еще выражать свою вѣру и свои чувства языкомъ славословія и молитвъ; жестъ былъ для него и выразительнѣе, и короче, и проще, и удобнѣе. Вотъ почему, на зарѣ самой ранней культуры, у всѣхъ народовъ древнихъ восточныхъ цивилизацій мы находимъ священные танцы.

Окружающая человѣка природа производила на него сильное впечатлѣніе. Блескъ воды, тучи на небѣ, пѣніе птицъ и голоса животныхъ, смѣна дня и ночи, въ которой уже чувствовался и познавался примитивный ритмъ — все это должно было дѣйствовать на его воображеніе. Но, несомнѣнно, что движеніе небесныхъ свѣтилъ, восходъ и заходъ луны и солнца, группировка звѣздъ, измѣнявшихъ по какимъ-то невѣдомымъ законамъ свое положеніе на тверди, казались раннему обитателю земли чѣмъ-то особенно торжественнымъ и мистическимъ. Поэтому первымъ объектомъ священнаго культа сдѣлались небесныя свѣтила; къ нимъ обращалъ человѣкъ свой то изумленный, то устремленный, то восхищенный взоръ; за ихъ круговоротомъ, за хороводами звѣздъ слѣдилъ онъ и простирались передъ ними. Символизируя въ своихъ танцахъ эти стройныя, ритмическія движенія таинственныхъ свѣтилъ, люди той отдаленной эпохи создали, такъ-называемый, астрономическій балетъ, въ которомъ „Танцы Зодіака“ играли большую и первостепенную роль.

Въ первые же вѣка индусской цивилизаціи, мы встрѣчаемся съ мета-

физической концепціей астрономическихъ танцевъ. Индусы зорко наблюдали и изучали теченіе небесныхъ свѣтилъ, ихъ постоянно точное и правильное появленіе и исчезновеніе на небѣ, усиленіе и ослабленіе ихъ свѣта. Эта картина ритма, являемаго небомъ, дала имъ идею танцевъ: въ глубочайшей древности, въ эпоху первобытной индусской цивилизаціи, мы уже встрѣчаемся съ танцемъ въ честь солнца, которое было для нихъ символомъ высшаго божества. Танецъ этотъ совершался ежедневно при восходѣ дневного свѣтила на открытыхъ мѣстахъ или вершинахъ холмовъ. Повернувшись лицомъ къ Востоку, танцоръ хранилъ благоговѣйное молчаніе, затѣмъ начиналъ кружиться въ направленіи движенія солнечнаго диска.

У древнихъ китайцевъ было также нѣсколько астрономическихъ танцевъ, какъ, напримѣръ, танецъ „Облачныхъ Воротъ“, посвященныхъ духамъ звѣздъ; танецъ „Четырехъ Свѣтилъ“, посвященный четыремъ первымъ звѣздамъ и еще нѣсколько другихъ. Китайскіе танцы символизировали добро и красоту и въ сущности были философическою проповѣдью нравственной чистоты. Ритмъ ихъ былъ медленный, плавный, движенія мягки, красивы. Въ эпоху появленія ученія Конфуція, философская сторона священныхъ танцевъ отпала и они постепенно пріобрѣли характеръ движеній подъ ритмъ случайной музыки безъ опредѣленнаго мимическаго выраженія и безъ благочестиваго настроенія.

Египетъ былъ страной, въ которой астрономическіе танцы получили наибольшее и наиполнѣйшее выраженіе и развитіе; свѣдѣнія о нихъ дошли до насъ, прикрытыя таинственными іероглифами пирамидъ. Платонъ и Лукіанъ оставили намъ описаніе нѣкоторыхъ древнихъ египетскихъ танцевъ. Кстати сказать, самое древнее сочиненіе о танцахъ принадлежитъ Лукіану. Египетскій „Астральный Танецъ“, совершавшійся въ честь звѣздъ видимыхъ на небѣ, танцовался обыкновенно ночью, при ясномъ небѣ, усыпанномъ звѣздами, и заключивалъ свое круговое движеніе изъ понятія о круговомъ вращеніи земли. Танцовщицы становились вокругъ алтаря, символизировавшаго солнце и обходили его, взявшись за руки, хороводомъ. Въ извѣстныхъ промежуткахъ, онѣ дѣлали остановки, которыхъ было двѣнадцать, воспроизводя движеніями, жестами и мимикой двѣнадцать знаковъ Зодіака, иначе говоря, серію двѣнадцати положеній, въ которыя становился дневное свѣтило, совершая свой годичный кругооборотъ.

Въ видѣ общаго замѣчанія, по отношенію ко всѣмъ астрономическимъ

танцамъ древнихъ восточныхъ культуръ, слѣдуетъ замѣтить, что круговое движеніе и медленный плавный ритмъ были для всѣхъ ихъ обязательными. Эти движенія и этотъ ритмъ существовали, такъ сказать, уже готовыми въ природѣ и ничто не было легче и проще какъ взять ихъ въ видѣ примитивной формы для возникавшаго пластическаго искусства. Астральные танцы давали вначалѣ простѣйшую примитивнѣйшую схему грандіознаго и величественнаго движенія свѣтилъ; но, по мѣрѣ того, какъ танцы овладѣвали формой, они становились разнообразнѣе и символичнѣе; появились различныя комбинаціи, фигуры, группы и варіаціи, удачно показывавшія порядокъ, теченіе и гармонію общаго хода періодическаго движенія звѣздъ.

Религіозное чувство не долго держалось на поклоненіи небеснымъ свѣтиламъ у людей первобытной цивилизаціи. Природа во всей своей пестротѣ, со всѣми своими многообразными силами, представляла богатую и плодотворную почву для расширенія и углубленія все болѣе и болѣе развивавшагося духовнаго чувства. Не одно только теченіе небесныхъ звѣздъ поражало воображеніе человѣка; медленно и послѣдовательно совершалась эволюція религіознаго чувства и оно обращалось къ обожанію другихъ силъ природы, къ поклоненію другихъ ея явленій.

Вмѣстѣ съ этой эволюціей шла, конечно, и эволюція священнаго танца. Мало-по-малу, этотъ танецъ сталъ утрачивать свой астральный характеръ. Звѣзды, все-таки, были далеко отъ человѣка и не производили видимаго вліянія на его благосостояніе и удобства жизни; земная природа была ближе его духу и человѣкъ, находившійся съ ней въ непосредственномъ общеніи, испытывалъ на себѣ ея прямое вліяніе; вокругъ него были лѣса, горы, рѣки и моря. Изъ этихъ лѣсовъ, горъ, рѣкъ и морей рождались въ его воображеніи божества, управлявшія міромъ и вліявшія на его судьбу.

Воды Ганга и Нила, въ опредѣленные времена года, выступали изъ береговъ, оплодотворяли землю или производили разрушительныя наводненія, когда еще люди не умѣли оберегаться отъ этихъ стихій. Религія неизбѣжно должна была спуститься съ черезчуръ далекихъ и чуждыхъ небесъ ближе къ землѣ, потому что человѣкъ хотѣлъ имѣть съ божествами болѣе тѣсное общеніе. Взоры человѣка опустились къ землѣ, чтобы потомъ, много тысячелѣтій спустя, вновь подняться къ таинственнымъ и далекимъ голубымъ небесамъ.

Первоначальная форма религіознаго чувства, давшая начало астральному танцу становилась изощреннѣе; съ развитіемъ этого начала, астраль-

ная Хореграфія приняла уже иной характеръ и, оставаясь по существу священной, вступила въ новый фазисъ. Танцы стали занимать выдающееся, первостепенное мѣсто въ этихъ новыхъ культахъ.

Индусскій „Танецъ Солнца“ смѣнился танцемъ въ честь бога Вишну. Индусская религія зародилась на берегахъ величественнаго Ганга и въ поэтической легендѣ выразила связь танцевъ съ происхожденіемъ цѣлаго ряда божествъ, которыхъ Брама, или „душа міра“ наградила частицами своей вѣчной божественной сущности. Въ одномъ изъ прелестныхъ мифовъ говорится о томъ, что самое происхожденіе индусскихъ божествъ обязано пляскамъ нѣкоей Равани.

„Полная счастья, при сознаніи что получила жизнь, Равани радостно благодарила и славословила своего создателя и танцевала въ воздухѣ въ честь его веселый танецъ. По мѣрѣ того, какъ она радостно и весело прыгала и скакала, предаваясь охватившему ее опьяненію жизнью, она приближалась къ землѣ. И вдругъ изъ ея прекрасной груди выкатились три яйца, изъ которыхъ вышли три бога: Брама, Вишну и Сива“. Впослѣдствіи, Вишну подвергся второму воплощенію съ единственною цѣлью вернуть міру тѣ цѣнности, которыя были у него похищены потопомъ: онъ приказалъ морю вернуть міру эти сокровища, а вмѣстѣ съ ними и множество второстепенныхъ божествъ; въ числѣ послѣднихъ оказалась Ремба, которую преимущественно называли „апсарасой“, то есть „Танцовщицей“. Ее сопровождало шестьсотъ милліоновъ другихъ апсарасъ—танцовщицъ. Ихъ красота и очаровательная грація должны были способствовать счастью избранныхъ Брамы, которыхъ апсарасы обязаны были утѣшать мистическими танцами“.

Изъ приведенной легенды видно, какое высокое, божественное происхожденіе приписывалось этой древней религіей танцамъ. Апсарасы были вскорѣ взяты на небо и остались тамъ вѣчными дѣвственницами, обязанными славить Брамѣ и другія божества священными плясками. Естественно, что послѣдователи Брамѣ на землѣ тоже рѣшили воздавать ему почести танцами и организовали при пагодахъ институтъ священныхъ танцовщицъ, земныхъ апсарасъ индусскаго культа. Ихъ стали называть впослѣдствіи девадаси или рабынями, а позднѣе—баядерками.

Изъ китайскихъ священныхъ танцевъ древности наиболѣе извѣстны: „Танецъ Добродѣтели“, спокойный и величественный по своему ритму и движеніямъ; онъ совершался въ честь доброжелательныхъ духовъ, оби-

тавшихъ на вершинахъ горъ и берегахъ рѣкъ, охраняя горы отъ непогодъ, а рѣки—отъ разливовъ. „Танецъ Возмущенія Водъ“, во время котораго приносились жертвы земнымъ духамъ, духамъ предковъ и девяти главнѣйшимъ добродѣтелямъ. Вслѣдствіе этого танецъ этотъ состоялъ изъ девяти отдѣльных варіацій, при чемъ ритмы для каждой изъ нихъ были различны, а движенія корпуса символизировали морскую зыбь, волнуемую легкимъ вѣтромъ. „Танецъ Возмущенія Водъ“ былъ очень граціозенъ, насколько можно догадываться, и являлся однимъ изъ сложнѣйшихъ хореографическихъ созданій въ первую эпоху развитія занимающаго насъ искусства.

Наибольшее развитіе священные танцы получили, конечно, въ Египтѣ, благодаря тому, что религія Египтянъ представляла собою, даже въ самомъ началѣ, сложный комплексъ идей и представленій, принимавшихъ въ сѣверной и южной его части разнообразныя выраженія и формы.

Иліопольскіе жрецы, еще въ доисторическое время, старались объединить эти идеи и формы въ одну систему, космогоническаго характера, съ богомъ Солнца (Ра) во главѣ. Мы уже говорили о танцѣ, посвященномъ этому божеству. Сотворенные Ра меньшіе боги дали въ свою очередь жизнь другимъ божествамъ: Кебу (земная поверхность) и Нутъ (небесный сводъ) и, такимъ образомъ, сблизили небесное, духовное начало съ земнымъ человѣческимъ.

Естественно, что и танцы должны были утратить свой первоначальный астральный характеръ и эволюировать въ сторону земли. Отъ союза Кебу и Нутъ произошли Озирисъ и Изида. Озирисъ былъ божествомъ Нила, которому поклонялись Египтяне, чувствуя благодарность къ этой силѣ природы, оплодотворявшей ихъ страну; Изида была олицетвореніемъ самого плодородія. Озирисовъ циклъ вошелъ почти цѣликомъ въ иліопольскую доисторическую систему и образовалъ новую, такъ называемую „священную энеаду“ девяти боговъ.

Вскорѣ на этой канвѣ развился особый культъ, родъ фетишизма, потому что мало культурный народъ не могъ довольствоваться идеальными отвлеченіями и умственными представленіями при поклоненіи своимъ божествамъ. Ему необходимо было нѣчто болѣе конкретное, непосредственно познаваемое и видимое. Этотъ фетишизмъ выразился въ культѣ животныхъ, воплощавшихъ собою боговъ. Такъ, напримѣръ, быкъ Аписъ являлся воплощеніемъ Озириса, символомъ мужской силы; корова была олицетвореніемъ Изиды, какъ символъ плодородія.

Эти животныя и многія другія, о которыхъ мы не говоримъ здѣсь ради краткости, пользовались большимъ почетомъ, содержались при храмахъ и погребались съ торжествомъ. Народъ не возвысился настолько еще, чтобы видѣть въ этихъ животныхъ только отвлеченія, видимое представленіе невидимаго начала, и считалъ именно ихъ настоящими богами. Самое богослуженіе состояло въ одѣваніи бога и принесеніи ему жертвъ, часто человѣческихъ; въ процессіяхъ со статуей божества, показываемой народу и въ ритуальныхъ, строго опредѣленныхъ дѣйствіяхъ, предназначенныхъ для воспроизведенія въ мимическихъ знакахъ того или иного мифа. Отсюда понятно, что эти мистическія представленія требовали хорошо обученныхъ танцовщицъ, которыя и содержались при храмахъ, гдѣ полагалось совершать обрядовые танцы.

Самымъ извѣстнымъ изъ нихъ является „Танецъ въ честь Аписа“, называвшійся еще „Озирисовой Пляской“. Вѣшность быка Аписа должна была отвѣчать многимъ условіямъ, выработаннымъ весьма подробно съ ритуальною педантичностью. Когда находили, наконецъ, подходящее животное, его кормили въ теченіе сорока дней, въ долині Нила и прислуживали ему при этомъ молодыя женщины „въ своихъ лучшихъ одеждахъ“—одеждахъ природы, то есть совершенно обнаженные. Затѣмъ быка вели въ торжественной процессіи черезъ Мемѳисъ, въ предшествіи танцовщицъ, еле прикрытыхъ легкими тканями. Танцы, во время этого шествія, отличались то медленнымъ, то бурнымъ темпомъ, порой переходя въ страстную вакханалію, подъ звуки арфъ и лиръ. Танцовщицы, исполняя варіаціи, изображали жестами и мимикой эпизоды рожденія божества, его дѣтства, любовнаго увлеченія и соединенія съ Изидой. Затѣмъ изображались двѣ пантомимы: убійство Озирисомъ своихъ завистливыхъ, коварныхъ братьевъ и обожаніе бога благодарной страной. Процессія подходила къ вратамъ храма, звуки арфы и лиры смѣшивались съ звуками восторженныхъ гимновъ пѣвицъ; ритмъ танцевъ становился шире, тягучѣе, танцовщицы падали ницъ, представляя высшую степень обожанія бога народомъ; въ глубинѣ храма показывалась величественная, колоссальная статуя Озириса.

Мы остановились такъ долго на „Танцѣ Аписа“ въ виду того, что во всемъ его объемѣ, онъ является какъ бы первообразомъ будущаго балета. Это уже не отдѣльный коротенькій танецъ, а цѣлое представленіе, съ инструментальной и вокальной музыкой, отдѣльными варіаціями, мимико-драматическими сценами, процессіями, декораціями и аксессуарами; словомъ,

тутъ впервые появляются чуть-ли не всѣ элементы, которые вошли впоследствии въ родъ зрѣлищъ, получившихъ названіе балета и широкое распространеніе во всѣхъ дальнѣйшихъ эпохахъ и у всѣхъ земныхъ народовъ.

„Танцы Изиды“ отличались неменьшею торжественностью, но въ нихъ было больше лиризма, поэзіи, женственности. Это были тоже небольшіе балеты. Они происходили въ храмахъ, передъ алтаремъ богини; передъ статуей возвышались жертвенники и курильницы, вазы съ цвѣтами священнаго лотоса. Жрецы держали сестры (родъ погремушекъ), читали молитвы и декламировали, принимая различныя позы, сопровождавшіяся оригинальными жестами. Танцовщицы исполняли „Танецъ Четырехъ Основъ“. Одна изъ варіацій представляла рас цвѣтовъ; другая—рас зеркала, третья—волось и четвертая—благоніи. По окончаніи танца, жрецы раздавали женщинамъ лотосы и другіе цвѣты, а мужчинамъ пшеничныя зерна для возложенія на жертвенникъ богини. За эти дары Изида должна была исполнить тайныя желанія молившихся.

Священные танцы въ Египтѣ получали все большее и большее распространеніе и сопровождали разныя обстоятельства духовной жизни народа. Такъ, напримѣръ, извѣстны еще „Погребальныя Танцы“. Изысканія минувшаго XIX вѣка привели къ открытію ихъ изображеній на барельефахъ саркофаговъ. На нѣкоторыхъ изъ нихъ представлено шесть танцовщицъ, одѣтыхъ въ прозрачныя желтыя туники, въ головныхъ уборахъ конической формы. Звуки, сопровождавшіе „Погребальныя Танцы“, были унылы, а ритмъ движеній плавный и медленный.

Въ настоящемъ очеркѣ мы еще ничего не говорили о такъ называемыхъ „библейскихъ танцахъ“, о которыхъ упоминается въ священныхъ книгахъ Ветхаго Завета.

Въ ту отдаленную эпоху, когда еврейскій народъ велъ кочевую, пастушескую жизнь, полную внезапныхъ опасностей, танцы существовали у него въ зародышѣ, въ видѣ символическаго зрѣлища энергичной борьбы съ нападавшими на стада дикими животными.

Возвышенная идея о Богѣ явилась конечно у Евреевъ не вдругъ, а была результатомъ уже тысячелѣтней жизни народа. Подобно остальнымъ человѣческимъ обществамъ, населявшимъ землю, въ тѣ времена Евреи были суровыми и жестокими варварами.

Идея монотеизма, явившаяся ранѣе, чѣмъ у другихъ народовъ, мед-

ленно пролагала себѣ путь въ сердца и умы Израильтянъ, а когда, наконецъ, проложила, то все-таки, народъ представлялъ еще себѣ единого Бога человекообразнымъ; ему приносились жертвы, часто человѣческія (жертвоприношеніе Исаака), а въ большинствѣ случаевъ—отъ плодовъ земныхъ и животныхъ. Народъ тянуло къ язычеству; нѣсколько разъ возвращался онъ къ идолопоклонству, заимствуя божества у сосѣднихъ народовъ.

Отсюда слѣдуетъ, что на зарѣ жизни еврейскаго народа, и танцы его соотвѣтствовали тому культу, который въ то или иное время царилъ среди него. Когда Евреи заимствовали культъ богини Астарты, танцы ихъ были астральнаго характера, замѣнивъ собою грубые воинственные танцы народовъ—Евреевъ.

Библия даетъ намъ лишь очень ограниченныя свѣдѣнія о танцахъ той позднѣйшей эпохи, когда впервые зародилась и закрѣпилась въ сознаніи еврейскаго народа идея монотеизма. Такъ, на примѣръ, первымъ священнымъ танцемъ Евреевъ является въ Библии „Танецъ перехода черезъ Черное море“. „Когда вошли кони фараона съ колесницами его и всадниками его въ море, то Господь обратилъ на нихъ воды морскія, а сыны Израилевы прошли по сушѣ, среди моря. И взяла Маріамъ пророчица (сестра Аарона) въ руку свою тимпанъ и вышли за нею всѣ женщины съ тимпанами и ликованіемъ. И воспѣла Маріамъ передъ ними: пойте Господу, ибо высоко превознесся онъ, коня и всадника его ввергнувъ въ море. И повелъ Моисей Израильтянъ отъ Чермнаго моря и они вступили въ пустыню Сурь...“ (Исходъ).

Въ интересномъ изслѣдованіи о. Менетріе „Des ballets anciens et modernes“ находимъ подробности объ этомъ танцѣ. О. Менетріе говоритъ, что Моисей, благополучно перейдя черезъ море, собралъ мужчинъ, Маріамъ (которую, кстати сказать, Менетріе называетъ почему-то сестрой Моисея, а не Аарона)—женщинъ; они поставили ихъ въ группы и стали каждый во главѣ этихъ группъ. Въ рукахъ каждаго были тимпаны и Моисей съ Маріамъ исполнили, по выраженію Менетріе, „grand pas d'action de Grâce“, то есть большое благодарственное pas d'action на мелодію „Моисеева гимна“. Другой іезуитъ, Антоній Мильё (Millieu), на основаніи историческихъ домысловъ, описываетъ даже костюмъ Маріамъ и утверждаетъ, что Моисей въ данномъ случаѣ игралъ роль капельмейстера и балетмейстера, управляя хорами, ритмомъ тимпановъ и группами танцовавшихъ.

Еще до выхода изъ Египта, у Евреевъ были въ обычаѣ танцы. Под-

твержденіе этому мы видимъ въ словахъ Лавана Іакову, который потихоньку бѣжалъ отъ него: „И сказалъ Лаванъ Іакову: зачѣмъ ты убѣжалъ тайно и укрылся отъ меня и не сказалъ мнѣ? Я отпустилъ бы тебя съ весельемъ и съ пѣснями, съ тимпаномъ и съ гуслими“ (Бытiе). Несомнѣнно, что тимпаны и гусли служили лишь для аккомпанимента танцамъ, какъ мы убѣждаемся въ этомъ изъ послѣдующихъ библейскихъ указаній. Когда Іефѳай, послѣ пораженія Аммонитянъ, вернулся въ Массифу, домъ свой, ему вышла на встрѣчу танцующая дочь его съ тимпанами и ликами“ (Кн. Судей).

Во всякомъ случаѣ, у Левитовъ еврейскаго народа установился твердый обычай сопровождать счастливыя событія жизни торжественными танцами въ честь Бога; именно, при одномъ изъ такихъ случаевъ, царь Давидъ присоединился къ первосвященникамъ и танцевалъ передъ Ковчегомъ Завѣта, когда его переносили изъ дома Аведдара Іеоянина въ „городъ Давидовъ“. „И когда несшіе Ковчегъ Господень проходили по шести шаговъ, онъ (Давидъ) приносилъ въ жертву тельца и овна. Давидъ скакалъ изо всей силы передъ Господомъ: одѣтъ же былъ Давидъ въ льняной афодъ... Когда Мелхола, дочь Саула, смотрѣла въ окно и увидѣла царя Давида скачущаго и пляшущаго передъ Господомъ, уничижила его въ сердцѣ своемъ“ (Вт. кн. Царствъ). Дѣло заключалось въ томъ, что льняной афодъ былъ узкій поясокъ, одѣвавшійся на бедра и, такимъ образомъ, царь „скакалъ передъ Господомъ“ нагой. Это показалось уничижительнымъ его женѣ Мелхолѣ и она выговаривала мужу: „Какъ отличился царь Израилевъ, обнажившись сегодня передъ глазами рабынь рабовъ своихъ, какъ обнажается какой-нибудь пустой человѣкъ!“ (Id. гл. 6).

Насколько, однако, такіе танцы почитались въ то время богоугодными, явствуетъ изъ отвѣта Давида на эти упреки женщины, очевидно недостаточно благочестивой: „Передъ Господомъ,—отвѣтилъ Давидъ,—плясать буду и благословенъ Господь... передъ Господомъ играть и плясать буду, и я еще болѣе унижусь и сдѣлаюсь еще ничтожнѣе въ глазахъ моихъ и предъ служанками, о которыхъ ты говоришь, я буду славенъ“ (Id.). За такое неуваженіе къ богоугоднымъ танцамъ, Богъ поразилъ Мелхолу безплодіемъ.

По свидѣтельству семидесяти толковниковъ, танцоры и пѣвчіе, сопровождавшіе Ковчегъ, были раздѣлены на семь хоровъ и танцовавшій Давидъ сопровождалъ свою пляску звуками струннаго инструмента, а по другимъ источникамъ—флейты.

И позднѣе, перенесеніе Ковчега въ великолѣпнѣйшій іерусалимскій храмъ, оконченный въ царствованіе Соломона, сопровождалось празднествами, *танцами*, благодарственными гимнами и всесожженіями, но Соломонъ уже не скакалъ обнаженнымъ передъ Господомъ.

У еврейскихъ женщинъ вошло въ общепринятый обычай устраивать пляски при свадьбахъ и рожденіи дѣтей, при жатвахъ и сборахъ плодовъ. По мнѣнію Лафажа, корень древне-еврейскаго слова, означавшаго понятіе „праздникъ“, одинъ съ корнемъ слова „танцы“. Такіе общественные танцы носили характеръ хороводовъ подъ звуки бубенъ (тимпановъ) и это круговое движеніе танцевъ указываетъ намъ, быть можетъ, на ихъ астральное происхожденіе. Израильскіе старцы совѣтовали юношамъ Веніамина колену, которымъ не достало женъ, потому что остальные колена не дали имъ своихъ дочерей, подстеречь въ виноградникахъ дѣвъ города Сало, когда тѣ выйдутъ изъ города, чтобы согласно древнему обычаю вести хороводы; схватить ихъ во время танцевъ и бѣжать съ ними на свою родину.

Вспомнимъ еще „Танцы въ честь Золотаго Тельца“, которымъ предались Евреи во время пребыванія Моисея на горѣ передъ лицомъ Господа. „И услышалъ Иисусъ голосъ народа шумящаго и сказалъ Моисею: военный крикъ въ станѣ. Но Моисей сказалъ: это не крикъ побѣждающихъ и не вопль поражаемыхъ; я слышу голосъ поющихъ. Когда же онъ приблизился къ стану и увидѣлъ тельца и пляски, тогда онъ воспламенился гнѣвомъ и бросилъ изъ рукъ своихъ скрижали и разбилъ ихъ подъ горою“ (Исходъ).

И въ болѣе позднія библейскія времена танцы играли значительную роль въ духовной жизни народа. Такъ, на примѣръ, Іуда Маккавей, сынъ Матавіи, въ благодарность Господу за дарованіе побѣды надъ Антиохомъ Епифаномъ и въ память очищенія оскверненнаго храма, установилъ ежегодныя празднества съ танцами, въ двадцать пятый день мѣсяца Хаслева. Празднества эти продолжались восемь дней „по подобію праздника кущей“. Во время этихъ танцевъ, Евреи „съ жезлами, обвитыми плющемъ, и съ цвѣтущими вѣтвями и пальмами возносили хвалебныя пѣсни Тому, Который благопоспѣшилъ очистить мѣсто Свое“ (Вт. кн. Маккавейская).

Было бы, однакоже, ошибочно думать, что „Библейскіе Танцы“ имѣли чисто священный характеръ, какъ мы то видѣли у другихъ доисторическихъ народовъ, и входили въ качествѣ необходимой, ритуальной части въ религіозный культъ. Это были танцы, скорѣе носившіе на себѣ *оптл-*

нокъ религіозности, иначе говоря, они приурочивались къ священнымъ событіямъ, не будучи ихъ существенною необходимостью.

„Библейскіе Танцы“ являются скорѣ всего дальнѣйшею эволюціей священнаго танца, переходною ступенью отъ него къ танцу, вышедшему изъ капищъ и храмовъ на воздухъ и сдѣлавшемуся достояніемъ народнаго развлечения. Это—ступень къ демократизаціи, а вмѣстѣ съ тѣмъ, и къ націонализаціи танца. Доказательства этому мы видимъ въ томъ, что танцы Евреевъ библейской эпохи *никогда* не происходили въ стѣнахъ храма, а только сопровождали процессіи и праздники, какъ выраженіе народной радости; въ томъ, что *нигдѣ* въ Библии не найти указанія на чисто ритуальное значеніе танцевъ при богослуженіи и выполненіи культа и въ томъ, что словъ „священный танецъ“ мы не встрѣчаемъ на всемъ протяжении Библии. Правильнѣе всего, поэтому, было бы признать библейскіе танцы—національными съ отбѣнкомъ религіозности, и считать ихъ эмбриономъ народнаго танца, практикуемаго для развлечения.

Священными танцами завершается первый періодъ хореграфической эволюціи; за нимъ начинается второй, о которомъ осталось значительно больше слѣдовъ въ памятникахъ старины. Этотъ второй періодъ можетъ быть названъ періодомъ Античнаго Танца. Родиной его сдѣлалась Греція—эта колыбель искусствъ, изъ которой искусство танцевъ перешло въ Римъ. Но этотъ второй эволюціонный періодъ сыгралъ такую важную и существенную роль въ дальнѣйшей исторіи Хореграфіи, что ему долженъ быть посвященъ обширный и обстоятельный очеркъ.

Возвращаясь къ доисторическому танцу, составляющему предметъ настоящей статьи, необходимо сдѣлать нѣсколько окончательныхъ выводовъ.

Какъ мы уже видѣли, искусство танцевъ родилось на землѣ вмѣстѣ съ человѣчествомъ; *первоначальная мимика смѣнилась воинственными танцами*. Большинство изслѣдователей считаетъ, что священные танцы возникли раньше воинственныхъ; но внимательное изученіе сравнительной культуры доисторическихъ народовъ разубѣждаетъ насъ въ этомъ. Естественная борьба за пищу и существованіе, предшествуетъ потребности въ религіозномъ чувствѣ, а потому воинственный танецъ долженъ былъ предшествовать священному. Необходимо дѣлать различіе между воинственными танцами, символизировавшими грубую борьбу съ дикими животными и военными танцами, изображавшими примѣрные сраженія, марши, эво-

люціи и пр. Послѣднія могли явиться только съ заведеніемъ въ странѣ болѣе или менѣе правильныхъ, хотя бы и примитивно благоустроенныхъ войскъ или отдѣльныхъ военныхъ сословій, что, конечно, предполагаетъ значительно высшую культуру.

За воинственнымъ танцемъ слѣдуютъ непосредственно *Танцы Астро-полиитескіе*. Человѣкъ научился уже ограждать свою жизнь отъ внезапно-стей и добывать себѣ физическую пищу. Природа начинаетъ занимать его не съ одной только точки зрѣнія физическаго существованія. Его взоры обращаются къ небу, въ которомъ онъ смутно чувствуетъ присутствіе таинственнаго властителя природы. Это первый толчокъ къ сознанію необходимости создать себѣ религію, культъ божественнаго начала. Но вотъ религія создана и ея спутникомъ являются *священные танцы*: цикль вѣками и наслѣдственностью выработанныхъ жестовъ и движеній, которымъ уже нѣтъ естественнаго примѣненія и приложенія. Этотъ готовый фондъ утилизируется теперь съ ритуальными цѣлями и, по мѣрѣ его утилизациі, совершенствуется и развивается, пока изъ капищъ и храмовъ не переходитъ подъ открытое небо и не дѣлается общимъ достояніемъ народа.

Отсюда еще очень далеко до того времени, когда танцы сдѣлаются настоящимъ искусствомъ, какъ у античныхъ Грековъ, которые страстно любили и культивировали танцы, полученные ими въ наслѣдство отъ первобытныхъ цивилизацій. Греція, въ разные періоды своей долгой и славной жизни насаждала у себя священные, военные, народные и сценическіе танцы. Всѣ они носили печать особой художественности и вся послѣдующая исторія Хореграфіи заключалась лишь въ развитіи и усовершенствованіи началъ хореграфическаго искусства, заложенныхъ подъ небомъ счастливой Эллады.

Греческіе танцы для современной Хореграфіи являются тѣмъ же, чѣмъ для современной скульптуры является скульптура античная, а для современной архитектуры—архитектура античной Греціи.

Этими тремя пластическими искусствами античная Греція подарила міръ, который никогда не забудетъ ея высокой роли въ славной исторіи Искусствъ.

II.

Очеркъ Античной Хореграфіи.

Гр е ц і я.

I.

Общія свѣдѣнія.

Роль древней Греціи въ развитіи Хореграфіи. — Вліяніе географическихъ и климатическихъ условий страны. — Вліяніе восточныхъ культовъ и эллинскаго духа. — Значеніе древне-греческой міеологіи и ея характеръ. — Божественное происхожденіе танцевъ: культы Кибелы, Орфея и Терпсихоры — Источники Античной Хореграфіи: вазы, поэтическія произведенія и тексты. — Значеніе иконографіи. — Оркестика и Хореграфія. — Место Оркестики въ античной системѣ искусствъ. — Символическій характеръ античной пляски. — Общественное значеніе музыки. — Жесты и движенія. — Древняя Оркестика и современная Хореграфія. — Выводы сравнительной Хореграфіи. — Любовь древнихъ къ танцамъ. — Лакедемоняне, Фессалійцы и Аѳиняне. — Гомеръ и другіе древніе писатели о танцахъ. — Отношеніе общества и государства къ танцамъ. — Вліяніе Оркестики на другія искусства и связь ея съ жизнью. — Классификація Оркестики: культовые, общественно-бытовые, семейно-бытовые, театральные и демократическіе танцы.

Въ предыдущей статьѣ, намъ уже приходилось говорить, что танцы, пройдя длинный эволюціонный путь у различныхъ народностей древняго Востока, дифференцировались въ нѣсколько большихъ группъ по характеру своего происхожденія и примѣненія ихъ къ потребностямъ человѣческаго духа и быта; не получивъ въ древнихъ восточныхъ цивилизаціяхъ характера организованнаго искусства, танцы, въ ихъ первобытномъ видѣ, переселились подъ небо счастливой Эллады — праматери всѣхъ искусствъ.

Древняя Греція приняла хореграфическое наслѣдіе Востока, вмѣстѣ съ зачатками экзотической міеологіи, и вскорѣ сумѣла придать танцамъ характеръ настоящаго искусства, вселить въ нихъ духъ свободнаго художественнаго творчества, посѣять въ нихъ зерна прекраснаго; зерна эти незамедлили дать ростки, а потомъ и пышный цвѣтъ, олицетворявшій собой идеальный духъ и стремленія античнаго эллинскаго народа.

Такова была роль древней Греціи во всѣхъ родахъ искусства, въ особенности пластическаго; таковою осталась она и въ развитіи Античной Хореграфіи, доведенной до высокой степени совершенства и оставившей по себѣ образцы, которымъ стали подражать художники позднѣйшихъ культуръ, вплоть до нашего времени.

Чѣмъ-же объяснялась такая высокая роль древней Греціи въ развитіи искусствъ? Конечно, прежде всего, ея географическимъ положеніемъ среди

трехъ морей, окружавшихъ ее. Эгейское, Критское и Іонійское моря изрѣзали материкъ полуострова чрезвычайно извилистой береговой линіей, образовавъ множество полуострововъ, мысовъ, заливовъ и бухтъ, и основавъ цѣлый архипелагъ острововъ, связывавшихъ Грецію съ древнѣйшей родиной первоначальной цивилизаціи. Въ связи съ этой береговой линіей и топографическимъ видомъ страны, покрытой невысокими горами, лѣсами и долинами, находился и ея богатный умѣренный климатъ, смягчаемый непосредственной близостью огромнаго воднаго резервуара. Въ связи-же съ климатическими условіями находилось плодородіе почвы, требовавшей, однако, и приложенія труда для ея культивированія, но оставлявшей человѣку и необходимый досугъ, который онъ могъ посвящать высшимъ духовнымъ потребностямъ жизни. Извилистая береговая линія способствовала сближенію различныхъ племенъ, занявшихъ полуостровъ и вскорѣ объединившихся, именно благодаря этому естественному сближенію, общей вѣрой и общимъ языкомъ; эти два элемента человѣческаго существованія не замедлили выработать общій тонъ и темпъ всей культурной жизни.

Культы Востока, въ веселыхъ и привѣтливыхъ долинахъ Греціи, подъ ея вѣчно-голубымъ небомъ, подъ вліяніемъ счастливыхъ и нетяжелыхъ условій физическаго существованія, утратили свой первоначальный мрачный колоритъ и, войдя въ основныя начала древне-греческой міеологіи, пріобрѣли удивительную прозрачность, вмѣстѣ съ красотою формъ и идей. Разнообразіе міеическихъ фабулъ находилось быть можетъ въ прямой зависимости отъ унаслѣдованнаго Греками богатства восточнаго воображенія; но детальное развитіе этихъ фабулъ, разработка внѣшней формы и внутренней символики должна быть, повидимому, всецѣло отнесена къ духовной одаренности эллинской расы.

Существуетъ весьма основательное научное предположеніе, что зачатки хореографическаго искусства, какъ и всѣхъ остальныхъ искусствъ, древняя Греція могла получить только изъ Азіи и, въ особенности, изъ Египта; къ этимъ первоначальнымъ элементамъ примѣшались элементы первобытныхъ аборигеновъ полуострова, которые населяли его до прихода сюда Эллиновъ. Что таковые аборигены существовали, доказывается такъ называемыми циклопическими постройками, т. е. гигантскими сооруженіями крѣпостныхъ стѣнъ. Новые обитатели страны, заставъ эти сооруженія, не могли объяснить себѣ иначе ихъ происхожденія какъ только легендарнымъ представленіемъ. Отсюда, быть можетъ и ведетъ свое начало

греческая мифологія, приписавшая возведеніе этихъ стѣнъ *циклопамъ*, населявшимъ землю до человѣка.

Въ предыдущей статьѣ, мы старались выяснитъ начала, вошедшія въ образованіе танцевъ доантичныхъ восточныхъ культуръ; это было, прежде всего, чувство самозащиты, породившее воинственные танцы; стремленіе къ подражанію природѣ, выразившееся въ остальныхъ танцахъ и, наконецъ, сложныя ощущенія страха и благодарности къ непознанному, а потому мистическому божеству, породившія священныя или ритуальныя танцы. Эти же основныя начала, перейдя по наслѣдству къ Грекамъ, легли краеугольнымъ камнемъ въ развитіе ихъ Хореграфіи; каковы же привходящіе сюда элементы какихъ-то первобытныхъ народовъ, оставившихъ по себѣ циклопическія сооруженія на полуостровѣ, опредѣлить, въ данное время и при данномъ состояніи науки, совершенно невозможно.

Унаслѣдовавъ отъ восточныхъ культуръ основу и необходимые матеріалы Хореграфіи, богато одаренный греческій народъ сумѣлъ возвести, на этомъ фундаментѣ, исключительное по красотѣ и сложности архитектуры зданіе, углубивъ, расширивъ и развивъ то, что ему досталось въ наслѣдство. Кромѣ многихъ другихъ причинъ, о которыхъ мы, вскользь, упомянули выше, въ этомъ расцвѣтѣ хореграфическаго искусства играло огромную роль сложное религіозное міровоззрѣніе древнихъ Грековъ.

Съ этой точки зрѣнія, изученіе древне-греческой мифологіи должно играть первенствующую роль въ вопросахъ эллинскаго искусства; однако, матеріаль, съ которымъ приходится имѣть дѣло изслѣдователю, представляется столь обширнымъ и столь еще мало уясненнымъ, что къ нему долженъ быть примѣненъ методъ критической оцѣнки и нарочитой осторожности въ утилизированіи даннаго мифа, для объясненія того или иного бытового явленія.

Подобная задача не можетъ быть цѣлью предпринятаго нами очерка и завела-бы насъ слишкомъ далеко за предѣлы настоящаго его предмета, поэтому, въ послѣдующемъ изложеніи мифовъ, имѣющихъ непосредственное отношеніе къ античнымъ танцамъ, мы ограничимся лишь изложеніемъ ихъ въ самыхъ общихъ чертахъ, принятыхъ позднѣйшими научными изслѣдователями, и не будемъ вовсе упоминать о существующихъ вариантахъ и многоразличныхъ ихъ критическихъ толкованіяхъ.

Характеръ древне-греческой религіи заключается въ антропоморфическомъ политеизмѣ, въ которомъ конкретныя представленія преобладаютъ,

въ значительной степени, надъ отвлеченными. Иерархическая генеалогія греческаго Олимпа чрезвычайно сложна и разнообразна, и въ этой генеалогіи, иногда, ясно чувствуются слѣды восточныхъ элементовъ, однимъ изъ которыхъ является, напримѣръ, обоготвореніе при жизни. Разнообразіе этой генеалогіи привело Грековъ къ разнообразію догматики и культовъ, которые, въ концѣ концовъ, дифференцировались въ культы, имѣвшіе государственное и общественное значеніе; иногда культы враждовали между собою, иногда признавали другъ друга, а иногда и сливались; общественные культы развѣтвлялись иногда въ культы семейные и даже личные. Такимъ образомъ, бывало, что гражданинъ извѣстной общины долженъ былъ, кромѣ своихъ домашнихъ боговъ, признавать и боговъ общинныхъ.

Уже эта многочисленность мелкихъ и крупныхъ культовъ указываетъ на богатство и сложное разнообразіе греческой Хореграфіи, потому что почитаніе всевозможныхъ божествъ сопровождалось внѣшними ритуальными дѣйствіями, въ которыхъ танцы играли весьма существенную роль.

О первоначальномъ появленіи танцевъ въ древней Греціи существуетъ нѣсколько преданій сомнительной исторической достовѣрности.

Такъ напримѣръ, по Теофрасту, основателемъ танцевъ былъ нѣкій Андронъ, пришедшій въ Грецію изъ сицилійской Катаны и пытавшійся впервые сопровождать кадансированныя движенія ритмичными звуками флейты. Лукіанъ-же приписываетъ возникновеніе танцевъ Реѣ, которую нѣкоторые называютъ Кибелой. Кибела первоначально считалась фригійской богиней, олицетворявшей материнское начало природы; она почиталась многими народами Азіи.

Въ предыдущей статьѣ мы уже говорили о божественномъ происхожденіи танцевъ въ индусской мѣологической системѣ; здѣсь мы упоминали о воздѣйствіи восточныхъ культовъ на греческія вѣрованія и представленія; однимъ изъ подобныхъ воздѣйствій является перенесеніе въ Элладу культа Кибелы—такимъ образомъ, и въ древней Греціи, танцамъ приписывается божественное происхожденіе. Спутниками Кибелы являлись *Корибанты*, *Куреты* и *Дактили* горы Иды. Проникнувъ изъ малоазіатскихъ греческихъ колоній въ самую Грецію, культъ Кибелы былъ вскорѣ видоизмѣненъ и сама Кибела превратилась въ Рею, мать Зевса получивъ названіе „великой матери боговъ“; въ Аеинахъ ей былъ воздвигнутъ храмъ съ ея статуей, работы великаго Фидія; въ Оивахъ, поэтому

Пиндаромъ, ей былъ воздвигнутъ храмъ. Античное искусство ваянiя изображало Кибелу въ видѣ роскошно одѣтой женщины, у которой въ одной рукѣ—принадлежность танцевъ—тимпанъ, а въ другой—символь плодородiя—колосъ. Любимцемъ богини, по вѣрованiю Грековъ, былъ прекрасный юноша Аттисъ. Ея спутники, куреты, корибанты и дактили, были мифологическими существами, которые, при помощи танцевъ Кибелы, спасли въ дѣтствѣ Зевса, когда его хотѣлъ погубить, пожиравшій своихъ дѣтей, вѣчный Кроносъ.

Колыбелью античныхъ танцевъ считались древними писателями то Ионiя, то Фригiя, съ ея знаменитыми корибантами, то Критъ съ его воинами, выступавшими въ походъ съ танцами. Иногда основателемъ хореографiи считали Орфея, вернувагося изъ Египта и внесшаго въ Грецию много новыхъ вѣрованiй, которымъ страна обязана созданиемъ священнаго танца; но о мистерiяхъ орфическаго культа мы будемъ имѣть случай говорить въ своемъ мѣстѣ.

Постепенно видоизмѣняясь, всѣ эти легенды о происхожденiи танцевъ, слились въ одно представленiе, по которому танцы получили начало отъ одной изъ девяти Музъ—Терпсихоры, что значитъ „чарующая пляска“. Музами назывались мифическiя женскiя божества, какъ и Хариты, любившiя хороводы и музыку. Гомеръ въ „Илiадѣ“, называетъ часто лишь одну Музу, имѣющую познанiе о всемъ томъ, что жаждетъ знать человѣкъ, т. е. о богахъ, тайнахъ созданiя мiра и жизни героевъ.

Функции Музъ были опредѣлены лишь александрийскими учеными. Музы обитали на Олимпѣ; главнымъ мѣстомъ ихъ культа была Пiерiя, у подошвы этой горы; потомъ Музы переселились на горы Геликонъ и Парнасъ, у подошвы котораго находился посвященный имъ Кастальскiй источникъ. Онѣ увеселяли пировавшихъ боговъ пѣнiемъ, музыкой и пляской; онѣ покровительствовали пѣвцамъ и танцовщикамъ, но не переносили соперничества: такъ напримѣръ, онѣ ослѣпили еракiйскаго пѣвца Тамирида за то, что онъ превзошелъ ихъ въ пѣнiи.

Первоначально Музы были богинями источниковъ; значительно позднѣе, ихъ резиденцiей считались два беотiйскихъ города—Аскра и Теспиа, у подножiя Геликона; здѣсь же находились и первобытныя школы пѣвцовъ, прорицателей и танцовщиковъ. По „Оеогонiи“ Гезiода, старшей Музой, которую онъ называетъ „знатнѣйшей“, была Каллiопа; одной изъ ея восьми сестеръ—Терпсихора, Муза пляски. Предводителемъ Музъ считался

Аполлонъ, любитель музыки и пѣнїя. Родителями-же Терпсихоры, какъ и остальныхъ Музъ, были Зевсъ и Мнемозина, богиня памяти. Вначалѣ Мнемозина была титанкой, которую полюбилъ Зевсъ. Она подарила богу боговъ девять ночей любви и произвела девять дѣтей въ македонскомъ городѣ Піерїи; дѣти эти олицетворяли собою художественныя склонности человѣка и унаслѣдовали отъ матери способность памяти и рѣчи.

Музы символизировали, въ представленїяхъ Грековъ, духовное начало, родившееся изъ красоты и гармонїи міра, вновь устроеннаго Зевсомъ послѣ его борьбы съ титанами. Терпсихора, какъ Муза духовная, сущность которой состояла, именно, въ пластической красотѣ и ритмической гармонїи, была одной изъ самыхъ почитаемыхъ Музъ, потому что и самый поэзія и музыка, у первобытныхъ народовъ, повела свое начало изъ хороводной пляски, сопровождаемой пѣніемъ или звуками какихъ-либо примитивныхъ инструментовъ, о чемъ свидѣлствуетъ, напримѣръ, преданїе объ Андронѣ, упомянутое нами выше.

Изъ всѣхъ этихъ многосложныхъ мифологическихъ преданїй явствуетъ одно: что пляска, въ самомъ началѣ интеллектуальной жизни Грековъ, заняла въ ней выдающееся мѣсто и была тѣсно, неразрывно связана съ религіозными культами. Уже въ раннемъ періодѣ исторической жизни греческаго народа мы видимъ, что всѣ отправленїя культовъ сопровождались плясками и хороводнымъ пѣніемъ; плясали всѣ присутствующіе и только значительно позже, изъ этой массы пляшущаго народа, выдѣлились и обособились спеціальныя танцовщицы и танцовщицы.

Луціанъ, который оставилъ наиболѣе древній трактатъ о танцевальномъ искусствѣ, объясняетъ происхожденїе танцевъ такимъ образомъ: „Не слѣдуетъ предполагать“,—говоритъ онъ,—„что пляска есть новѣйшее изобрѣтенїе, только что рожденное, или что наши предки могли видѣть ея зарожденїе. Тѣ, которые говорили съ достовѣрностью о происхожденїи этого искусства, удостовѣряютъ, что оно родилось одновременно съ созданїемъ всего сущаго и что оно столь-же древне какъ Амуръ, древнѣйшїй изъ боговъ“.

Отъ догадокъ и легендъ о происхожденїи античныхъ танцевъ, обратились, наконецъ, къ изслѣдованїю ихъ самихъ; скажемъ нѣсколько словъ о немногочисленныхъ источникахъ, сохранившихся отъ сѣдой древности и сдѣлавшихся доступными современному историку Античной Хореографїи.

Такихъ источниковъ осталось, къ сожалѣнію, немного и ихъ можно

соединить въ три главныя группы: это—*вазы*, представляющія, своими украшеніями, рельефныя или рисованныя красками изображенія танцующихъ; затѣмъ *произведенія поэтовъ* того ранняго періода, когда три родственныхъ искусства—музыка, поэзія и пляска—были тѣсно связаны между собою, а иногда и неотдѣлимы другъ отъ друга. Эти лирическія, трагическія, комическія и иныя произведенія даютъ намъ, иногда, ритмическій, иногда и болѣе значительный *остовъ* древнихъ танцевъ; достаточно, на примѣръ, познакомиться съ нѣкоторыми пѣснями греческой поэтессы Билитисы, жившей въ началѣ I вѣка до Р. Х., чтобы убѣдиться въ важности такого рода литературныхъ документовъ. Изъ ея *хореграфическихъ пѣсенъ*, которыхъ насчитывается восемь, можно почерпнуть очень много важнаго, не говоря уже объ исторической цѣнности, но о чисто практической, даже для современнаго хореографа; въ своемъ мѣстѣ, мы будемъ подробно говорить объ этихъ высоко-поэтическихъ пѣсняхъ Билитисы. Наконецъ, третьимъ источникомъ являются *тексты* писателей такъ или иначе затрагивавшихъ вопросы Хореографіи.

Къ сожалѣнію, относительно этихъ послѣднихъ слѣдуетъ сказать, что спеціальныхъ, цѣльныхъ *трактатовъ* о танцахъ до насъ не дошло, а, можетъ быть, ихъ и не существовало вовсе, за исключеніемъ двухъ или трехъ, совершенно незначительныхъ для интересующаго насъ вопроса. Упомянутія-же о танцахъ, въ той или иной формѣ, встрѣчаются во всей древне-греческой литературѣ и собрать ихъ воедино было-бы, конечно, весьма цѣннымъ и желательнымъ трудомъ, но, притомъ, исключительнымъ по затруднительности и грандіозности такой работы.

Во всякомъ случаѣ, наиболѣе цѣннымъ источникомъ являются вазы, на которыхъ занесены неизвѣстными рисовальщиками и ваятелями прекрасно наблюденныя позы, группы и фиксированные моменты движеній танцовщиковъ, а иногда и цѣлыя хореграфическія сцены.

Этому методу нагляднаго изученія являются большими подспорьемъ поэтическія произведенія, могущія играть, въ данномъ случаѣ, роль естественныхъ коментаріевъ, а тексты литературныхъ произведеній — роль ученыхъ коментаріевъ. Эти послѣдніе раскрываютъ намъ тотъ великій смыслъ, который Греки придавали пляскамъ, а также границы и значеніе этого искусства въ ихъ духовной жизни. Они много распространяются о могуществѣ этого прекраснаго искусства, о его божественномъ происхожденіи и воспитательно-нравственномъ значеніи; но говорятъ очень мало о

техникѣ. Кромѣ того, по этимъ отрывочнымъ свѣдѣніямъ, является возможность составить довольно обстоятельный и полный списокъ танцевъ античной Греціи. Но, безъ помощи фигуральныхъ изображеній и поэтическихъ коментаріевъ, этотъ списокъ превратился-бы въ мало-интересный и почти ничего не говорящій каталогъ..

До послѣдняго времени это такъ и было.

Въ 1618 г. появилась компилятивная работа Ж. Мёрзіуса, голландскаго филолога, который тщательно собралъ въ алфавитномъ порядкѣ всѣ слова, имѣвшія, по его мнѣнію, отношеніе къ греческимъ танцамъ; въ 1841 г. была издана въ Лейпцигѣ работа Краузе: „Gymnastik und Agonistik der Hellenen“, въ которой авторъ тщетно старался реставрировать античную пляску по текстамъ греческихъ писателей. Существуютъ еще аналогичныя работы Бухгольца, Кирхгофа, Флаха—и всѣ, весьма малой цѣнности.

Что-же касается древнихъ трактатовъ, о которыхъ мы упоминали выше, то знаменитѣйшій изъ нихъ—„Диалогъ о Пляскѣ“, Лукіана—не болѣе какъ шутивая бутада о древне-римской пантомимѣ. Еще болѣе древней является рѣчь Либанія „О танцовщикахъ“; и она не представляетъ собою ничего интереснаго для изслѣдователя. Компиляторы и лексикографы слѣдующей за классическою эпохи, каковы Атеней, Прокль, Полуксъ и другіе, часто принимаютъ на вѣру пріобрѣтенныя ими свѣдѣнія и противорѣчатъ другъ другу. Тоже относится и къ Платону, Ксенофону и Аристотелю, которые много распространяются о достоинствѣ и благотѣльности танцевъ, но ничего не говорятъ о томъ, каковыми, собственно, они были.

Такимъ образомъ, единственнымъ цѣннымъ источникомъ для познанія Античной Хореграфіи, является иконографія вазъ, объясняющая намъ греческую пляску въ пространствѣ; лирическая ритмика даетъ намъ понятіе о греческой пляскѣ во времени. Что же касается текстовъ писателей, то они намъ указываютъ на внутренній смыслъ и значеніе того или иного рода танца.

Въ 1896 г. появилось, наконецъ, изслѣдованіе г. Мориса Эмануэля—обширный, цѣнный и тщательно обработанный трудъ объ античныхъ танцахъ Греціи. М. Эмануэль впервые взялъ точкой отправленія для своихъ выводовъ иконографію греческихъ вазъ и подвергъ ее добросовѣстному и всестороннему, даже мелочному хореграфическому анализу. Его объеми-

стый томъ представляет собою драгоценный вкладъ въ исторію Хореграфіи и ни одинъ писатель, занимающійся этой исторіей, отнынѣ не обойдетъ своимъ вниманіемъ книги Эмануэля. Въ этомъ трудѣ подвергнуты обзорѣнію разрисованныя вазы всевозможныхъ стилей: микенскаго, геометрическаго, овосточеннаго и другихъ, начиная съ XVI вѣка до Р. Х.; кромѣ того проанализированы горельефы, барельефы и статуи Каламиса, Поликтета, Фидія, Праксителя, Лизиппа, такъ называемаго эллинскаго періода и др.

Выводы, къ которымъ онъ приходитъ, заключаются, главнымъ образомъ, въ томъ, что, судя по настойчиво повторяющимся въ иконографіи точно охарактеризованнымъ плясовымъ типамъ, древняя Греція имѣла выработанную грамматику Хореграфіи и вѣками установившуюся хореграфическую традицію.

Дѣйствительно, въ началѣ сумбурное и неорганизованное искусство танцевъ, мало-по-малу, складывается въ настоящее пластическое искусство, подчиненное извѣстнымъ, опредѣленнымъ законамъ и выработавшее извѣстный канонъ. Искусство это получило особое названіе—*Оркестики*, и подъ это названіе подходили первоначальныя формы сценическаго искусства, состоявшаго изъ танцевъ, пантомимы, декламации и музыки; потомъ, Оркестикой, главнымъ образомъ, стало называться искусство тѣлодвиженій какъ въ танцахъ, такъ и въ гимнастическихъ играхъ. Всѣ тѣлодвиженія были систематизированы и раздѣлены на три обширныхъ рубрики: танцы въ сопровожденіи хора, Кубистика или деривация танца, обнимавшая собою прыжки, скачки и перекувыркиванья и, наконецъ, Мемѳитика, подъ которой подразумѣвались упражненія юношей, особливо въ игрѣ въ мячъ и метаніи диска.

Слово „Оркестика“ было впослѣдствіи утрачено и замѣнено мало соотвѣтствующимъ сущности предмета словомъ „Хореграфія“, отъ „хорось—танецъ и „графейо“—пищу. По точному словопроизводству Хореграфіей должно было-бы называть искусство записывать танцы, а не самое искусство танцевъ. Но, слово это, замѣнивъ собою древне-греческій терминъ Оркестикл, приобрѣло у позднѣйшихъ писателей полное право гражданства. Впервые оно было употреблено въ „Трактатѣ Оркесографіи“, принадлежавшемъ перу Жана Табура, который напечаталъ свою книгу въ 1588 г., подъ анаграмой Туано-Арбо; но въ Хореграфіи этого каноника именно не было никакихъ знаковъ, которыми-бы записывались танцы;

запись танцевъ знаками—истинный и точный смыслъ слова Хореграфія—явилась значительно позже; Табуро-же, въ своемъ трактатѣ, далъ лишь словесное описаніе танцевъ.

Переходи вновь къ предмету нашего очерка, скажемъ, что Греціи дѣлили всѣ искусства, покровительствуемыя Музами, на двѣ большія триады: *искусства образовательныя* и *искусства изыскныя*. Къ первымъ относились: субъективное искусство *Архитектуры*; субъективно-объективное — *Живопись* и объективное—*Пластика*. Ко второй триадѣ относились: объективное искусство—*Музыка*, субъективно-объективное—*Поэзія* и объективное—*Оркестика*.

Наибольшее развитіе въ древней Греціи получили „объективныя“ искусства Пластики: неподвижное Ваяніе и, такъ сказать, пластика въ движеніи—Оркестика.

Пластическія искусства были настоящей, насущной потребностью греческаго народа, истиннымъ культомъ котораго, просвѣчивавшимъ черезъ всѣ религіозныя культы, было обоготвореніе красоты, поклоненіе божественнымъ формамъ. Высшій идеалъ красоты заключался, конечно, въ совершеннѣйшихъ во всемъ мірозданіи формахъ человѣческаго тѣла. Вотъ почему, пластическія искусства, занимавшіяся изученіемъ и воспроизведеніемъ линій, движеній и формъ этого тѣла, получили такое полное развитіе въ древней Греціи и дали высокіе по совершенству образцы, продолжающіе до сихъ поръ очаровывать взоръ cadaго истиннаго художника. На этомъ изученіи тѣла созданы были Скульптура, Ваяніе и Оркестика, быстро развившаяся, какъ наиболѣе живое изъ этихъ пластическихъ искусствъ.

По мѣрѣ того какъ развивалась народная жизнь Греціи, развивались и ея танцы; не было такого заглохшаго уголка, не было такого самого незначительнаго событія, гдѣ и когда-бы не танцовали. Танцы изъ храмовъ вышли на площадь, чтобы съ площади войти въ дома и сдѣлаться необходимой принадлежностью не только божественнаго культа, но и государственной, общественной и семейной жизни античнаго Грека.

По общему закону развитія Хореграфіи, смыслъ котораго мы старались выяснитъ въ предыдущей статьѣ, танцы, при возникновеніи своемъ, нося печать божественнаго происхожденія, всегда демократизировались, становясь общимъ достояніемъ народа; у такого-же нарочито эстетическаго, по натурѣ своей, народа какъ Греки, демократизація танца не могла при-

нести ему ущерба въ художественной чистотѣ, а наоборотъ, необходимо должна была расширить ему арену, вывести изъ узкаго храмоваго круга на болѣе широкое поле, углубить, усложнить, усовершенствовать его, чтобы, въ концѣ концовъ, танцы могли достигъ значенія настоящаго искусства и сѣлаться сценически-эстетическимъ зрѣлищемъ.

Мифической родоначальницей всѣхъ *сценическихъ* искусствъ, слѣдуетъ, такимъ образомъ, признать Терпсихору, родную сестру Евтерпы и Полимнии, потому что изъ древне-греческой Оркестики, и только изъ нея одной, родились отдѣльныя отрасли искусствъ — Пантомима, развившаяся впоследствии изъ танцевъ Діонисіева культа въ Трагедію, въ свою очередь произведшую Дразу и Комедію; Музыка, развившаяся изъ цикла ратмическаго сопровожденія танцевъ, и Поэзія, вышедшая изъ хоровъ, сопровождавшихъ хороводныя пляски.

Эпоха наивысшаго расцвѣта искусствъ въ Греціи совпала съ эпохой наивысшаго разцвѣта танцевъ; танцы вскорѣ сдѣлались искусствомъ, выражавшимъ посредствомъ движущейся пластики высокія объективныя идеи греческаго духа.

Возвращаясь къ источникамъ греческой Оркестики, слѣдуетъ замѣтить, что эпосъ Гомера даетъ намъ массу цѣнныхъ свѣдѣній въ этомъ направленіи. По мнѣнію одного русскаго ученаго, „всякая рѣчь о Грекахъ, по необходимости, начинается съ Гомера—эпосъ Гомера такъ, всесторонне отразилъ въ себѣ духовное содержаніе греческаго народа, что какой-бы вопросъ мы ни поставили изъ сферы исторіи, религіи, міросозерцанія и быта—на все можемъ найти у Гомера достаточно полный и ясный отвѣтъ“.

Слѣдуетъ, однако, помнить, что гомеровское міросозерцаніе не было первобытнымъ и не охватывало собою всего разнообразія религіозныхъ представленій Грековъ, раздѣленныхъ, вначалѣ, географическими условіями страны на множество мелкихъ единицъ самостоятельныхъ въ политическомъ и религіозномъ отношеніяхъ. Только впоследствии, вѣроятно въ ту, гораздо позднѣйшую эпоху, когда отдѣльныя племена пришли къ сознанію единства, и объединились въ общихъ духовно-религіозныхъ представленіяхъ, отразившихся на ихъ нравахъ, обычаяхъ, культурахъ и искусствахъ, Оркестикѣ явилась возможность сложиться въ нѣчто болѣе или менѣе систематичное, съ признаками „кодекса“ искусства. Мы уже говорили, что танцы Грековъ были пластическимъ выраженіемъ ихъ духовныхъ потребностей и душевныхъ движеній; мы увидимъ подтвержденіе

этого далѣе, при взглядѣ на гомеровскій эпосъ; вслѣдствіе-же такого духовнаго значенія танцевъ у Грековъ, становится, само по себѣ, яснымъ, что пляска и мимика должны были находиться въ тѣсной связи и коопераціи другъ съ другомъ.

Греки не могли видѣть въ танцахъ только способъ развлеченія или потребность въ ритмическихъ движеніяхъ и красивыхъ позахъ, вызванныхъ веселымъ настроеніемъ; напротивъ, во всякомъ оркестическомъ движеніи, жестъ и позъ они видѣли опредѣленный *духовный знакъ*, а въ совокупности ихъ—*символическій языкъ*; прежде, чѣмъ пантомима успѣла организоваться и сложиться въ опредѣленное, а позже и въ самостоятельное искусство, Греки вырабатывали при всякихъ, даже, повидимому, безпорядочныхъ и неритмическихъ движеніяхъ, мимически-символическую азбуку, только впослѣдствіи сложившуюся въ стройную систему.

Разъ выработанный кодексъ мимики уже не измѣнялся значительно, съ теченіемъ времени, и не уклонялся рѣзко въ сторону отъ избраннаго пути: объ этомъ свидѣлствуетъ намъ иконографія, съ удивительной постоянностью повторявшая, въ теченіе вѣковъ, однѣ и тѣ-же жесты, позы и рисунокъ танца.

Платонъ, Лукіанъ и Атений—наиболѣе цѣнные авторитеты при сужденіяхъ о танцахъ античной эпохи — доказываютъ намъ, въ унисонъ съ иконографіей, что древне-греческая Оркестика была искусствомъ *все сказать* при помощи жеста. Однако, изъ сказаннаго не слѣдуетъ дѣлать вывода, что Оркестика, вырабатывавшая свой опредѣленный кодексъ, сдѣлалась неподвижнымъ, застывшимъ искусствомъ; неизмѣнною осталась *система*: внѣшнее выраженіе внутренней сущности; но по мѣрѣ того, какъ развивалось духовное и религіозное міровоззрѣніе Грековъ, измѣнялась, развивалась и совершенствовалась техника, на которой отражались, конечно, и политическіе взгляды и религіозныя новшества и культурнымъ измѣненіемъ быта; но и параллельно измѣнялась, техника держалась одного и того-же пути, т. е. всегда была не чѣмъ инымъ, какъ символической.

Сила традиціи, основанная, отчасти, на религіозномъ формализмѣ, была однако, таковою, что разъ созданный оркестическій мотивъ—жестъ, поза или движеніе — переходилъ черезъ вѣка и могъ быть легко узнанъ даже въ своемъ значительно измѣненномъ видѣ въ изображеніи на какой-нибудь вазѣ гораздо позднѣйшаго происхожденія.

Несмотря на политическія пертурбаціи, Греки никогда полностью

не разрывали связей съ прошлымъ и въ этомъ традиціонномъ консерватизмѣ, быть можетъ, слѣдуетъ видѣть основу эллинскаго духа и вѣчное величіе ихъ исторіи и искусства, которое они создавали, шагъ за шагомъ, двигая его впередъ, интересуясь новыми вѣяніями, вводя ихъ въ искусство, но всегда связывая эти новыя завоеванія искусства съ накопленными уже богатствами прежнихъ традицій. Новые элементы, питавшіе искусство, укоренялись въ немъ на благопріятной и плодотворной почвѣ, давали цвѣтъ и плодъ и прочно закрѣплялись въ ней, въ свою очередь, долгое время спустя, превращаясь въ традиціонный фондъ. Иначе говоря, то, что однажды входило въ Оркестіку, входило въ нее съ задатками вѣчности, углубляя и расширяя ея основные элементы. Такимъ образомъ, всѣ вошедшіе въ Оркестіку жесты имѣли конкретное значеніе; нѣкоторые изъ нихъ остались въ ней навѣки неизмѣнными; другіе—подверглись незначительнымъ видоизмѣненіямъ, остальные—потеряли свое первоначальное символическое значеніе и остались въ искусствѣ какъ декоративные мотивы; всѣ вмѣстѣ, однако, образовали, единственный по красотѣ, нѣмой языкъ души, который называется Мимикой.

Значеніе Мимики весьма велико и заключается въ его общечеловѣчности. Не родилась-ли первоначальная идея мимики въ тѣ легендарныя времена, когда случилось смѣшеніе языковъ при возведеніи Вавилонской башни? Народы заговорили разными языками и перестали понимать другъ друга. Языки стали различны, но чувства, настроенія, желанія и страсти остались тѣ-же, потому что душа человѣка пребывала неизмѣнной. Лишенные понятнаго дара слова, люди пробовали выразить свои чувства и желанія жестами нѣмого языка, одинаково понятнаго всѣмъ и каждому.

Всѣмъ, имѣвшимъ возможность любоваться въ музеяхъ античными статуями, вѣроятно бросилось въ глаза то обстоятельство, что древніе скульпторы не любили изображать на лицахъ своихъ героевъ сильныхъ страстей. Пидеритъ, авторъ прекраснаго сочиненія о Мимикѣ, говоритъ, въ оправданіе античныхъ художниковъ, слѣдующее: „Злоба въ высшей степени уродуетъ черты лица, придавая имъ звѣрскую дикость, и если-бы художникъ или скульпторъ передалъ-бы этотъ проходящій моментъ въ его грубой реальной формѣ, то его произведеніе внушило-бы отвращеніе. Вотъ почему, въ греческой пластикѣ, всѣ страсти сильно смягчены“. Но, въ своемъ стремленіи фиксировать въ произведеніяхъ искусства вѣчныя стороны великаго и спокойнаго человѣческаго духа, избѣгая всего вре-

менного, наносного и скоропроходящаго, не имѣющаго основнаго значенія, Греки заходили иногда далеко: такъ напримѣръ, Ніобей, терзаясь надъ трупами погибшихъ дѣтей,—величайшимъ изъ человѣческихъ страданій — имѣеть почти безмятежное, спокойное лицо. Въ этомъ величавомъ спокойствіи Греки находили выраженіе совершеннѣйшей человѣческой красоты. Отсюда понятно, что греческая оркестическая мимика не изобиловала многочисленными и разнообразными жестами для выраженія нѣмымъ языкомъ человѣческихъ страстей. Греки внесли въ нее лишь основные элементы, вѣчные, непреходящіе и всегда пластически-красивые, такъ какъ поклоненіе красотѣ было настоящей потребностью античной души Эллина.

Всѣ жесты оркестической мимики могутъ быть легко сведены въ три отдѣла: это жесты *ритуальные* и *символическіе*, жесты *обыденной жизни* и жесты *декоративные* и *сценическіе*.

Изъ наиболѣе употребительныхъ жестовъ перваго отдѣла, назовемъ „жестъ невинности“, который греческая Оркестика заимствовала съ Востока и идеализировала его. Этотъ символическій жестъ употребленъ Праксителемъ для его знаменитой Афродиты Книдской; „жестъ возношенія или обоготворенія“, съ поднятыми руками и обращенными кверху ладонями; „жестъ погребальной мимики“, который можно наблюдать на коринѣскихъ вазахъ; съ V в. до Р. X., когда Солонъ предписалъ измѣнить погребальные обряды, жестъ этотъ, вначалѣ ритуальный, становится символическимъ, спокойнымъ и даже декоративнымъ; „жестъ покрывала“—онъ-же можетъ быть названъ „брачнымъ“—большого изящества и благородства. Спокойный и цѣломудренный вначалѣ, онъ становится впослѣдствіи принадлежностью танцевъ куртизанокъ и терлетъ свою первоначальную обаятельную прелесть.

Изъ жестовъ, заимствованныхъ Оркестикой изъ *обыденной жизни*, укажемъ на „жестъ туники“, наиболѣе часто повторяющійся въ иконографіи и являющійся естественнымъ для женщины, облаченной въ длинное платье; „атлетическіе жесты“, „мужской жестъ гиматіона“ и другіе, происхожденіе которыхъ очевидно и ясно.

Къ числу наиболѣе употребительныхъ *декоративныхъ* жестовъ принадлежатъ „жесты Афродиты Анадіоменской“, съ закинутой за голову рукой, „жестъ фіала“, съ руками, символизирующими наливаніе вина въ сосудъ, различные округлые жесты рукъ надъ головой и пр.

Этихъ немногочисленныхъ примѣровъ достаточно, чтобы догадаться какъ ими пользовались античные танцовщики, перенеся ихъ, посредствомъ мимики, изъ религіознаго культа и жизни въ искусство танцевъ и видоизмѣняя ихъ, сообразно съ развивавшимися потребностями Оркестики.

Переходя отъ жестовъ къ движеніямъ, мы можемъ замѣтить, что оркестическія движенія составились изъ чисто *механическихъ*, имѣвшихъ заранѣе опредѣленную цѣль и *выразительныхъ*, такъ сказать символическихъ. Основаніемъ первыхъ является инстинктъ, вторыхъ—вложенная въ человѣка потребность подражанія.

Если-бы человѣкъ не былъ одаренъ богами даромъ высокаго духа, то, конечно, этотъ фондъ инстинктивныхъ и подражательныхъ движеній, свойственныхъ въ одинаковой мѣрѣ и животнымъ, никогда не развился-бы въ прекрасное и осмысленное пластическое искусство и никогда эти движенія не сдѣлались-бы оркестическими, а остались-бы тѣмъ, чѣмъ они остались у животныхъ: физической потребностью тѣла въ движеніи.

Высшій даръ, которымъ обладаетъ человѣкъ, быстро помогъ ему разобратся во всѣхъ этихъ безпорядочныхъ и некоординированныхъ движеніяхъ, привести ихъ въ извѣстную систему, организовать и подчинить ихъ чувству ритма и гармоніи, безъ которыхъ нѣтъ и не можетъ быть танца, въ настоящемъ смыслѣ этого слова. Даромъ-же ритма и гармоніи надѣлили человѣка боги, которые и сами принимали участіе въ танцахъ и въ веденіи хороводовъ; самое слово *хоръ* (*χорός*) получаетъ начало отъ слова, обозначающаго понятіе „радость“ (*χαρά*). Отсюда прямой выводъ, что всѣ танцы первобытнаго человѣчества были лишь мимированнымъ дѣйствіемъ, и вотъ почему, древне-греческія пляски, доведенныя силою народнаго художественнаго духа до совершенства настоящаго искусства, всегда находились въ связи съ символически-ритуальной, а позже и декоративной мимикой.

Греческая философія вполне поддерживаетъ этотъ взглядъ на Оркестикъ: „танцы являются однимъ изъ трехъ музыкальныхъ искусствъ, обновляющихъ античную эллинскую душу; тѣсно связанныя съ поэзіей и музыкой, они принимаютъ участіе въ жизни божественнаго духа и вручены человѣку „безсмертными“. Недаромъ-же Платонъ сказалъ, что „ритмъ—высшее выраженіе порядка человѣческаго духа — виѣдряется въ него при посредствѣ движеній тѣла, и только при посредствѣ танцевъ можно познать ритмъ“.

Итакъ, оркестическая техника создавалась изъ движеній естественныхъ—хожденія и бѣга, которые, только долгое время спустя, благодаря ритму и гармоніи, стали пріобрѣтать характеръ пластическихъ движеній, свойственныхъ организованному искусству.

Ни размѣры настоящаго очерка, ни цѣли, преслѣдуемая нами, не позволяютъ намъ подробно останавливаться на техническихъ вопросахъ Оркестики; поэтому мы не намѣрены говорить здѣсь ни о положеніи рукъ, ногъ, туловища и головы, античныхъ танцовщиковъ, ни о темпахъ и отдѣльныхъ па, съ точки зрѣнія ихъ возникновенія и развитія. Сказаннаго выше совершенно достаточно, чтобы уяснить читателю, заинтересованному популярнымъ очеркомъ Античной Хореграфіи, какимъ образомъ возникало, по какимъ законамъ развивалось и какими путями шло это искусство. Подробный разборъ всѣхъ отдѣльныхъ элементовъ, изъ которыхъ оно составилось, можетъ заинтересовать лишь специалистовъ, которыхъ у насъ, среди публики, нѣтъ совершенно, а среди посвятившихъ себя Хореграфіи—очень немного.

Не анализируя техники античнаго танца, приведемъ, всетаки, нѣсколько конечныхъ выводовъ, небезынтересныхъ съ точки зрѣнія Сравнительной Хореграфіи.

Такъ называемая у насъ *первая позиція*, хотя и была извѣстна въ античной оркестической technikѣ, но рѣдко употреблялась греческими танцовщиками и часто замѣнялась позиціей съ сдвинутыми пятками и носками, совершенно исключенной изъ современной Хореграфіи. Такъ называемый у насъ *port de bras*, чисто декоративнаго характера, разнообразное, округленное и изящное положеніе рукъ, совершенно, повидимому, не интересовало древняго танцовщика и онъ мало обращалъ вниманія на округленность этого жеста: онъ часто вытягивалъ свои руки или же придавалъ имъ рѣзкое, угловатое положеніе. Зато кисть руки играла большую роль въ античной Оркестикѣ, какъ впрочемъ, и до сихъ поръ въ большинствѣ современныхъ намъ экзотическихъ танцахъ, напримѣръ сіамскихъ; положенія кисти рукъ, движенія пальцевъ отличались удивительнымъ разнообразіемъ и, очевидно, имѣли какую-то особую, мало намъ теперь понятную прелесть для древняго зрителя. Въ современной Хореграфіи кисть руки и пальцы играютъ почти пассивную роль; красивый изгибъ кисти, на который въ наше время, къ сожалѣнію, мало обращаютъ вниманія, служитъ лишь заключительной пластической нотой въ общемъ положеніи *port des*

bias. Наклонъ и перегибъ корпуса, доходившіе въ античной Оркестикѣ до крайнихъ предѣловъ, сильно смятченъ въ нашей Хореграфіи, въ которой допускается рѣдко и несовсѣмъ охотно; тоже самое относится къ положенію головы. Противуположеніе рукъ и ногъ, то, что называется въ Хореграфіи „opposition“ сходится съ усвоенными нами принципами. Древніе танцовщики, такъ же какъ и наши, знали аттитюды, дѣлали pliés, degagés, батманы и даже ronds de jambes, становились въ нѣкоторыхъ случаяхъ на пальцы (пуанты) и полупальцы (demi-pointe).

Изъ отдѣльныхъ па, перешедшихъ изъ греческой Оркестики въ современную Хореграфію, можно указать на fouetté, jeté, balancé, saut de chat, assemblé, антраша и пируэты en dehors и en dedans; практиковались и такіе положенія, па и позы, которыя не приняты нашей Хореграфіей, или же весьма рѣдко въ ней употребляются: таковы, напримѣръ, скачки на мѣстѣ съ перегнутымъ корпусомъ, танецъ въ наклонномъ или откинутомъ положеніи корпуса, танецъ на согнутыхъ колѣнахъ, въ родѣ нашего „казачка“, танецъ съ сложенными ладонями рукъ, и много другихъ.

Все это относится къ сольнымъ танцамъ; что же касается танцевъ хореграфическихъ, иначе говоря групповыхъ, то они существенно рознились отъ нашихъ.

Прежде всего бросается въ глаза то обстоятельство, что въ pas de deux танцовщики никогда не утилизировали симметричныхъ или подобныхъ движеній; каждый танцевалъ самостоятельно, нисколько не заботясь о совпаденіи своихъ движеній съ движеніями партнера; затѣмъ, партнеры никогда не прикасались другъ къ другу; танцевали ли pas de deux мужчина съ женщиной или женщина съ мужчиной, или женщина съ женщиной—они не брали другъ друга ни за руки, ни за талію. Въ pas de trois, участвующіе руководствовались тѣмъ же принципомъ самостоятельности и асиметріи. Исключеніе изъ этого правила мы видимъ въ оркестической иконографіи только однажды, въ традиціонной группѣ „Трехъ Танцовщицъ“, которыя держатся за руки. Совпаденіе и согласованіе движеній греческихъ танцовщиковъ наблюдается только въ оркестическихъ ансамбляхъ, каковыми, прежде всего, являются хоры, т. е. хороводы, изображенія которыхъ мы видимъ на Акропольскомъ барельефѣ и на могильныхъ памятникахъ въ Руво; то же совпаденіе движеній танцующихъ наблюдается и въ пиррическихъ пляскахъ. Въ этихъ двухъ ансамбляхъ, одинаковость движеній становится даже правиломъ; наоборотъ, въ діонисіевскихъ ансам-

блѣхъ, о которыхъ мы будемъ говорить ниже, правиломъ является скорѣе отсутствіе всякой симетріи въ танцахъ и группахъ участвующихъ и нарочитая, точно даже систематическая, безпорядочность.

Хороводы въ линію—нѣчто въ родѣ современной „фарандоли“—кажутся самыми излюбленными танцами античной народной Оркестики. Хороводы въ кругъ тоже были употребительны; рѣже водились хороводы, имѣвшіе рисунокъ квадрата. Хороводы составлялись или изъ однихъ мужчинъ, какъ напримѣръ, въ пиррическихъ пляскахъ или изъ однихъ женщинъ, какъ въ народныхъ пляскахъ, или же, наконецъ, изъ мужчинъ и женщинъ, входившихъ звеньями въ общую хороводную цѣпь.

Опредѣлить научнымъ образомъ время, когда стало допускаться въ греческой Оркестикѣ это смѣшеніе половъ, невозможно, хотя и существуетъ мифическое преданіе о томъ, что совмѣстная пляска мужчинъ и женщинъ была изобрѣтена Тезеемъ. Въ „хороводѣ Тезея“, какъ мы наблюдаемъ его въ иконографическихъ воспроизведеніяхъ, мужчины, чередуясь съ женщинами, держатся за руки. Самъ Тезей, играя на лирѣ, ведетъ хороводъ, по направленію къ Аріаднѣ, которая, видимо, наслаждается лицезрѣніемъ этого оркестическаго торжества. Танецъ Тезея есть символическая иллюстрація мифа о Минотаврѣ: очевидно, Тезей выводитъ за руки жертвъ Минотавра, спасенныхъ изъ изъ Лабиринта, благодаря нити Аріадны. Несомнѣнно, что самое содержаніе мифа дало матеріалъ для этого танца, быть можетъ, впервые примѣнившаго смѣшеніе половъ и держаніе другъ друга за руки, въ греческой Оркестикѣ, не допускавшей ранѣе такихъ вольностей.

Изъ хореграфическихъ ансамблей, слѣдуетъ упомянуть еще о танцахъ вооруженныхъ людей, получившихъ впослѣдствіи характеръ исключительно декоративный, въ нашемъ современномъ смыслѣ—кордебалетный, а также о погребальныхъ массовыхъ танцахъ, сводившихся къ символической жестикуляціи; какъ мы уже говорили, съ V вѣка до Р. Х., эта грубая жестикуляція выродилась въ сильно смягченную мимику, благодаря законамъ Солона.

Наша современная Хореграфія, заимствовавъ изъ античной Оркестики весьма многое, и, главнымъ образомъ, ея основныя начала, ушла, однако же, далеко впередъ, какъ въ смыслѣ техники танца, такъ и въ смыслѣ его эстетичности, сообразно съ измѣнившимися требованіями времени и вкуса. Греческіе танцовщики, какъ это видно изъ вышесказаннаго, несомнѣнно обладали *грамматикой* танцевальнаго искусства, но грамматикой элементар-

ной, мало разработанной въ деталяхъ, что позволяло исполнителю давать просторъ своей фантазіи, а часто и пренебрегать еще не установившимися правилами и не вполнѣ выработанными формами. Конечно и темпераментъ нашихъ танцовщиковъ сыгралъ не послѣднюю роль въ эволюціи греческаго танца, перешедшаго къ позднѣйшимъ народамъ. Гротескія преувеличенія и амплификаціи Грековъ не могли быть приняты развившимся эстетическимъ вкусомъ европейца, который и отвергъ ихъ въ своемъ искусствѣ. Греческая Оркестика, при свѣтѣ исторической перспективы, является странной смѣсью сложныхъ па, въ родѣ антраша, пируэтовъ и пуантовъ съ грубыми, первобытными приѣмами прыжковъ и скачковъ; наша же Хореграфія, сдѣлавшись утонченнымъ сценическимъ искусствомъ, сохранила и развила всѣ движенія и па, требовавшія художественной разработки, отдѣлки и долгаго практическаго изученія; систематизировала ихъ и кодифицировала; но безпощадно отвергла всѣ природныя, естественныя движенія человѣческаго тѣла.

Очень понятно, что иначе и быть не могло: современная Хореграфія, съ технической точки зрѣнія, имѣетъ цѣлью показать пластическую красоту человѣческаго тѣла въ его движеніи; техника этого искусства сознательно отвергаетъ естественныя движенія, стараясь преобразовать ихъ въ хореграфическія; результатомъ этого является утрата танцемъ первоначальнаго значенія нѣмого языка, мимическаго разговора и пріобрѣтенія имъ значенія изящнаго, сценическаго, скорѣе декоративнаго искусства. Наши танцы отдѣлились отъ Мимики, что доказывается раздѣленіемъ амплуа хореграфическихъ артистовъ на амплуа мимическихъ ролей и амплуа танцовщиковъ, въ прямомъ смыслѣ этого слова.

Только въ самое послѣднее время замѣчается тенденція возвращенія танца къ его античному, первоначальному источнику и желательность видѣть въ исполнителѣ одновременно и танцовщика, и мимиста. Въ античной же Оркестикѣ мимика *никогда* не отдѣлялась отъ танцевъ и древній Грекъ, предаваясь пляскѣ, старался выразить всѣми возможными движеніями своего тѣла одушевлявшую его, въ данную минуту, мысль. Онъ мало заботился о техникѣ и изящномъ способѣ выраженія этой мысли, лишь бы ему удалось выразить ее точно, ясно и понятно для зрителя. Въ этомъ отношеніи, античную Оркестикку слѣдуетъ считать выше нашей Хореграфіи, такъ какъ она старалась произвести не только эстетическое впечатлѣніе на зрѣніе, но и на духъ зрителя; быть можетъ, этимъ жела-

ніемъ точно выразить свою мысль и объясняется малая распространенность въ греческой Оркестикѣ массовыхъ танцевъ, въ которыхъ танцовщицѣ чувствуетъ себя связаннымъ, подчиненнымъ движеніямъ своихъ партнеровъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, извѣстнымъ правиламъ и традиціямъ, въ интересахъ массовой подражательности; онъ предпочиталъ оставаться свободнымъ и быть хозяиномъ индивидуальной подражательности. Этому же стремленію къ свободѣ движеній и индивидуальной независимости слѣдуетъ приписать и отсутствіе соприкосновенія исполнителей въ оркестическихъ *pas de deux* и *pas de trois*.

Таковы главнѣйшіе выводы, получаемые изъ изученія техники античной Оркестики, являющейся, по преимуществу, искусствомъ индивидуальнаго подражанія.

Ознакомившись, вкратцѣ, съ техникой греческаго танцевальнаго искусства, мы можемъ теперь перейти къ обзору разнообразныхъ танцевъ, вошедшихъ въ его составъ.

Древніе Греки страстно любили это искусство; каждое событіе, каждое торжество, давало поводъ къ оркестическому зрѣлищу; танцовали въ храмахъ, во славу боговъ; на площадяхъ и улицахъ, во время процессій, въ домахъ, на пирахъ и при всевозможныхъ событіяхъ человеческой жизни, какъ напримѣръ, свадьба, рожденіе, похороны; въ лагеряхъ и станахъ, послѣ возвращенія изъ похода или передъ выступленіемъ въ поле; даже на полѣ сраженія, какъ Лакедемоняне, шедшіе въ битву съ плясками. Лакедемоняне, среди всѣхъ племенъ, населявшихъ Элладу, наиболѣе предавались танцамъ. Часто, какой нибудь бродячій флейтистъ садился среди молодежи, которую встрѣчалъ по дорогѣ или въ полѣ, и начиналъ играть на своей дудкѣ, отбивая тактъ ногами. Молодежь бралась за руки и исполняла подъ эти звуки хороводную пляску, преимущественно любовнаго характера.

Фессалійцы тоже такъ увлекались танцами, что давали своимъ выдающимся людямъ почетныя прозвища „водителя хоровода“, и на статуяхъ этихъ людей дѣлали такого рода надписи: „Народъ воздвигъ эту статую въ честь Илатіона, за его танцы на полѣ сраженія“.

Въ Аѣинахъ, этомъ культурномъ центрѣ Эллады, танцы были въ большомъ почетѣ и практиковались въ многочисленныхъ церемоніяхъ, во время пивійскихъ, немейскихъ, истмійскихъ игръ, въ честь дочери Кекропса, въ честь Цереры, Діаны, Вакха, Зевса и другихъ божествъ. Танцовали въ память гражданъ, погибшихъ на войнѣ, въ честь всевозможныхъ со-

бытій и случаевъ. Танцовали не только профессиональные танцовщики, но и такіе выдающіеся по уму люди, какъ Сократъ, который не находилъ для себя зазорнымъ брать уроки оркестическаго искусства у знаменитыхъ танцовщиковъ своего времени. Гомеръ непрестанно называетъ намъ героевъ, прославлявшихъ побѣды надъ врагомъ танцами. Онъ восхваляетъ Меріона, одного изъ возлюбленныхъ Елены, за его ловкость въ танцахъ: „онъ танцовалъ съ такимъ совершенствомъ, что пріобрѣлъ уваженіе не только Грековъ, но даже Троянцевъ“.

Въ восемнадцатой пѣснѣ „Илліады“ Гомера, находимъ описаніе одного танца: Гефестъ, хромоу богъ, выковалъ Ахиллу щитъ съ изображеніемъ танца, изобрѣтеннаго нѣкогда Дедаломъ, въ городѣ Кносѣ, для прекрасной Аріадны:

„Тамъ же Гефестъ знаменитый извилъ хороводъ разнообразный,
Оному равный, какъ древле, въ широкоустроенномъ Кносѣ,
Выдѣлалъ хитрый Дедалъ Аріаднѣ прекрасноволосой.
Юноши тутъ и цвѣтушія дѣвы, желанныя многими,
Пляшутъ, въ хоръ круговидный любезно сплетая руками.
Дѣвы въ одежды льняныя и легкія, отроки въ ризы
Свѣтло одѣты и ихъ чистотой какъ елеемъ сіяютъ.
Тѣхъ—вѣнки изъ цвѣтовъ прелестные всѣхъ украшаютъ,
Сихъ—золотые ножи, на ремняхъ чрезъ плечо серебристыхъ,
Пляшутъ они, и ногами искусными то закружатся,
Столь же легко, какъ въ стану колесо подъ рукою испытной,
Если скудельщикъ его испытуетъ, легко-ли кружится,
То разовьются и пляшутъ рядами, одни за другими.
Купа селянъ окружаетъ плѣнительный хоръ и сердечно
Имъ восхищается; два, среди круга ихъ головоходы,
Пѣніе въ ладъ начиная, чудесно вертятся въ срединѣ“.

(Иліада, пѣсн. XVIII, ст. 590—605).

Это полнѣйшая и подробнѣйшая картина греческаго хоровода, которую только мы встрѣчаемъ у древнихъ писателей.

Въ „Одиссее“, того же Гомера, мы присутствуемъ на торжественномъ празднествѣ, данномъ Феакійцами въ честь Одиссея, при дворѣ Алкиноя, и получаемъ подробное представленіе объ античной торжественной пляскѣ: Алкиной говоритъ Одиссею:

„Сидя съ женой и дѣтьми за веселой семейной трапезой,
Вспомнишь о доблестяхъ нашихъ и тѣхъ дарованіяхъ, какія
Намъ отъ отцовъ благодатью Зевеса достались въ наследство:

Мы, я скажу, ни въ кулачномъ бою, ни въ борьбѣ не отличны;
 Быстры ногами, зато, несказанно и первые въ морѣ;
 Любимъ обѣды роскошныя, пѣніе, музыку, пляску...
 „...Но пригласите сюда плясуну еакійскихъ, зову я
 Самыхъ искусныхъ, чтобъ гость нашъ, увидя ихъ, могъ, возвратясь
 Въ домъ свой, тамъ всѣмъ рассказать, какъ другихъ мы людей превосходимъ
 Въ плаваньи по морю, въ бѣгѣ проворномъ и въ пляскѣ и въ пѣньи.
 „...Судя, въ народѣ избранные, девять числомъ, на средину
 Поприща, строгіе въ играхъ порядка блюстители, вышелъ,
 Мѣсто для пляски уладили, поприще сдѣлали шире.

„...Справа и слева

Стали цвѣтущіе юноши, въ легкой искусные пляскѣ.
 Топали въ мѣру ногами подъ пѣсню они; съ наслажденіемъ
 Легкость сверкающихъ ногъ замѣчалъ Одиссей и дивился.
 Лирой гремя сладкозвучною, пѣлъ Демодокъ вдохновенный
 Пѣспѣ о прекраснокудрявой Кипридѣ...
 „...Но Алкиной повелѣлъ Галіонту вдвоемъ съ Лаодамомъ
 Пляску начать: въ ней не могъ превосходствомъ никто побѣдить ихъ...
 „...Легкимъ бросаніемъ мяча въ высоту отличась предъ народомъ,
 Начали оба по гладкому лону земли плодоносной
 Быстро плясать; и затопали юноши въ мѣру ногами,
 Стоя кругомъ, и отъ топота ногъ ихъ вся площадь гремѣла.
 Долго смотрѣвъ, напоследокъ сказалъ Одиссей Алкипою:
 Царь Алкиной! благороднѣйшій мужъ изъ мужей еакійскихъ,
 Ты похвалился, что пляскою съ вами никто не сравнится:
 Правда твоя; то глазами я видѣлъ; безмѣрно дивился“.

(Одиссей, пѣсн. VIII, ст. 243 . . . 384).

Въ той же „Одиссеѣ“ находимъ описаніе свадебнаго танца:

„Чисто омывшись, одѣлись богато, какъ будто на праздникъ
 Всѣ; хороводъ учредили рабыни; пѣвецъ боговравный,
 Цитру настроивъ, глубокое въ нихъ пробудилъ вождѣльство
 Сладостныхъ пѣсней и стройноживой хороводныя пляски.
 Домъ весь отъ топанья ногъ ихъ гремѣлъ и дрожалъ, и окрѣпость
 Вся оглашалась пѣніемъ звучнымъ рабовъ и служанокъ;
 Всякій, по улицѣ шедшій, музыку и пѣніе слыша,
 Думалъ: рѣшилась свою пировать напоследокъ царица
 Свадьбу...“

(Одиссей, пѣсн. XXIII, ст. 141—150).

Мы встрѣчаемъ у многихъ греческихъ писателей, какъ детальныя
 описанія танцевъ, такъ и различные взгляды на ихъ значеніе. Платонъ,
 напримѣръ, очень высоко ставилъ танцы, и въ своей идеальной республикѣ

отводилъ имъ видное мѣсто, какъ предмету образовательному и воспитательному; онъ старался найти точныя правила, создать опредѣленную теорію, потому что ему не хотѣлось, чтобы танцы выродились исключительно въ забаву и пріобрѣли недобродѣтельный характеръ. По его теоріи, пляска произошла изъ естественной потребности человѣка двигаться, бѣгать и прыгать; но, превратившись въ танецъ въ настоящемъ значеніи этого слова, она уже требуетъ извѣстной организаціи и подчиненія опредѣленнымъ правиламъ, какъ всякое искусство. Платонъ старается отыскать существенные законы, которымъ должны быть подчинены танцы, и онъ находитъ ихъ два: каденцу, т. е. порядокъ, наблюдаемый въ разнообразныхъ движеніяхъ тѣла; по отношенію къ звукамъ, этотъ порядокъ образуетъ гармонію; отсюда выводъ, что танецъ есть союзъ *каденцы* съ *гармоніей*. По роду танцевъ, Платонъ раздѣляетъ ихъ на *подражательные* и *гимнастическіе*; въ первомъ родѣ онъ находитъ болѣе благородства и достоинства, если только подражательные танцы выражаютъ высокія чувства Поэзіи; отъ этого рода Платонъ ожидаетъ прекраснаго вліянія на человѣческое сердце своихъ гражданъ, потому что эти танцы пробуждаютъ любовь къ добру и прекрасному. Онъ даже даетъ примѣры и указываетъ на танцы Куретовъ, въ которыхъ исполнители изображаютъ вооруженныхъ воиновъ; а также на лакедемонскіе танцы въ честь Кастора и Полукса.

По Платону всѣ танцы должны быть раздѣлены на двѣ большія группы: 1) танцы, имѣющіе цѣлью восхваленіе боговъ и героевъ и 2) танцы, имѣющіе цѣлью подражать войнамъ и воспроизводить военныя упражненія. Кромѣ этихъ двухъ группъ, весьма желательныхъ и полезныхъ въ идеальной республикѣ, Платонъ называетъ еще третью, подъ именемъ „сомнительныхъ танцевъ“, каковы, на примѣръ, танцы Вакхановъ и ихъ спутниковъ, состоящихъ изъ Нимфъ, Силеновъ, Сатировъ, изображавшихъ нетрезвыхъ людей, подъ предлогомъ требованій религіознаго культа. Платонъ очень сурово относится къ этой оркестической группѣ, не находя въ ней ничего хорошаго „ни для мира ни для войны“ и приписывая имъ огромную порчу нравовъ.

Плутархъ тоже занимался теоріей греческой Оркестики, которая по его мнѣнію, состоитъ изъ трехъ элементовъ: движенія, позы и демонстраціи. Движеніе ногъ служитъ для измѣненія положенія тѣла; поза — для соединенія всѣхъ движеній въ пластическую форму атитюда; демонстра-

ція есть внутренняя сущность танца и указывает на тотъ предметъ или лицо, которымъ подражаетъ танцовщикъ. Плутархъ проводилъ параллели между поэтами и танцовщиками и находилъ много общаго между Поэзіей и Танцами, а также и между тѣми способами, которые употребляются исполнителями этихъ двухъ искусствъ.

Многіе изъ ученыхъ и выдающихся людей занимались не только теоретическими разсужденіями о танцахъ, но и практически отдавались имъ: Эсхилъ и Софокль, оба знаменитые своими воинскими и гражданскими доблестями, танцовали публично и на сценѣ. Софокль, прикрытый маской, взятой имъ у одной изъ подругъ Навзикаи, танцовалъ вокругъ трофеевъ послѣ Саламинской побѣды. Греческіе танцовщики нерѣдко назначались государствомъ на высокія и отвѣтственныя должности военачальниковъ и пословъ, а затѣмъ снова возвращались къ излюбленному искусству; это и не удивительно, если мы вспомнимъ высокое, важное и торжественное значеніе большинства греческихъ танцевъ. Участники хороводовъ выбирались изъ первыхъ и достойнѣйшихъ гражданъ страны.

Мы видимъ, изъ этихъ бѣглыхъ примѣровъ, каково было отношеніе лучшихъ людей общества и государства къ искусству танцевъ. Золотой вѣкъ искусствъ и наукъ въ Греціи былъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и золотымъ вѣкомъ Оркестики. Ранѣе, указывая на значеніе античной иконографіи для уразумѣнія сущности греческаго танца, мы этимъ самымъ указали какъ Оркестика вліяла на другіе пластическіе искусства и какъ она могла отразиться въ Скульптурѣ, Ваяніи и Архитектурѣ. Лучшіе греческіе скульпторы работали надъ созданіемъ статуй танцовщицъ и танцовщиковъ; лучшія греческія вазы раскрываютъ намъ покрытые далью вѣковъ тайны Античной Оркестики. Всѣ эти художественныя созданія лучше всего указываютъ на любовь народа къ искусству танцевъ, безъ участія которыхъ не обходилось ни одно торжество.

Такое распространеніе танцевъ и вниманіе къ нимъ художниковъ, писателей, общества, государства и народа показываетъ съ очевидностью, что танцы греческой Оркестики входили въ плоть и кровь эллинской жизни, разнообразной въ своихъ проявленіяхъ и отправленіяхъ. Также разнообразны были и самые танцы.

Для болѣе удобнаго ихъ обозрѣнія, мы распредѣлимъ ихъ по классамъ и тутъ же оговоримся, что классификаціей Оркестики занимались уже античные писатели и каждый изъ нихъ предлагалъ ту или иную систему.

Намъ кажется удобнѣе всего распредѣлить ихъ на слѣдующіе классы:

I. *Культовые танцы*. Они могутъ быть распредѣлены на двѣ группы—танцы мифологическихъ и мистическихъ культовъ. Къ первой группѣ относятся ритуальные, храмовые танцы и процессіональные—на улицахъ и площадяхъ; ко второй—танцы пріобрѣвшіе особое таинственное значеніе и выдѣлившіеся въ много отдѣльныхъ мистерій: Элевзинскую, Орфеическую, Діонисіеву и др.

II. *Общественно-быповые танцы* мы дѣлимъ на двѣ группы: танцы воинственнаго характера или Пиррическіе и танцы гражданскіе.

III. *Семейно-быповые танцы*, къ которымъ мы относимъ три группы: танцы свадебные, погребальные и праздничные, въ смыслѣ домашнихъ пировъ, увеселеній и пр. Первые двѣ группы, касающіяся семейной жизни человѣка, его брачнаго союза и сошествія въ Аидъ имѣютъ не только бытовой, но и ритуально-богослужебный характеръ.

IV. *Сценическіе или театральные танцы* дѣлятся на четыре группы: трагическіе, комическіе, сатирическіе и лирическіе танцы и наконецъ—

V. *Демократическіе танцы*, къ которымъ относятся хороводы, народные пляски и пр.

Постараемся дать здѣсь краткій очеркъ каждого изъ этихъ оркестическихъ классовъ и группъ.

II.

Культовые Танцы.

Разнообразіе античныхъ культовъ.—Хороводъ Тезей.—Танцы Афродитова культа.—Культъ Эскулапа.—Танцы культа Артемиды: Каріатиды, Пляска Цѣломудрія, Іоническая и Муникійская пляски, Калабисъ.—Танцы культовъ Купидова, Эвтерпы, Флоры, Гермеса, Пана, Арея, Зевса, Нимфъ, Аполлона, Діониса и Паллады.—Жизнеспособность этихъ культовъ.—Мистическіе культы.—Значеніе мистерій, оргій и экстаза.—Элевзинскія таинства.—Мнѣ о Деметрѣ и Персефонѣ.—Церемоніи и ритуалы посвященія.—Элевзинская Оркестика.—Первообразъ аллегорическаго балета.—Критскія таинства.—Культъ Діониса и мнѣ о немъ.—Оргіастическій характеръ этого культа.—Вакхическая Оркестика: танцы Менадъ и Вакханокъ и общій характеръ ихъ.—Вакхическія процессіи.—Гимнопедія.—Орфеическія таинства и мнѣ объ Орфѣ.—Орфеическая Оркестика: іеродулы.—Тайные культы.

Въ началѣ этого очерка мы уже говорили о томъ, что греческая религія носила характеръ антропоморфическаго политеизма и что генеалогія греческаго Олимпа была чрезвычайно разнообразна и сложна. Намъ приходится настаивать на этомъ. Божествъ у Грековъ было множество и, соотвѣтственно ихъ количеству, множество и культовъ. Отсюда слѣдуетъ, что

и классъ культовыхъ танцевъ наиболѣе многочисленный оркестическимъ творчествомъ.

Дѣйствительно, по Гезіоду, въ началѣ существованія вселенной, боги создали золотое поколѣніе людей, не знавшихъ болѣзней, старости и бѣдствій. Они были смертны, но смерть являлась къ нимъ въ видѣ сладкой грезы и сна. По смерти они становились божествами. Смѣнившее ихъ серебряное поколѣніе — гордое и надменное, и срокъ пребыванія въ жизни этихъ людей былъ уже значительно короче. За ихъ надменность боги погубили ихъ, обративъ въ демоновъ, которымъ, современные Гезіоду, люди должны были воздавать поклоненіе наравнѣ съ добрыми божествами. Мѣдное поколѣніе отличалось воинственностью; люди этого поколѣнія истребили другъ друга и сошли въ Аидъ. Слѣдующимъ поколѣніемъ были уже полубоги—герои, сражавшіеся подъ Эивами и Троей; Зевсъ поселилъ ихъ на Острова Блаженныхъ среди океана. Пятое поколѣніе, современники Гезіода, порочные и глупые люди, отъ которыхъ удалились стыдъ и возмездіе и потому ихъ постоянно посѣщаютъ бѣдствія.

Людямъ первыхъ двухъ поколѣній былъ установленъ культъ, какъ и людямъ четвертаго поколѣнія—полубогамъ. Такимъ образомъ, кромѣ обширнаго Олимпа главнѣйшихъ, главныхъ и второстепенныхъ божествъ, существовалъ еще цѣлый циклъ третьестепенныхъ боговъ, полубоговъ и героевъ. Кромѣ общихъ для всей Эллады боговъ были еще мѣстные, туземные покровители данной общины, которымъ не оказалось мѣста на главномъ Олимпѣ.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что единой, связной системы греческой религіи, собственно, не существуетъ въ наукѣ; признаки и свойства отдѣльныхъ божествъ часто сливаются вмѣстѣ, складываются въ одинъ и нѣсколько мифическихъ разсказовъ и приводятъ иногда къ недоразумѣніямъ; обиліе этихъ одиночныхъ разсказовъ, не всегда логически-связанныхъ между собою, много способствуютъ характеру туманности этой религіи. Несомнѣнно для интересующаго насъ вопроса то обстоятельство, что культовъ существовало много, а сообразно съ этимъ обиліемъ культовъ существовало и много чрезвычайно разнообразныхъ ритуальныхъ танцевъ.

Назовемъ нѣкоторые изъ нихъ, какъ напримѣръ, танецъ Андрогеновыхъ празднествъ, установленныхъ въ честь Миноса, и вспомнимъ при этомъ *хороводъ Тезея* впервые составленный имъ изъ звеньевъ мужскихъ

и женскихъ исполнителей. Танецъ этотъ, по самой своей концепціи, принадлежалъ скорѣе къ процессіональнымъ, такъ какъ тѣсное помѣщеніе храма врядъ-ли позволяло вмѣстить въ себѣ длинную вереницу хоровода, выходившаго, въ такихъ случаяхъ, на площадь и обходившаго улицы города. Танецъ *Аперисмены* былъ посвященъ культу Афродиты и исполнялся лицами обоего пола. Подъ медленный темпъ, выступала молодая дѣвушка, къ ней приближался юноша и она отъ него убѣгала съ выраженіемъ презрѣнія. Съ отчаяніемъ на лицѣ, онъ, все-таки, преслѣдовалъ ее подъ звуки музыки, уже выражавшей смѣшанныя чувства любви и раздраженія. Юноша рѣшается совершить надъ собой насилие: онъ обвязываетъ шею платкомъ и симулируетъ удушеніе. Тогда дѣвушка бросается къ нему, чтобы спасти его, и эта оркестическая сцена кончается „танцемъ взаимной любви“; былъ и другой танецъ, посвященный тому-же культу и называвшійся *Афродитеей*. Въ немъ было много разнузданности и онъ изображалъ въ конкретныхъ образахъ сцену страсти и вождельнія. *Асклеписомиз* назывался танецъ, посвященный Эскулапу.

Культу Артемиды (Діаны) было посвящено наибольшее количество танцевъ. Одинъ изъ таковыхъ назывался у Лакедемонянъ *Каріатами*. Движенія танцовщицъ отличались большимъ благородствомъ и цѣломудренной чистотой; дѣвы Лаконики гордились тѣмъ, что выучились этому ритуальному танцу у самого Полукса. Лакедемонскія дѣвы, отличавшіяся цѣломудріемъ и невинностью, танцовали Каріаты вмѣстѣ съ юношами вокругъ алтаря Артемиды. Всѣ были совершенно обнажены. Елена была главнымъ украшеніемъ этого танца; греческіе писатели рассказываютъ, что сынъ Пріама, во время исполненія Еленой Каріаты, возгорѣлъ къ ней неукротимою страстью.

Существовалъ и еще одинъ танецъ, посвященный той-же богинѣ—танецъ *Діаны*. По мнѣнію нѣкоторыхъ писателей „танецъ Діаны“ былъ одновременно и ритуальнымъ, и бытовымъ. Аристоменъ, прозванный Мессенійскимъ, встрѣтилъ однажды, въ городѣ Каріи, всѣхъ дѣвушекъ страны. Онѣ собрались сюда, чтобы чествовать плясками и пѣніемъ праздникъ любимой богини. Павзаній рассказываетъ, что этотъ танецъ вычеканенъ на знаменитомъ кольцѣ Клеарка подъ названіемъ *танца Каріатидъ*. До законодательныхъ актовъ Ликурга, танецъ Діаны причинилъ огромныя бѣды странѣ. Красивѣйшій изъ женщинъ, Елена была похищена сначала Тезеемъ, потомъ Парисомъ; оба увлеклись ею при видѣ ее въ „танцѣ Діаны“. Плут-

тархъ повѣствуетъ о томъ, что позднѣе, былъ введенъ въ ритуаль этихъ танцевъ обычай полного обнаженія женщинъ. Кто-то спросилъ у Ликурга причину этого нововведенія, и законодатель отвѣтилъ: „Это введено съ тою цѣлю, дабы, исполняя тѣ-же движенія, что и мужчины, женщины пользовались всѣмъ, чѣмъ пользуются мужчины: красотою формъ, здоровьемъ тѣла, цѣломудріемъ и величіемъ духа, а также для того, чтобы онѣ привыкли презирать общественные предразсудки“. Очевидно, что „танецъ Діаны“ былъ совершенно аналогиченъ „танцу Каріатъ“, отмѣченному нами выше.

Къ числу священныхъ танцевъ принадлежитъ и *Плѣска Цѣломудрія*, установленная Ликургомъ, какъ культъ богинѣ Діанѣ. Эта плѣска исполнялась дѣвушками и отличалась скромностью движеній, несложностью па, цѣломудріемъ жестовъ и граціею тѣла. Плутархъ, описывая эту плѣску, говоритъ: „Всѣ лакедемонскіе танцы имѣли въ себѣ нѣчто, что въ душахъ зрителей возбуждало страстное желаніе совершить какой-нибудь высокій и благородный поступокъ“.

Ионическая плѣска, по свидѣтельству Атеней, была тоже священнымъ танцемъ и въ большомъ почетѣ у Іонійцевъ, изобрѣвшихъ ее. При самомъ ея появленіи, она танцевалась въ честь богини Діаны, и Гораций сказалъ о ней въ своихъ стихахъ:

„Motus doceri gaudet ionicos matura virgo“.

Къ культу той-же, особенно почитаемой богини, относится и *Калабисъ*, процессіональный танецъ, подѣ звуки вокальнаго хора.

Діанѣ-же былъ посвященъ танецъ, подѣ названіемъ *Муникійская плѣска*, происходившая во время праздника Музъ и Немезидъ, въ воспоминаніе о Марафонской побѣдѣ. Эта процессіональная плѣска совершалась на площадяхъ и улицахъ, съ большою торжественностью. Изъ всѣхъ городовъ и мѣстечекъ Эллады, больше-же всего изъ Аѣинъ, стекались на эти празднества толпы народа. Къ воспоминаніямъ о Марафонской побѣдѣ принадлежитъ и *Танецъ Немезиды*, оркестическая варіація того-же культа.

Къ числу наиболѣе распространенныхъ, имѣвшихъ характеръ исключительно священныхъ танцевъ, принадлежитъ *Эмилей*, плѣска благородныхъ, мягкихъ и граціозныхъ движеній. Она была посвящена олицетворенію божественныхъ дѣяній и тайнъ природы и отличалась строго организованными движеніями танцующихъ; это былъ настоящій хореографическій танецъ и самое слово, которымъ онъ былъ названъ, выражаетъ

собою „счастливый аккордъ благороднаго и изящнаго жеста“. Лукіанъ, Платонъ, Аристофанъ и Полуксъ относятся съ большими похвалами къ этому религіозному танцу, который имѣлъ медленное движеніе и ритмъ въ четыре четверти иполідійскаго лада.

Изъ танцевъ, посвященныхъ культу Купидона и Эвтерпы, извѣстны такъ называемые *Эротидеи*, танцовавшіеся преимущественно Беотійцами; празднества въ честь этихъ божествъ происходили на горѣ Геликонѣ. О характерѣ этихъ танцевъ не сохранилось никакихъ свѣдѣній. О *Танцахъ Флоры* (Майи) у древнихъ Грековъ также мало что извѣстно, кромѣ того, что они существовали; только въ послѣднее время, благодаря появившемуся, на французскомъ языкѣ, переводу пѣсенъ греческой поэтессы Билитисы, можно, по одной ея пѣснѣ догадываться о характерѣ этого граціознаго танца, превратившагося, позднѣе у Римлянъ, въ крайне разнузданную пляску, совершенно утерявшую первоначальный цѣломудренный характеръ. Но о пѣсняхъ Билитисы, имѣющихъ отношеніе къ Оркестикѣ, мы скажемъ въ своемъ мѣстѣ. *Танецъ Гермеса*, по указаніямъ Лукіана, былъ посвященъ Гермесу и символической пантомимой изображалъ высокія дѣянія этого бога.

Въ честь бога Пана танцовали *Гиларею*; празднества Пана происходили во время апрѣльскихъ календъ. Этотъ танецъ былъ полонъ веселья, быстрыхъ движеній и шума, о чемъ свидѣлствуетъ уже самое его названіе. Танцовщиковъ называли гиларадами, по ихъ одеждѣ, которая состояла изъ длинной бѣлой туники. На головахъ ихъ были золотые вѣнки. Въмѣсто обуви къ ногамъ привязывались подошвы. Религіознымъ танцамъ, посвященнымъ культу Ареса (Марса) у Сиракузцевъ былъ *Ямбическій танецъ*, который, судя по описаніямъ Апулея и Діомеда, носилъ медленный и торжественный характеръ.

Во время ежегодныхъ празднествъ, установленныхъ въ честь Зевса и очень почитаемыхъ народомъ, танцовалась *Мелектерейя*, о характерѣ которой не сохранилось свѣдѣній.

Къ культу Нимфъ принадлежалъ *Танецъ Нимфел*, имѣвшій пасторальный характеръ; танцовщицы изображали въ немъ Нимфъ. Платонъ въ своемъ сочиненіи „*De lege*“, и Ксенофонтъ въ „*Пирѣ*“, очень хвалятъ этотъ поэтический священный танецъ.

Культу Аполлона посвящены были такъ называемыя *Оскорофейи* и *Θεονійскія пляски*, имѣвшія между собою много общаго. Ликургъ устано-

виль большія празднества и пляски культу этого-же бога, называвшіяся Панаѳенейскими; изображенія ихъ находятъ на античныхъ греческихъ памятникахъ; эти *Панаѳенейскія пляски* были и ритуальными, начинаясь въ храмахъ и процессіональными, такъ какъ оканчивались на площадяхъ, улицахъ и даже въ домахъ, во время пировъ:

„Цѣлый день ахеяне ублажали пѣніемъ бога;
Громкій пеанъ Аполлону ахейскіе отроки пѣли,
Славя его, стрѣмвержца, а онъ веселился, внимал“.

(Иліада, пѣсн. I, ст. 472).

Мы уже говорили о корибантахъ, куретахъ и дактиляхъ. *Танецъ Куретовъ и Корибантовъ* былъ по мнѣнію Грековъ, въ большой чести у титановъ, отъ которыхъ и перешелъ къ нимъ. Онъ исполнялся подъ звуки флейты, тамбуриновъ и треугольниковъ. Иногда, онъ превращался въ воинственную пляску, когда исполнители брали въ руки оружіе. Ритуальный же характеръ онъ получаетъ въ своемъ видоизмѣненіи, подъ названіемъ *Дактиль*; въ этомъ видѣ, онъ исполнялся куретами и о немъ подробно говоритъ Атеней въ своемъ „Пирѣ Мудрыхъ“ (lib. I, cap. X). Иногда этотъ танецъ назывался *Корибантіей*. Его плясали подъ звуки стиховъ, составленныхъ изъ трехъ слоговъ (дактиль). По преданію, онъ былъ изображенъ корибантами, стражами Зевса, которые исполняли его подъ звуки ударовъ металлическими щитами, чтобы этимъ шумомъ отогнать злыхъ враговъ бога. *Пляска Данаидъ*, именемъ которыхъ названо много античныхъ танцевъ греческой Оркестики, олицетворяла мнѣ о Данаидахъ. По Арнобу, одна изъ плясокъ Данаидъ, изображавшая похищеніе Ганимеда, производитъ на душу зрителя очаровательно-граціозное впечатлѣніе. *Танецъ Дафны* былъ посвященъ дочери рѣчного бога Пеней. Аполлонъ, увлекшись ея красотою, сталъ ее преслѣдовать; она взмолилась богамъ о спасеніи и была обращена ими въ лавръ (Δάφνη). Это дерево было посвящено Аполлону, а танецъ символизировалъ метаморфозу Дафны. Эвзоній оставилъ эпиграмму на одного танцовщика, отличавшагося въ этомъ танцѣ:

„Daphnem et Niobem saltabit seimus ibidem.

Ligneus est Daphne. Saxeus est Niobe“.

О священномъ *Танцѣ Дедала* мы уже говорили при лукіановомъ описаніи щита Ахилла, на которомъ изображенъ этотъ танецъ, весьма почитавшійся древними.

Соединеннымъ культамъ Афродиты и Артемиды посвященъ былъ *Та-*

пець Делоса, танцювавший на Делосскихъ священныхъ празднествахъ молодыми дѣвушками знатнѣйшихъ семействъ, подъ звуки лиръ и флейтъ. Главная его отличительная черта заключалась въ томъ, что танцовщицы образовывали круговой хороводъ, въ которомъ исполнительницы держались за гирлянды цвѣтовъ, соединявшихъ ихъ. Въ концѣ танца, онѣ украшали этими гирляндами статую Афродиты; вслѣдъ за этимъ церемоніаломъ пѣли гимнъ Артемидѣ. Наболѣе отличившіяся легкостью и граціей танцевъ получали вѣнки изъ оливъ и цвѣтовъ, а иногда и драгоцѣнные треножники. Делосскія торжества оканчивались, обыкновенно, стрѣльбою въ цѣль. Молодые люди старались стрѣлами убить голубя, привязаннаго къ верхушкѣ мачты лентами.

Пляска Времени Года у Грековъ была предметомъ особаго культа, весьма почитаемаго, и носила чисто священный характеръ. Происхождение ея приписывается возвращенію Вакха въ Элладу, послѣ завоеванія Индіи. Эта пляска исполнялась весною, юношами и дѣвушками, украшенными вѣнками. Танцовали на поляхъ и въ рощахъ, гдѣ исполнители, держась за руки, окружали деревья. Характеръ пляски—символическій и долженъ былъ изображать цѣломудріе первыхъ лѣтъ жизни на землѣ, вѣсть съ радостями бытія, которыя ожидаютъ юношей въ зрѣломъ возрастѣ.

Скироворейскій танецъ, отъ котораго осталось лишь одно названіе, былъ посвященъ культу Паллады, а священная пляска *Гидрофорій* исполнялась во время „праздника Выступленія Водъ“.

Вотъ главнѣйшіе танцы, пляски и оркестическіе празднества эллинскихъ мифологическихъ культовъ храмоваго и процессіональнаго характера; о весьма немногихъ изъ нихъ сохранилось достаточно данныхъ, чтобы можно было безошибочно судить о ихъ оркестической цѣнности. Изъ этого бѣлаго перечня культовыхъ танцевъ мы видимъ, что больше всего оркестическаго поклоненія было отведено любимому въ Элладѣ культу Артемиды; танцевъ, посвященныхъ этой богинѣ, было много, хотя большинство изъ нихъ носило довольно однообразный характеръ.

Въ греческомъ религіозномъ міросозерцаніи, какъ мы уже упоминали, конкретныя представленія имѣли доминирующее значеніе, мифологическіе культы не были достояніемъ особаго сословія священнослужителей, которое у восточныхъ народовъ, въ концѣ концовъ, принимало замкнутый, кастическій характеръ и не допускало при богослуженіяхъ присутствія непосвященныхъ. Мягкій климатъ и свѣтлорадостное небо Эллады, весе-

лая долины и холмы, покрытые рощами, манили изъ таинственныхъ темныхъ глубинъ храма на воздухъ и просторъ.

Вотъ почему культы, посвященные мифологическимъ божествамъ рвались изъ храмовъ на улицы и часто, начинаясь у храмовыхъ алтарей ритуальными церемоніями, оканчивались внѣ ихъ, при участіи въ процессіяхъ всѣхъ присутствующихъ.

Не этимъ-ли вліяніемъ широкой общественности объясняется жизненность этихъ культовъ и широкое ихъ разнообразіе? Религія, не обособленная отъ жизни, не затаенная отъ свѣта и воздуха, вполне отвѣчала радостному духу жизнеспособнаго эллинскаго народа. Этотъ народъ и посвятилъ ей свои лучшія эстетическія стремленія, выразившіяся въ развитіи Оркестики и сдѣлавъ ее неизбѣжнымъ участникомъ своихъ религіозныхъ воззрѣній.

Тѣмъ не менѣе, среди мифологическихъ культовъ, отвѣчая потребности человѣческаго духа въ таинственности, постепенно образовалось два мистическихъ теченія, превратившихся вскорѣ въ настоящіе мистическіе культы, окруженные таинственностью и мракомъ. Непосвященные не допускались въ глубину храмовъ, гдѣ происходили эти мистеріи, и, тѣмъ не менѣе, даже эти обособленные богослуженія не могли обойтись безъ участія Оркестики, вошедшей уже въ плоть и кровь греческаго народа. Это были знаменитые Элевзинскія и Діонисевы таинства, къ которымъ мы сейчасъ и перейдемъ.

Слова *mysteria* означало „тайное служеніе“. До настоящаго времени, ученые изслѣдователи эллинской религіи не сходятся во взглядахъ на то, какимъ образомъ могли проникнуть въ свѣтлое мифологическое міровоззрѣніе Эллады таинственные мистическіе культы. Однако, Греки очень почитали ихъ и Платонъ говорилъ, что только посвященные въ эти культы могли рассчитывать на блаженство послѣ смерти. Также выражался и Гомеръ; его гимнъ въ честь богини Деметры заканчивается слѣдующими словами: „Блаженъ, кто созерцалъ священныя дѣйствія; а кто не посвященъ и не причастенъ святымъ таинствамъ, тотъ не будетъ имѣть равной участи по смерти во мракѣ Аида“.

Отдѣльные виды мистерій назывались у Грековъ—оргіями, во время которыхъ проявлялось высшее начало человѣческаго духа—экстазъ. Духовная сторона мистерій состояла изъ очистительныхъ и искупительныхъ жертвоприношеній и покаянія въ грѣхахъ; ритуальная—изъ процессій,

пѣнія и танцевъ, а также изъ возбужденныхъ экстатическихъ излишествъ. Конечно, символизмъ игралъ значительную роль въ мистическихъ богослуженіяхъ и находилъ себѣ выраженіе въ словахъ и дѣяніяхъ.

Проникновеніе непосвященныхъ въ мистическій культъ было всячески затруднено и допускалось въ порядкѣ строго выдержанной постепенности. Жаждавшіе сдѣлаться участниками культа дѣлились на двѣ степени: *мистовъ*, принимавшихъ предварительное посвященіе, и *эпоптовъ*, когда мистъ уже достигалъ окончательнаго созерцанія. *Мистагогами*, то есть руководителями неофитовъ въ мистеріяхъ, могли быть лишь наиболѣе заслуженные эпопты. Тайны мистерій охранялись весьма строго, а самое ученіе распространялось медленно, путемъ дѣйствія и зрѣлищъ, а не только догматики.

Мистеріи пользовались гораздо большимъ уваженіемъ, чѣмъ народные мифологическіе культы, которые допускались даже пародировать на сценахъ; кощунственное-же отношеніе къ мистическимъ культамъ каралось законодательствомъ весьма строго. Алкивіадъ возбудилъ всеобщій народный восторгъ, когда далъ Аѳинянамъ возможность, послѣ долгаго перерыва, совершить процессію въ Элевзисъ; и онъ-же былъ впослѣдствіи обвиненъ во всевозможныхъ тяжкихъ преступленіяхъ противъ религіи.

Намъ лично думается, что если мифологическіе культы, ставшіе общимъ достояніемъ греческаго народа, вполне отвѣчали демократической сторонѣ аѳинскаго духа, который и не замедлилъ широко воспользоваться ими, то возникновеніе мистерій обязано было аристократической сторонѣ человѣческаго духа, потребовавшего и запросившаго для себя болѣе обособленной религіи, доступной лишь для немногихъ. Такіе художники въ душѣ, какъ Греки, непремѣнно должны были, въ извѣстной мѣрѣ, обладать эстетическимъ аристократизмомъ и, быть можетъ, этой насущной потребности всякаго художника, въ широкомъ смыслѣ слова, и отвѣчали мистеріи.

Мистеріи были трехъ родовъ: государственныя, установленныя законодательствомъ, каковыми считались Элевзинскія таинства; *допущенныя* законодательствомъ, каковы, напримѣръ, Діонисіевы таинства, и *недозволенныя*, каковы Орфейческія, а также таинства Кибелы и др.

Разсмотримъ ихъ въ этомъ порядкѣ.

Элевзинскія таинства происходили ежегодно и совершались въ честь Деметры и Персефоны, въ Элевзисѣ.

Деметра, по греческой мифологии, была дочерью Кроноса и Реи, сестрой Зевса и считалась богиней земледѣлія, гражданского устройства и брака. Въ одномъ изъ гомеровскихъ гимновъ находимъ мифъ о ней и о ея дочери—Персефонѣ. Съ согласія Зевса, Аидъ похитилъ Персефону; Деметра узнала объ этомъ похищеніи отъ Аполлона, лишь послѣ долгихъ и тщетныхъ поисковъ дочери. Въ страшномъ гнѣвѣ ушла она съ Олимпа, вслѣдствіе чего земля перестала родить. Тогда Зевсъ послалъ Гермеса въ преисподнюю за похищенной Персефоной; Аидъ не согласился отпустить ее навсегда и, такимъ образомъ, Персефона должна была проводить одну часть года у матери, другую—у Аида, въ преисподней. Во времена ея возвращенія къ матери, Деметра дѣлала землю плодородной, и тогда наступало лѣто, а когда дочь, покидая землю, уходила къ Аиду, наступала зима. Прежде чѣмъ вернуться на Олимпъ, удовлетворенная свиданіемъ съ дочерью, Деметра согласилась научить элевзинскихъ правителей Триптолема, Діокла, Эвмолпа и Келея жертвоприношеніямъ и таинствамъ. Триптолемъ былъ назначенъ ею распространителемъ на землѣ культа земледѣлія. Элевзинъ былъ назначенъ главнымъ городомъ деметрійскаго культа.

Мифъ этотъ даетъ намъ, въ поэтическихъ образахъ, символъ смѣны временъ года, возрожденія и умиранія природы; элевзинскій культъ сдѣлался весьма распространеннымъ въ Элладѣ, такъ какъ основаніе его коренилось въ земледѣльческомъ характерѣ народнаго быта. Персефона считалась подземной богиней, владычицей Аида, ущелій и пропастей, которыхъ было много въ Греціи; Персефона является грознымъ божествомъ смерти, на что указываетъ уже ея происхожденіе отъ Деметры—Эриніи и бога Посейдона. Элевзинское ученіе считаетъ ее сестрой Стикса. Самое сказаніе о похищеніи ея было въ подробностяхъ разработано посвященными въ элевзинскія и орфеическія таинства, а самымъ мѣстомъ ея похищенія считался то Океанъ, то Элевзисъ.

Немного позднѣе, въ культѣ Деметры, образовалось нѣсколько иное символическое значеніе: начало женскаго плодородія; отсюда пошло значеніе Деметры, какъ богини брака. Деметра была предметомъ поклоненія замужнихъ женщинъ, которыя установили въ честь ея празднества Тесмофорій.

Культъ Деметры считается однимъ изъ самыхъ древнѣйшихъ; Геродотъ производитъ его еще отъ Пелазговъ и онъ распространенъ былъ въ Фессаліи, Атикѣ, Беотіи, Коринѣ и Мегарѣ. Колоссальныхъ размѣровъ

рельефъ, въ аѳинскомъ музеѣ, изображаетъ отправленіе Деметрой Триптолема въ путь, для распространенія на землѣ ея культа. Весенніе праздники въ честь Персефоны и Деметры отличались веселымъ характеромъ, а осенніе—мрачно-таинственнымъ; изъ этихъ послѣднихъ и образовались, вѣроятно, собственно Элевзинскія таинства, а первые остались достояніемъ общественно-религіозныхъ культовъ „Временъ Года“ и „Флоры“.

Самое отправленіе богослуженія было предоставлено въ Элевзинскихъ таинствахъ потомкамъ древнихъ аѳинскихъ родовъ Эвмолпидовъ и Кириковъ. Эвмолпъ былъ первымъ воиномъ, пѣвцомъ и жрецомъ Деметры, основателемъ Элевзинскихъ таинствъ, какъ Триптолемъ—ихъ распространителемъ. Жречество это осталось наслѣдственнымъ до позднѣйшихъ императорскихъ временъ. Эвмолпу-же принадлежитъ и сочиненіе священныхъ Элевзинскихъ гимновъ, которые пѣлись при посвященіи новообращенныхъ.

Что касается самого мѣста культа, то Элевзисъ — одинъ изъ аттическихъ демовъ — находился въ цвѣтущей Фриасской долинѣ. Это была независимая община, которою правили Эвмолпиды и Кирикиды. По присоединеніи къ Атикѣ, за Элевзисомъ оставлено было право имѣть свою монету. Раскопки Аѳинскаго Археологическаго Общества обнаружили въ Элевзисѣ развалины святилища и много весьма цѣнныхъ надписей, ознакомившихъ ученыхъ съ обрядовой стороной Элевзинскихъ таинствъ. Съ Аѳинами Элевзисъ былъ соединенъ „священной дорогой“, обставленной по сторонамъ погребальными и иными памятниками.

При элевзинскомъ святилищѣ находились главные, при отправленіи таинствъ, лица, носившіе названіе *іерофанта* и *іерофантиды*. Имъ было предоставлено право посвящать неофитовъ въ самыя таинства. Затѣмъ, при храмѣ числился еще *дадухъ* и *дадухуза* (носители факеловъ) и *іеро-керакъ*—чтецъ молитвъ и заклинаній. Право быть посвященнымъ принадлежало лицамъ обоого пола, всевозможныхъ званій, общественнаго происхожденія и народности; очевидно, объединяющимъ стимуломъ здѣсь служилъ лишь аристократизмъ мысли, которому не могла дать удовлетворенія общедоступная демократическая религія. Только преступники и завѣдомо порочные люди теряли это право.

Желавшій посвященія выбиралъ себѣ мистагога изъ Аѳинянъ и допускался къ присутствію при Малыхъ таинствахъ. Къ Великимъ таинствамъ его допускали спустя годъ. Обрядъ посвященія заключался въ принесеніи

неофитомъ жертвы, послѣ чего, въ таинственномъ и глубокомъ мракѣ ночи, онъ переходилъ изъ доступныхъ въ болѣе недоступныя части храма; во время этого перехода, изъ таинственныхъ отверстій, вырывался ослѣпительный свѣтъ и мрачные звуки, пугавшіе посвящаемого. Но страшныя сцены смѣнялись, въ послѣдствіи, радостными. Растворялись внутреннія двери и посвящаемый, при свѣтѣ факеловъ, созерцалъ жертвенники передъ священными статуями богинь и боговъ культа. Такимъ образомъ, посвященные переходили отъ ужаса смерти къ радости бытія.

Элевзинскія таинства были связаны съ аеинскими Малыми и Великими мистеріями; Малыя заключались въ томъ, что участвовавшіе очищались водами Илисса; во время Великихъ таинствъ, отправлявшихся въ мѣсяцѣ Боэдроміонѣ и длившихся десять дней, совершалось торжественное шествіе процессіи въ Элевзисъ; въ первый день призывались, при помощи глашатаевъ, листы; на второй день всѣ отправлялись къ берегу моря, гдѣ и происходили очищенія морской водой и затѣмъ таинственные обряды въ самомъ святилищѣ Деметры, въ присутствіи однихъ только посвященныхъ. Имъ показывалось нѣчто въ родѣ драматическаго представленія мифа о Деметрѣ, священные предметы, недоступные взгляду непосвященныхъ и раскрывались тайны культа, можетъ быть преданія или мифы, неизвѣстные въ общедоступной народной религіи.

Элевзинская Оркестика, вѣроятно, главнымъ образомъ, составляла часть драматическаго представленія мифа о Деметрѣ, а, можетъ быть, и входила въ самую обрядовую сторону культа.

Однимъ изъ современныхъ изслѣдователей Элевзинскихъ таинствъ, французскій ученый г. Фукаръ, предполагаетъ, что культъ этотъ—египетскаго происхожденія и занесенъ въ Элладу еще въ доисторическія времена; на этомъ основаніи, онъ пытается провести параллель между ритуалами египетскаго погребенія и Элевзинскихъ мистерій.

Мы не будемъ здѣсь касаться этого, по отношенію къ литургической части культа; скажемъ только о его оркестической сторонѣ. Элевзинская Оркестика заключала въ себѣ церемоніальные марши, торжественныя процессіи и символическіе танцы. Въ одномъ изъ таковыхъ участвовали аеинскія дѣвушки-танцовщицы, съ корзинами цвѣтовъ въ рукахъ; этотъ таецъ, на современномъ намъ хореографическомъ языкѣ, могъ бы быть смѣло названъ „*pas de corbeilles*“; огромную корзину цвѣтовъ везла колесница, запряженная четырьмя быками; ее окружали танцовщицы съ мелкими кор-

зинами цвѣтовъ, покрытыми пурпурной тканью. Въ корзинкахъ этихъ заключались всѣ необходимые для религіозной церемоніи атрибуты. Статуя богини была украшена миртовымъ вѣнкомъ и въ рукахъ у нея былъ факель. При трубныхъ звукахъ вступали въ храмъ танцовщицы, образуя пѣсенные и оркестическіе хоры, выражавшіе пѣніемъ и плясками веселіе и радость, доходившіе до восторга.

Оркестика Элевзинскихъ таинствъ является, въ сущности, перво-образомъ аллегорическаго балета, въ современномъ смыслѣ. На протяженіи всей Доантичной и Античной Исторіи Хореографіи, мы встрѣчаемся здѣсь впервые съ организованнымъ хореографическимъ представленіемъ. Быть можетъ, именно Элевзинскую Оркестикку и слѣдуетъ признать началомъ балетныхъ представленій, совершавшихся подъ сводами храмовъ и носившихъ, въ началѣ, священный характеръ, утрачивавшійся по мѣрѣ того, какъ балетъ выходилъ изъ храмовъ на площади, а съ площадей всходилъ на театральные подмостки и дѣлался достояніемъ народа, иначе говоря, демократизировался.

Въ стѣнахъ же храма, онъ строго сохранялъ свой священный характеръ и исполнители его были столько-же оркестическими артистами, сколько и жрецами, такъ такъ, танцуя, они славили божество и приходили въ экстазъ. Страбонъ называлъ экстазъ—божественнымъ вдохновеніемъ: если-бы современный артистъ обладалъ еще таковымъ, то балетъ все еще сохранялъ-бы свою первоначальную привлекательную прелесть; обладая, въ наше время, богато и всесторонне разработаннымъ арсеналомъ техники танца, хореографическій танецъ былъ-бы чарующимъ произведеніемъ искусства. Экстазъ, по мнѣнію греческихъ писателей, былъ священнымъ возбужденіемъ, овладѣвавшимъ душою и тѣломъ и выражавшимся во внѣшности движеніями и видимыми знаками, т. е. мимикой. Экстазъ въ Оркестикѣ достигъ высшаго проявленія въ оргіастическихъ танцахъ Діонисіева культа, къ которому мы сейчасъ перейдемъ. Намъ остается сказать нѣсколько словъ еще о другихъ государственныхъ мистеріяхъ, каковы, напримѣръ, *Критскія таинства Зевса*, основанныя на мифѣ о пребываніи Зевса у Куретовъ, на о. Критѣ; эти мистеріи были общедоступны. Существовало еще нѣсколько мелкихъ, мѣстныхъ мистерій, мало интересныхъ, какъ съ оркестической, такъ и съ ритуальной точекъ зрѣнія.

Культъ Діониса или Вакха возникъ изъ религіознаго движенія въ

пользу этого грозного бога Вина и Экстаза. Имя бога Діониса было известно даже Гомеру, который считалъ его Оракійскимъ, т. е. чуждымъ Грекамъ божествомъ, тайнымъ образомъ проникшимъ въ страну. Въ „Иліадѣ“ (пѣс. 6, ст. 130) находимъ разсказъ о томъ, какъ въ Нисѣ, царь Оракіи, Ликургъ, разогналъ острой сѣкирой *Менадъ*, этихъ веселыхъ спутницъ веселаго бога, которыя сопровождали его съ зелеными тирсами. Богъ спасся на „лоно Оетиды“, бросившись въ море, а Зевсъ, распалившись гнѣвомъ на Ликурга, ослѣпилъ его:

„... и могучій Ликургъ, знаменитая отрасль Дріаса,
Долго не жилъ, на боговъ, небожителей, руки поднявшій.
Нѣкогда, дерзкій, напавъ на питательницъ буйнаго Вакха,
Ихъ по божественной Ниссѣ преслѣдовалъ: нимфы Вакханки
Ояры зеленые бросили въ прахъ, отъ убійцы Ликурга
Сулицей острой свирѣпо разиима; Вакхъ устрешенный
Бросился въ волны морскія и принять Оетидой на лоно,
Трепетный, въ ужасъ введенный неистовствомъ буйнаго мужа.
Всѣ на Ликурга прогнѣвались мирно живущіе боги,
Кроновъ же сынъ ослѣпилъ Дріатида, и послѣ не долгой
Жизнью онъ наслаждался, безсмертнымъ вѣкъ ненавистный“.

По мнѣнію русскаго ученаго г. Кулаковскаго, уже въ этомъ сказаніи чувствуется начало протеста, которымъ былъ встрѣченъ этотъ культъ въ эпоху его распространенія по Элладѣ.

Тѣмъ не менѣе, бурный культъ Вакха очень привился въ Греціи, не смотря на отдѣльныя гоненія; этому способствовали мѣстныя условія страны, не говоря уже объ условіяхъ историко-психологическихъ. Въ Греціи было много виноградниковъ и винодѣліе было тамъ въ большомъ развитіи. Урожай или неурожай винограда вполнѣ зависѣлъ отъ состоянія погоды; Вакхъ же считался богомъ небесной и земной влаги, какъ и богомъ вина и его дѣйствія на человѣка; большинство народныхъ праздниковъ въ честь его было приурочено къ тому или иному занятію по винодѣлію. Употребленіе вина свѣжаго сбора сопровождалось, напримѣръ, аттическими празднованіями, называвшимися *Діонисіями*; начало разливки перебродившаго вина совпадало съ аѳинскими торжествами—Анестеріями.

Діонисъ считался сыномъ бога Небесъ и грозовой тучи, т. е. богини Земли, оплодотворенной богомъ Неба, подъ видомъ ливня. Таково его первоначальное мифическое происхожденіе; въ эллинизированномъ видѣ онъ является сыномъ Семелы и Зевса. Семела, по совѣту ревнивой Геры,

пожелала видѣть Зевса въ его грозномъ величїи; пораженная громомъ и молніями, которыми былъ окруженъ Зевсъ, она упала запертво. Зевсъ вынулъ изъ ея чрева недоношеннаго ребенка и заключилъ его въ свое бедро, послѣ чего тотъ родился вторично и былъ отданъ Нимфамъ. По другой мифологической версіи, Вакхъ-Діонисъ произошелъ отъ Зевса и Деметры. Въ услуженіи у нея является онъ, иногда, въ Элевзисѣ, въ посвященныхъ ей мистеріяхъ. Орфейцы называли Вакха—Загреемъ. По ихъ сказаніямъ, онъ былъ разорванъ Титанами на части и вновь ожилъ, когда Зевсъ проглотилъ его сердце.

Эти сказанія о смерти и воскресеніи Вакха символизируютъ увяданіе и возрожденіе природы, соответствующіе временамъ года. Ночные праздники въ честь Вакха происходили по всей Греціи. На Кіеверонѣ, виванскій царь Пенѳей, преслѣдовавшій эти вакханалїи и самого бога былъ разтерзанъ Манадами, впадшими въ вакхическій экстазъ; въ числѣ Менадъ была и собственная мать царя—Агава, принявшая Пенѳея за дикаго вепря и воткнувшая голову сына на свой зеленый тирсъ.

Въ вакхическомъ культѣ, участницы его часто впадали въ неистовый экстазъ и получили даже прозвище „неистовствующихъ Менадъ“; онѣ разрывали на части приносимыхъ въ жертву богу живыхъ животныхъ; въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Вакху приносились даже и человѣческія жертвы, вслѣдствіе чего онъ получилъ названіе Оместеса, т. е. „поѣдающаго сырое мясо“.

По всему видимому, экстазъ, доведенный до послѣднихъ предѣловъ неистовства, составлялъ отличительную и главную черту этого культа, совершавшагося ночью, при мерцаніи смоляныхъ факеловъ и сопровождавшихся дикимъ шумомъ всевозможныхъ музыкальных инструментовъ. Участники двигались въ процессїи, превращавшейся вскорѣ въ неистовыя пляски, круженія и паденія въ полномъ забытіи на землю. Культъ этотъ назывался Оргіей, т. е. „дѣйствіемъ“. Женщины особенно предавались ему. Для танцовщицъ былъ выработанъ особый костюмъ: короткая туника изъ легкой прозрачной ткани, развѣвавшаяся при малѣйшемъ движеніи, иногда, такая-же туника изъ лисьихъ шкуръ; шкура серны, надѣтая на плечи, рога серны, въ видѣ головного украшенія, развѣвающиеся волосы и зеленый тирсъ въ рукахъ.

Конечной цѣлью вакхической оргїи былъ экстазъ, по древнѣйшей этимологіи этого слова—„выхожденіе души изъ тѣла“. По опредѣленію

врача Галена, экстазъ—кратковременное безуміе священнаго характера, во время котораго человѣческая душа имѣетъ прямое общеніе съ богомъ; она вселяется въ бога и живетъ съ нимъ. По мнѣнію Платона, экстатическіе люди впитываютъ въ себя самое существо бога. Въ такомъ состояніи человѣкъ имѣетъ возможность выйти изъ тѣсныхъ, ограниченныхъ оболочекъ тѣла, въ которое онъ заключенъ, и созерцать грядущее внѣ времени и пространства. Г. Кулаковскій, въ своемъ интересномъ изслѣдованіи, посвященномъ эсхатологии Грековъ, говоритъ, что „грозный культъ Діониса съ его оргіазмомъ пронесся по Греціи на подобіе эпидеміи“.

Утвердившись въ греческомъ мифологическомъ міросозерцаніи, чуждый Элладѣ богъ, долженъ былъ скорѣ утратить свои рѣзкія и крайнія черты и подойти подъ общую стройную систему греческаго Олимпа. Такъ оно и случилось; неистовства, доходившія до возможности человѣческихъ жертвоприношеній, совершенно несвойственныхъ эллинскому духу, скорѣ отпали, но вдохновеніе, экстазъ, какъ отличительныя черты культа, остались въ немъ надолго, пріобрѣтя, художественный оттѣнокъ. Культъ Вакха слился скорѣ съ культомъ Аполлона, потому что дельфійскій богъ принялъ отъ Вакха элементъ оргіазма, сильно смягчивъ его. Дельфійскій храмъ съ его Оракуломъ уступилъ у себя мѣсто Діонису, отдавая ему зимніе мѣсяцы года. И дельфійская Пиѳія, садясь на треножникъ, надъ горной трещиной, опьяняясь одуряющими парами, приходила въ экстазъ, слѣдовательно становилась уже жрицей Вакха, а не Аполлона.

Собственно говоря, Элевзинскія таинства зародились подъ вліяніемъ того ужаснаго потрясенія, которое вызвалъ въ религіозномъ настроеніи Грековъ культъ Діониса; онѣ явились противовѣсомъ ему и были причиною ослабленія оргіастическаго и вакханальнаго культа. Фанатическіе оригінальные ритуалы, въ которыхъ игралъ не малую роль фаллусъ, въ смыслѣ символа воспроизводительной силы природы, мало-по-малу исчезли и кончили тѣмъ, что сдѣлались достояніемъ театра. Дикія хоровыя пѣсни, въ которыхъ участники культа, одѣтые Сатирами, воспѣвали дѣянія и страданія Діониса, выродились въ Дифирамбы, изъ которыхъ образовалась впослѣдствіи, Трагедія, давъ жизнь и другимъ видамъ сценическаго искусства.

Обратимся, однако, къ Вакхической Оржестикѣ.

Кровавый ритуалъ омовагіи, принятый въ культѣ Діониса, вызвалъ

къ жизни *Танецъ Неистовствующей Мэнады*; онъ танцовался исполнительницей съ сильно-запрокинутой головой; въ одной рукѣ она держала тирсъ, въ другой человѣческую ногу, оторванную отъ тѣла; такимъ образомъ, этотъ символическій танецъ напоминалъ мифъ о Діонисѣ Загреѣ, расчлененномъ Титанами. Видоизмѣненная омовагія, занимавшаяся расчлененіемъ звѣрей, въ ночныхъ загреевыхъ торжествахъ, послужила мотивомъ къ подобному же *Танцу Мэнады съ Кинжаломъ*. *Танцы съ фаллусомъ*, начинавшіеся съ символическихъ дѣйствій, превращались, въ дальнѣйшемъ теченіи, въ оргіи, преслѣдовавшія слишкомъ реальныя цѣли и объ нихъ лучше всего умолчать. Вскорѣ эти танцы уступили мѣсто *Пляскамъ Вакханокъ* вокругъ жертвеннаго алтаря или въ отсутствіи его, или же, наконецъ, вокругъ предполагаемаго алтаря. Что касается оркестической техники вакхическихъ плясокъ, то существенной чертой въ ней является *преувеличеніе*, за предѣлы истинной художественности, движеній и позъ танцующихъ; исполнители утрачиваютъ, во время танца, всякое чувство мѣры и изящества. Заимствуя эти движенія и позы изъ основъ Античной Оркестики, подъ вліяніемъ оргіастическаго настроенія и экстаза, они амплифицируютъ и совершенно извращаютъ ихъ, иногда до полной неузнаваемости.

Затѣмъ остается упомянуть о торжественныхъ процессіяхъ въ Діонисіевыхъ мистеріяхъ. Процессіи, о которыхъ намъ не разъ уже пришлось упоминать, были весьма разнообразны въ Античной Оркестикѣ, тѣсно связанной съ вопросами того или иного культового ритуала. Но всѣ онѣ были подчинены ритму гимновъ и извѣстному, выработанному традиціями, порядку, на что указываютъ намъ однообразно монотонно повторяющіеся ряды оркестическихъ фигуръ въ иконографіи. Только *Вакхическія Процессіи*, быть можетъ, и бывавшія въ началѣ шествія организованными, быстро утрачивали, въ дальнѣйшемъ, всякій порядокъ и становились оргіастическими. Каждый танцовщикъ и каждая танцовщица дѣйствовали самостоятельно, и врядъ-ли подчиняли или могли подчинить свой экстазъ требованіямъ ритма, метрики или какой-либо традиціонной организаціи. Поэтому Діонисіевы процессіональные танцы не имѣютъ настоящаго оркестическаго значенія; часто они носили названіе *Аптеистерей* и *Вакхиликхъ*, танцовавшихся подъ дикіе звуки сistrъ, тамбуриновъ и кимваловъ, а также *Діонисій*, симулировавшихъ состояніе опьяненія со всѣми его послѣдствіями, *Ниссій*, по имени гор. *Ниссъ*, *Эпифалоссъ*, *Ипифаллосъ* и др.

Всѣ они танцевались мужчинами въ особыхъ костюмахъ, состоявшихъ изъ бѣлой туники съ фіолетовыми рукавами; поверхъ надѣвалась еще тонкая шерстяная туника, спускавшаяся до самыхъ пятокъ. Изображая пьяныхъ поклонниковъ Вакха, танцовщики путались въ складкахъ этой туники. Головы ихъ были повиты цвѣтами. Иногда эта пляска исполнялась лизіодами—мужчинами, изображавшими танцовщицъ; Атений увѣряетъ, что эпикуреецъ Діогенъ влюбился въ одного изъ такихъ лизіодовъ. *Фалликонъ* танцевался въ честь Вакха и исполнители одѣвали на себя изображеніе фаллуса; филконары носили это изображеніе на остріѣ длинной пикі и покрывали лица масками изъ древесной коры; они носили македонскія туники и сопровождали пляски пѣніемъ вакхическихъ гимновъ; впоследствии, когда вакхическій культъ сдѣлался достояніемъ сцены, этотъ танецъ превратился въ комическій.

Послѣ слитія Діонисіевскаго культа съ культомъ Аполлоновымъ, появился танецъ *Гимнопедія*, посвященный Вакху. Атений оставилъ намъ описаніе его. Танецъ Гимнопедіи исполнялся юношами и состоялъ изъ граціозныхъ движеній и позъ; въ Лаконіи, Гимнопедія была излюбленнымъ танцемъ въ честь Вакха и Аполлона, подъ звуки вокальнаго хора, состоявшаго изъ людей зрѣлаго возраста и старцевъ. Корифеи были украшены вѣнками изъ пальмовыхъ вѣтвей. Всѣ, даже поющіе, принимали въ немъ участіе. Старики начинали пѣніе словами:

„Мы были тоже молоды и бодры...“

Имъ отвѣчали люди зрѣлаго возраста:

„Мы молоды и бодры нынѣ и можемъ это доказать“.

Хоръ юношей подхватывалъ, танцуя:

„А мы такими ставемъ и будемъ лучше васъ“.

Но если Діонисіевы таинства и были, въ началѣ, терпимы государственными установленіями, даже допускались ими какъ эпидемическій культъ, съ которымъ было чрезвычайно трудно бороться, то Орфеическія таинства, непосредственно связанныя съ мифами о Діонисѣ и являвшіеся тайными собраніями замкнутого сообщества, немедленно вызвали противъ себя строжайшія преслѣдованія.

Къ нимъ мы теперь и обратимся.

Мифъ объ Орфѣѣ—также Фракійскаго происхожденія. Орфей считался сыномъ фракійскаго царя Эагра, бога рѣки, и Калліопы, первой изъ дочерей Зевса и Мнемозины, „музы прекрасноголосой“, покровительницы

пѣвцовъ и эпической поэзіи, и жилъ онъ въ догомеровскія времена. Орфей такъ чудно игралъ на лирѣ, что дикіе звѣри выходили изъ чащъ и слѣдовали за нимъ, очарованные; деревья и скалы приходили въ движеніе. Существовало весьма популярное сказаніе о спускѣ Орфея въ адъ, за женой Евредикой. Въ концѣ концовъ, потерявъ Евредикѣ, онъ скитался въ одиночествѣ, чуждаясь женщинъ и перенесъ свои чувства на юношей. Орфей участвовалъ въ походѣ Аргонавтовъ и умирлялъ море звуками своей лиры; симплегады останавливались, услышавъ эти звуки, да такъ и остались навсегда прикованными къ скаламъ; Орфей усыпилъ Дракона, охранявшаго Золотое Руно. Существуетъ варіантъ, по которому Орфей былъ сыномъ Аполлона и организаторомъ Аполлонова культа; умеръ онъ отъ безысходной тоски по Евредикѣ; по другимъ сказаніямъ, онъ былъ растерзанъ Мэядами за пренебреженіе къ Вакхическому культу; онъ убили Орфея тирсами, растерзали его трупъ; голову и лиру, брошенные ими въ море, отнесло къ Либосу, на которомъ въ г. Антиссѣ—воздвигли Орфею жертвенникъ. Еще по другому преданію, Орфей убитъ молніей Зевса за то, что раскрылъ людямъ священныя таинства. Сборники гимновъ въ честь Діониса приписывались Орфею, въ дѣйствительное существованіе котораго глубоко вѣрили орфеики. Ономакрить, жившій въ Аѣинахъ, считался авторомъ орфическихъ гимновъ.

Орфеики стремились проводить обряды Вакхическаго культа въ жизнь и дать имъ практическое значеніе. Въ этомъ культѣ выдвинулись идеи духовнаго очищенія, аскетизма и свободы отъ земной грѣховности. Человѣкъ, будучи созданъ изъ злого начала, чтобы вернуться къ богу, частью пребывающему въ немъ, обязанъ совершить рядъ подвиговъ очищенія, къ которому приводитъ воздержаніе. Воздержаніе же ведетъ къ освобожденію души изъ рабства тѣла. Смерть не освобождаетъ отъ этого рабства или освобождаетъ лишь на время; душа совершаетъ „кругъ необходимости“ переселяясь въ другія тѣла. Средствомъ освобожденія долженъ былъ явиться Орфеизмъ; люди, ему посвященные, пребываютъ по смерти въ обществѣ боговъ, проводятъ время въ пирахъ; непосвященные—въ грязи, а враги культа—въ несказанныхъ ужасахъ. Переходъ души изъ тѣла въ тѣло, заканчивается, наконецъ, полнымъ очищеніемъ и переселеніемъ ея въ царство боговъ, на луну и звѣзды. Выйти изъ оковъ земного существованія—цѣль человѣческой жизни и только освобожденная душа можетъ побѣдить Смерть.

Посвященнымъ въ таинства запрещалось ѣсть мясо и бобы; предписывалось носить только бѣлыя одежды; умершихъ заворачивали въ льняныя одежды. Мистеріи орфеиковъ происходили въ Элевзисѣ и Фліунтѣ. Орфическое ученіе породило много развѣтвленій и создало культы Деметры, Гекаты и др.

Ритуальныя церемоніи и таинственныя священнодѣйствія орфическаго культа остались мало выясненными. Есть основаніе предполагать, что большая часть Діонисіевой Оркестики перешла къ Орфеикамъ, въ смягченномъ, въ своихъ крайностяхъ, видѣ. При орфическихъ храмахъ, какъ и при многихъ другихъ, жили такъ называемыя *іеродулы*, священныя танцовщицы, и античная иконографія часто изображаетъ ихъ въ оркестическихъ позахъ, въ специальномъ костюмѣ, заставляющемъ предполагать, что онѣ обязаны были отдаваться Орфеикамъ за принесенныя жертвоприношенія. Головы ихъ были украшены чѣмъ-то въ родѣ корзины, расширяющихся къ верху и были сдѣланы изъ тростника, вѣтвей или же изъ остроконечныхъ пальмовыхъ листьевъ; туника *іеродулы* была чрезвычайно коротка и ноги ихъ совершенно обнажены; грудь оставалась неприкрытою и только неширокій поясъ покрывалъ бедра. Эти *іеродулы* всегда изображены въ иконографіи стоящими или танцующими на „полупальцахъ“: очевидно это положеніе было ритуальнымъ въ ихъ мистическихъ танцахъ.

Изъ другихъ тайныхъ культовъ, въ честь Котито, Кибелы и пр. почти невозможно извлечь никакихъ указаній на роль, которую въ нихъ играла оркестика.

III.

Общественно и Семейно-Бытовые Танцы.

1) *Общественно-Бытовые Танцы.* Пиррическія пляски: массовыя и сольныя. — Характеръ Пиррической Оркестики у Аѳинянъ, Лакедемонцевъ и Спартанцевъ. — Двойственный характеръ Пиррической пляски — бытовой и священный. — Главнѣйшія Пиррическія пляски: Киронія, Ипокрема, Мемфитическая пляска и др. — Пиррическое неистовство. — Происхожденіе Пиррической пляски и обычный костюмъ исполнителей. — Причины развитія общественно-бытовыхъ танцевъ. — Дѣленіе ихъ на группы. — Два взгляда на обнаженіе въ античномъ искусствѣ, по поводу такъ-называемыхъ непристойныхъ танцевъ. — Праздничныя танцы для прославленія боговъ. — Земледѣльческія пляски. — Пасторали и Буколики. — Хороводы. — Игры и развлечения: Кубистика, Ожерелье и др. — Танцы въ память историческихъ событій. — Непристойныя танцы. — Танцы воспитательнаго характера. — Танцы неизвѣстнаго происхожденія.

2) *Семейно-Бытовые Танцы.* Профессіональные исполнители. — Двойственный характеръ танцевъ частнаго быта. — Свадебныя пляски, по Ксенофону. — Значеніе свадебныхъ плясокъ, по Гезіоду. — Ритуальная свадебная пляска, по Гомеру. — Погребальныя ритуалы и танцы: Анастерія, Гингра, мимическія сцены плакальщицъ. — Застольная Оркестика. — Типъ торжественной пляски. — Комось и комедія. — Сатирьосъ, Смыносъ и Пляска Лапиреовъ. — Іонійская пляска и др. — „*Danses de société*“. — Танцы рабовъ.

На этомъ мы и закончимъ этотъ краткій обзоръ священныхъ или культовыхъ танцевъ древней Эллады и перейдемъ къ общественно-быто-

вымъ, распадающимся на двѣ группы: танцы военнаго быта и гражданскаго, или чисто общественнаго; обѣ группы довольно тѣсно связаны между собою, потому что сами граждане охотно участвовали въ воинственныхъ танцахъ.

Воинственные танцы носили общее названіе *Пиррическихъ*; пиррическій танецъ есть точное воспроизведеніе эволюцій нападенія и защиты, которымъ приданы оркестическія формы и видоизмѣненія. Танцы эти, благодаря употребляемой въ нихъ военной бутафоріи — луки, стрѣлы, щиты и шлемы — носили преимущественно блестяще-декоративный характеръ и были весьма разнообразны по многочисленнымъ и сложнымъ позамъ и движеніямъ, входившихъ въ ихъ хореографическій составъ.

Пиррическіе танцы были массовые и сольные; первые были, по преимуществу, ритмическими эволюціями, весьма сложными и мудреными; вторые являлись, скорѣе, мимическими дѣйствіями, состоявшими изъ бѣга, круженія, скачкѣвъ, паденій на колѣна и чрезвычайно разнообразныхъ движеній рукъ и корпуса, символизировавшихъ оркестическую борьбу.

Часто въ пиррической иконографіи можно наблюдать и *pas de deux* — изображавшее борьбу двухъ воиновъ; массовые же пиррическіе танцы близко подходили къ хороводамъ съ военными атрибутами, и въ этихъ хороводахъ, исполнители отступали отъ излюбленнаго греческой Оркестикой основного принципа — самостоятельности сольныхъ движеній: здѣсь они были подчинены ритму и опредѣленнымъ правиламъ, такъ какъ подражали организованнымъ военнымъ эволюціямъ. Имѣя, съ одной стороны, связь съ танцами гражданско-бытовыми, съ другой — Пиррическая Оркестика близко подходила къ священнымъ танцамъ и принимала культовой оттѣнокъ, какъ напримѣръ въ военныхъ торжествахъ Аѣинъ; напротивъ, Лакедемонцы придавали ей чисто воинственный характеръ. У Спартанцевъ же, Пиррическая Оркестика была, скорѣе, просто сокращеннымъ курсомъ войны и служила къ ней подготовленіемъ — чѣмъ-то въ родѣ гимнастическихъ упражненій, съ цѣлью укрѣпленія организма воиновъ. Только Аѣиняне сдѣлали изъ Пиррической Оркестики излюбленное ими блестящее художественное зрѣлище.

Изъ пиррическихъ плясокъ, дошедшихъ до насъ, извѣстны слѣдующія: *Анапалея*, лакедемонскій танецъ, представлявшій большую аналогію съ Гимнопедіей или пляской обнаженныхъ дѣтей, о которой Атеней говоритъ въ своемъ „Пирѣ Мудрыхъ“ (lib. I, cap. XIV); вооруженный танецъ

Критянь *Берекиипакел*: онъ исполнялся съ оружіемъ въ рукахъ, во славу матери боговъ, и имѣлъ культовый оттънокъ; *Кирономіл*, подъ именемъ которой извѣстно было много различныхъ танцевъ воинственнаго характера; Кирономіи были въ большой чести у древнихъ Грековъ и вызывали восторженные похвалы зрителей и писателей древности, каковы напримѣръ Ксенофонтъ и Гиппократъ. Это были сольные танцы; исполнитель мимировалъ борьбу среди хаоса битвы. Кирономіи не замедлили перейти впоследствии на театральныя сцены, на которыхъ и продолжали пользоваться полнымъ успѣхомъ. *Эноплія*—пиррическій танецъ, о которомъ, кромѣ названія, не осталось никакихъ свѣдѣній, такъ же какъ и о лаконскомъ танцѣ *Эпизефиріи* и *Опломакіи*, танцовавшейся со щитами, отъ чего она и получила свое названіе. *Ипоркема*—одинъ изъ сомнительныхъ по роду танцевъ; одни писатели считаютъ его трагическимъ, другіе—пиррическимъ, третьи—составной частью многихъ военныхъ танцевъ. Атеней говоритъ, что оркестическія движенія Ипоркемы были медлительны и носили выраженіе торжественности. Лакедемонцы танцовали ее подъ звуки вокальнаго и инструментальнаго хора, держась за руки.

У Оракійцевъ существовала несложная пиррическая пляска, подъ названіемъ *Калобризмосъ*; исполнители были вооружены и старались мечами производить звонъ. *Калестест*—танецъ воиновъ съ кувшинами, часто оканчивавшійся рѣзкими движеніями, а иногда и настоящимъ побоищемъ не въ мѣру воодушевившихся исполнителей. Ксенофонтъ очень одобряетъ *Карпойю*, воинственный танецъ, благородный по своимъ движеніямъ, танцовавшійся со щитами и луками.

Изъ пиррическихъ плясокъ мифологическаго происхожденія, особенной извѣстностью пользовалась такъ называемая *Мемфитическая*, изобрѣтенная по мифологическому преданію, Аѳиной-Палладой. Исполнители были вооружены съ ногъ до головы и движенія ихъ изображали нападеніе и защиту. Ликургъ узаконилъ раздѣленіе Мемфитическихъ плясокъ съ цѣлями педагогическаго ихъ вліянія на юношество, на двѣ части: *Гимнопедіа* или танцы дѣтей и *Эпоплія*—танцы взрослыхъ. Исполнялись онѣ на незастроенныхъ городскихъ площадяхъ и состояли изъ двухъ оркестическихъ хороводовъ—члѣдшихъ, по возрасту участвующихъ, и старшихъ. Часто сопровождались они чтеніемъ поэтическихъ произведеній, возбуждавшихъ своими высокими мыслями танцующихъ, которые бросали другъ въ друга стрѣлами и укрывали отъ нихъ лѣвую сторону тѣла щитами.

Нѣкоторые древніе писатели усматривали въ технику Мемфитическихъ плясокъ четыре части: „подизмъ“—очень быстрое движеніе ногъ; „ксифизмъ“—симуляція борьбы и уклоненія отъ направленного удара; „скачки и прыжки“—изображавшіе взлѣзаніе на крутизну или перепрыгиванье черезъ ровъ и, наконецъ „тетракона“—родъ карре, вслѣдъ за построеніемъ котораго, вся Мемфитика оканчивалась маршемъ.

Пиррическимъ танцемъ была пляска *Опоплокія*, исполнявшаяся подъ звуки лиры; эта пляска была любимымъ времяпрепровожденіемъ молодежи, которая, радостно окружая лирика, съ увлеченіемъ отдавалась воинственному танцу. *Пирѣиля*—танецъ, назначеніе котораго было наводить ужасъ на непріятеля и *Подисмосъ*, которому воздають большія похвалы греческіе писатели; оба эти танца остались почти невыясненными, съ точки зрѣнія Оркестики, точно также какъ и *Прилида*, цитируемая Гомеромъ и Каллимахомъ, который упоминаетъ о ней въ одномъ изъ зевсовыхъ гимновъ. О *Скіамахіи*, танцѣ изображавшемъ воинственную борьбу человека съ тѣнями, осталось тоже чрезвычайно мало свѣдѣній, какъ и о двухъ другихъ танцахъ съ обнаженными мечами—*Скифизмъ* и *Телезель*. Болѣе извѣстенъ пиррическій танецъ *Θερμαστρίςъ*, который Атеней называетъ „неистовымъ“. Танцовщики съ обнаженными до плечъ руками, потрясали длинными мечами и топорами, подъ ритмическіе звуки флейтъ. Этотъ танецъ не слѣдуетъ смѣшивать съ *Кибустезой* и *Ксифизмосомъ*; въ *Θερμαστρίςѣ*, танцовщики низко наклоняли головы, дѣлали черезчуръ вольные жесты, спутывали свои длинные волосы, кусали обнаженные руки и ранили сами себя мечами и топорами; при видѣ же текшей изъ ранъ крови, впадали въ „пиррическое неистовство“. Въ *Танцѣ Титановъ* изображалась борьба съ ними и побѣда надъ этими полу-людьми, полу-богами. Во *Θракии*, по свидѣтельству Атеней, славился еще танецъ *Τρακτικόςъ*.

Вотъ всѣ болѣе или менѣе извѣстные въ Оркестикѣ пиррическія пляски. Прототипъ этихъ плясокъ, отъ котораго онѣ получили и общее свое названіе, изобрѣтенъ, по преданіямъ, Пирромъ. Другіе изслѣдователи указываютъ на то, что пиррическій танецъ былъ исполненъ впервые Ахилломъ, во время погребальнаго ритуала надъ Патрокломъ; многіе приписываютъ его возникновеніе Критянамъ, которые вообще отличались воинственностью передъ другими племенами, населявшими островъ. Общепринятымъ одѣяніемъ въ пиррическихъ пляскахъ были короткая и легкая куртка, доходившая до колѣнъ, стянутая по талии поясомъ; сандалии или

кожанья подошвы, въ видѣ обуви, и то или другое оружіе, въ качествѣ атрибутовъ танца. Темпъ пиррическихъ плясокъ обыкновенно начинался въ три четверти и оканчивался въ двѣ.

Пиррическія пляски были выраженіемъ только одной стороны общественнаго быта—воинственной. Общественная-же жизнь древнихъ Грековъ была весьма развита, съ самыхъ даже отдаленныхъ эпохъ ихъ историческаго существованія. Опять таки, главными двигателями въ широкомъ развитіи общественности несомнѣнно были естественныя географическія и климатическія условія страны. Грека тянуло на воздухъ изъ его дома; онъ былъ страстный поклонникъ природы и связалъ ее даже съ своими вѣрованіями, религіей и обрядностью. Природа Эллады съ ея мягкими красками, массою свѣта, нѣжными линіями холмовъ, эстетически образовала душу античнаго Грека и, въ свою очередь, эстетическіе запросы его духа находили первоначальное удовлетвореніе въ созерцаніи природныхъ красотъ.

Мы уже видѣли какое значительное, по своему объему и смыслу, мѣсто занимали танцы во всѣхъ правленіяхъ эллинскаго духа; не было уголка жизни, не заполненнаго ими. Очень естественно, что и общественные танцы были въ большомъ распространеніи въ Элладѣ.

Эти танцы распадались на нѣсколько группъ; танцовали во время общественныхъ праздниковъ, въ честь боговъ, героевъ и въ воспоминаніе историческихъ событій; танцовали по поводу земледѣльческихъ событій: сбора винограда, наступленія весны и пр.; танцовали ради забавы и развлеченія, устраивая общественныя игры; наконецъ образовывали и воспитывали дѣтей танцами.

Среди общественныхъ танцевъ были и непристойные—съ современной точки зрѣнія, конечно, съ точки зрѣнія Христіанства, которое не терпѣло обнаженія и покрыло, въ послѣдствіи, человѣческое тѣло длинными и грубыми одеждами; съ точки же зрѣнія языческой, съ точки зрѣнія Эллина, считавшаго человѣческое тѣло высшимъ проявленіемъ пластической красоты линій и формъ, ничего не было, быть можетъ, непристойнаго въ символическихъ изображеніяхъ физической жизни человѣка. Вообще, вопросъ объ обнаженіи въ древне-греческомъ пластическомъ искусствѣ, къ которому такъ сурово относилось Христіанство и до сихъ поръ продолжаетъ относиться современное буржуазное общество, требовалъ-бы для своего правильнаго разрѣшенія, болѣе объективнаго отношенія и болѣе правильной исторической перспективы.

Танцы—несомненно искусство языческое; исполнитель танца есть, не больше не меньше, какъ статуя въ движеніи; потребность Эллинавъ созерцаніи пластической красоты была причиною обнаженія статуи; та-же, очевидно, причина дѣйствовала въ стремленіи облегчить, укоротить, а иногда и вовсе уничтожить тяжелый костюмъ, который, при благодатномъ климатѣ Греціи, былъ скорѣе уступкою лицемѣрно-добродѣтельной стыдливости, чѣмъ насущной потребностью жизненныхъ условій. Если онъ былъ необходимъ въ холодное время года, во время непогоды или знойнаго солнца, то для танцевъ являлся лишь стѣсненіемъ, которое терпѣлось въ силу уже усвоенной привычки. По всякому, однако, поводу, при малѣйшей возможности, Греки старались освободить танцовщиковъ и танцовщицъ отъ этого добродѣтельнаго прикрытія пластической красоты, которая, сама по себѣ, была уже Добродѣтелью, потому что была Красотою.

Намъ трудно помириться съ этой простой мыслью, потому что климатъ и продолжительная христіанская культура выработали въ насъ традицію тщательно укрывать свое тѣло. Но когда мы съ удовольствіемъ, лишеннымъ всякаго отбѣнка непристойности, смотримъ на произведенія скульптуры или живописи и созерцаемъ обнаженное человѣческое тѣло въ статуѣ или на картинѣ, то нами руководить, конечно, та искра языческаго духа, которую не могли искоренить въ человѣческой природѣ ни прочавшіеся тысячелѣтія, ни насилуваніе культуры, ни усвоенные нами взгляды на приличіе и нравственность. Передъ Эллинами красота являлась обнаженною и, конечно, ни въ одномъ изъ нихъ не возбуждала лицемѣрнаго стыда. По обнаженной, во время „элевзинскаго очищенія“, Фринѣ, Пракситель создалъ свою Афродиту, а Апелесь, по обнаженному человѣку—своего Эндиміона: два величайшихъ въ мірѣ образца пластическаго искусства.

Перейдемъ, однако, къ обзорѣнію общественно-бытовыхъ танцевъ по группамъ, какъ мы ихъ классифицировали выше.

Объ общественныхъ празднествахъ до насъ дошли свѣдѣнія изъ литературы и иконографіи. И Гомеръ, и Атеней, и много другихъ писателей даютъ описаніе этихъ празднествъ, а иконографія, начиная съ VII в. до Р. Х.—ихъ изображеніе.

Греки, во время этихъ празднествъ, не только заставляли танцовать профессиональных исполнителей, но и сами охотно принимали участіе въ танцахъ, когда веселились на общественныхъ торжествахъ.

Празднества ихъ были разнообразны и установлены для чествованія всевозможныхъ божествъ. На праздникъ въ честь *Діоксуровъ*, т. е. близнецовъ Кастора и Полукса, которые считались дѣтьми Леды, символизировавшими разсвѣтъ и сумерки, а также утреннюю и вечернюю звѣзду, исполняли *Анакею*, смѣсь танцевъ и ритмическихъ игръ. Сиракузцы установили чествованіе бога войны общественными празднествами и исполняли на нихъ *Ямбическую пляску* священнаго характера. *Діомедъ* и *Апулей* описываютъ ее, въ своихъ сочиненіяхъ, говоря, что движенія исполнителей были медленны и величавы.

Много общественныхъ танцевъ было посвящено *Аеинѣ*, таковы на примѣръ *Апутеріи*, *Скироворіи*, *Прокаристеріи*; послѣдній танецъ имѣлъ цѣлью праздновать періодъ завязи плодовъ послѣ цвѣтенія; его исполняли на поляхъ, у подножія статуи богини. Изъ танцевъ, посвященныхъ Зевсу, назовемъ очень популярныя танцы *Діосгонаевъ*, получившихъ названіе по имени установленныхъ празднествъ и *Мемактеріи*, ежегодно привлекавшіе множество участникомъ и зрителей. Въ честь *Деметры* танцевались *Проерозіи* во время посѣва сѣмянъ. Участники въ гимнахъ вымаливали у богини милости для будущей жатвы. Гераклу посвященъ былъ танецъ *Каллимакъ*, изображавшій его побѣду надъ *Церберомъ*.

Весьма разнообразны и многочисленны были такъ называемыя „земледѣльческія пляски“, т. е. танцы, установленныя на общественныхъ торжествахъ, по поводу того или иного событія Земледѣльской жизни. Таковы были: *Пляска Асколіатовъ*, перепрыгивавшихъ на одной ногѣ черезъ кувшины, наполненныя масломъ или виномъ; тому же вину была посвящена *Вакхилика*, какъ указываетъ уже самое ея названіе и оркестическое строеніе: слишкомъ вольныя скачки, подъ шумныя звуки сестръ, кимваловъ и бубенъ, а также подъ бурныя гимны и пѣсни, воспѣвавшія веселаго бога. Цвѣтамъ посвящена пляска подъ названіемъ *Кепроскала-тискосъ*: танцовщицы держали въ рукахъ корзины съ цвѣтами, то подымая ихъ надъ головами, то опуская во всю длину рукъ. *Эпикредіосъ* былъ танцемъ полей и въ большемъ употребленіи у Критянъ; онъ исполнялся въ очень быстромъ темпѣ и съ оружіемъ въ рукахъ, какъ это было, вообще, въ обычаѣ у Критянъ, по всевозможнымъ поводамъ. *Эпиленіосъ* — былъ танцемъ винограднаго сбора. *Лонгусъ* описываетъ его въ своихъ „Пасто-
раляхъ“:

„Дріась подымается и приказываетъ наиграть ему вакхическую ме-

лодію; онъ исполняетъ танецъ выжиманія винограда, подражая работающимъ виноградарямъ. Движенія Дріаса такъ искусно воспроизводятъ топтаніе ногами винограда, наливаніе его въ бочки и, наконецъ, опьяненіе имъ, что кажется, будто самъ присутствуешь при жатвѣ винограда“.

Объ этой же, вѣроятно, пляскѣ въ восторженныхъ выраженіяхъ отзывался Гомеръ:

„... Къ саду одна пролежала тропинка,
Коей носильщики ходятъ, когда виноградъ собираютъ..
Тамъ и дѣвицы, и юноши, съ дѣтской веселостью сердца,
Сладостный плодъ носили въ прекрасно плетеныхъ корзинахъ.
Въ кругъ ихъ отрокъ прекрасный по звонкорокочущей лирѣ
Сладко бряцалъ, пригвывая прекрасно подъ льняныя струны
Голосомъ вѣжнымъ; они-жъ, вокругъ его, пляшучи стройно,
Съ пѣньемъ, и съ крикомъ и съ топотомъ ногъ хороводомъ несутся“.

(Иліада, пѣс. XVIII, ст. 565—570).

Въ танцахъ *Ораи* Греки символизировали смѣну временъ года. Подъ звуки свистулекъ и барабановъ, ритмически танцуя, отправлялись, осенью порою, юноши, въ вѣнкахъ изъ плюща и въ пурпурныхъ одѣяніяхъ, по улицамъ города; веселые жесты и пѣніе были принадлежностью этого шествія; съ возвращеніемъ весны, аттическія дѣвушки украшали головы вѣнками изъ дубовыхъ листьевъ, перемѣшанныхъ съ розами, одѣвали на себя легкія, прозрачныя туники; обнаженную грудь покрывали цвѣтами, и отправлялись вереницами въ лѣса и рощи, гдѣ танцовали пасторальную *Ораи*. Въ своихъ танцахъ онѣ изображали цѣломудріе первобытныхъ временъ, скромными и несложными тѣлодвиженіями и па; мимическими-же жестами онѣ старались изобразить прелести золотого вѣка, въ возрожденіе котораго вѣрили еще въ Элладѣ. *Ораи* танцовались на поляхъ, во время жатвы, зимою-же только въ домахъ.

Въ первые весенніе дни танцовались на поляхъ *Буколики* и еще такъ называемый *Журавль*—родъ хоровода изъ юношей и дѣвушекъ; фигуры хоровода были чрезвычайно разнообразны и вытягивались то въ длинную цѣпь, то смыкались въ кругъ. Хороводъ заканчивался цѣпью, которая проходила подъ красною лентою, а за эту ленту держались юноши и дѣвушки. Послѣ этого, всѣ обступали державшихъ ленту и дѣвушка высоко надъ головой поднимала ее въ символъ освобожденія и всѣ разбѣгались. Существуетъ предположеніе, что хороводъ этотъ изображалъ лабиринтъ, о чемъ мы имѣли уже случай упоминать на этихъ же страницахъ. Назва-

ніе-же „Журавль“ онъ получилъ отъ виѣшняго сходства съ полетомъ, этихъ птицъ, передвигающихся въ небесной вышинѣ длинными вереницами.

Изъ общественныхъ игръ и развлеченій намъ извѣстны: *Кубистика*, представлявшая одинъ изъ трехъ отдѣловъ, называвшихся Кубистикой, Сферистикой и Оркестикой. Кубистика считалась тривіальнымъ танцемъ и состояла изъ прыжковъ и скачковъ—нѣчто въ родѣ упражненій современныхъ акробатовъ на площадяхъ большого города; *Циклопел* изображала танецъ Циклоповъ на потѣху праздныхъ зрителей; *Эклиптизма*—пляска тоже акробатическаго характера, она исполнялась женщинами, умудрявшимися пятками ударять себя по спинѣ; *Гормосъ*, танецъ, установленный Ликургомъ; достоинство жестовъ и строгая форма движеній были его отличительными чертами, несмотря на полное обнаженіе исполнителей обоего пола, что должно было служить, по мысли великаго законодателя, символомъ нравственной чистоты и физическаго цѣломудрія. Красивѣйшій изъ танцовщиковъ жестами и голосомъ направлялъ исполнителей. Самый танецъ походилъ на нашъ полонезъ съ фигурами. Спартанскія-же дѣвушки слѣдовали отдѣльно отъ юношей, выступая еще медленнѣе и торжественнѣе. Въ извѣстные моменты, означаемые паузами или ферматами въ музыкѣ, юноши оборачивались къ дѣвушкамъ и обнимали ихъ стараясь превзойти другъ друга въ пластичности жеста и изяществѣ въ движеніяхъ. Лукіанъ даетъ этому изящнѣйшему изъ танцевъ древности названіе *Ожерелья*. Танецъ „Ожерелье“, по его словамъ, изображаетъ „союзъ мужественной силы съ цѣломудренной граціей“.

Изъ публичныхъ оркестическихъ зрѣлищъ слѣдуетъ упомянуть о *Невробатахъ* и *Оробатахъ*—пляскахъ на натянутомъ канатѣ съ весьма смѣлыми и головоломными эволюціями на немъ; объ *Одипурахъ*—мимическомъ представленіи злословія Эдипа; интересенъ также танецъ *Окласма*, на согнутыхъ колѣняхъ, въ родѣ нашего „казачка“; *Пурпурный танецъ*—въ ярко красныхъ одеждахъ и блестящихъ діадемахъ и, наконецъ, *Рикустайя*, мало изящный танецъ, съ вздрагивающими движеніями поясицы.

Упомянемъ еще объ одномъ танцѣ, установленномъ въ воспоминаніе объ историческомъ событіи воссоединенія двѣнадцати общинъ Аттики. Ежегодно происходили въ Греціи *Метозкійскія* празднества по этому поводу, и танцы на этихъ празднествахъ носили то-же названіе.

Танцы непристойнаго характера, о которыхъ мы уже упоминали выше,

были не особенно многочисленны у Греков; происхождение ихъ несомнѣнно беретъ свое начало изъ вакханалій Діонисіева культа и распространение ихъ обязано, скорѣе, высшимъ соціальнымъ классамъ, чѣмъ демократіи; изъ танцевъ этого рода извѣстны—*Гедіоны*, сопровождавшійся пѣніемъ стиховъ слишкомъ вольнаго характера, *Мактрисмосъ*, о которомъ упоминаетъ Атеней и *Спробилосъ*; исполнялись эти танцы „магодами“—мужчинами въ женскихъ костюмахъ, по примѣру уже упомянутыхъ нами мезіодовъ.

Гораздо большую роль въ общественной жизни Грековъ играли танцы воспитательнаго значенія, въ родѣ, на примѣръ *Сферистики*, которая составляла часть Оркестики и Кубистики. Сферистика заключалась въ упражненіяхъ молодыхъ людей въ бросаніи мяча, и уже со временъ Гомера, была въ большомъ почетѣ, такъ какъ ей придавали огромное значеніе въ смыслѣ физическаго воспитанія юношества. Изъ другихъ подобныхъ танцевъ извѣстны *Апоскелезисъ* и *Бибазисъ*—лаконскія упражненія дѣтей обоего пола въ прыганіи и ритмическихъ скачкахъ, требовавшихъ отъ исполнителей, чтобы пятки прикасались спины во время прыжка. *Палестрика* обнимала собою упражненія въ борьбѣ, бѣгѣ, метаніи диска и обруча и была, скорѣе, гимнастикой, чѣмъ Оркестикой. Однако, къ Оркестикѣ она имѣла то отношеніе, что заставляла юношество практиковаться во всѣхъ упражненіяхъ, конечной цѣлью которыхъ была выработка гибкости, силы и ловкости тѣла.

Общественно-бытовые танцы получили въ соціальной жизни древней Эллады большое развитіе и обнимали собою много сторонъ этой жизни, оставшихся невыясненными, по трудности точнаго изслѣдованія и отдаленности эпохи. Свидѣтельство этому мы находимъ во множествѣ дошедшихъ до насъ оркестическихъ названій этого рода танцевъ, безъ разъясненія самого ихъ характера. Совершенно неизвѣстно, на примѣръ, что изъ себя представляли всѣ эти *Клопейи*, *Диподіи*, *Диполіи*, *Бридалики* и друг. Впрочемъ, относительно послѣдняго извѣстно, что онъ танцевался въ Лаконіи, исполнителями были мужчины съ покрытыми масками лицами; маски изображали въ комическомъ видѣ женщинъ; но по какому поводу танцевался этотъ танецъ и что именно изображали имъ—осталось недознаннымъ.

Въ домашнемъ, чисто семейномъ, бытѣ Грековъ, Оркестика играла не менѣе значительную роль, чѣмъ въ бытѣ общественномъ.

Всѣ, болѣе или менѣе, значительныя событія внутренней жизни сопровождались танцами. Танцевали хозяева дома, приглашенные гости и наемные исполнители—профессиональные танцовщики. И писатели и иконографія оставили не мало памятниковъ, дающихъ обильныя и точныя свѣдѣнія о семейной и домашней эллинской Оркестикѣ.

Профессиональные танцовщики, какъ и музыканты набирались, часто, среди рабовъ и темнаго люда; женщины - танцовщицы не отличались высокою нравственностью и, большею частью, всѣ эти бродячія труппы наемныхъ танцовщицъ, которыхъ приглашали, по поводу разныхъ семейныхъ торжествъ въ эллинскій домъ, были самыми обыкновенными куртизанками, носившими названіе *Ольтеріайи* и *Оркестіайи*; но и женщины общества далеко не гнушались танцами и почти всегда смѣшивались съ профессионалками.

Все сказанное относится, однако-же, къ танцамъ увеселительнаго характера, происходившимъ во время и послѣ пировъ, или-же ради домашняго развлеченія отъ скуки; танцы-же строго семейно-бытового характера, каковы напримѣръ, свадебные и погребальные, носили на себѣ иногда признаки культовой Оркестики, часто были въ связи съ нею и носили, отчасти, священный характеръ. Изъ этого видно, что всѣ танцы частнаго быта распадались на два класса, рѣзко опредѣленной окраски: *семейно-торжественные*, каковы свадебные и погребальные, и *увеселительные*, каковы танцы во время пиршествъ и ради развлеченія.

Танцы, съ самыхъ древнѣйшихъ временъ, входили какъ необходимѣйшая и существеннѣйшая принадлежность въ свадебныя торжества Эллиновъ. У Ксенофонта мы находимъ весьма подробное описаніе этихъ торжествъ и двухъ танцевъ—*Дѣвнадцати Обручей* и *Вакха и Аріадны*:

„Послѣ того какъ совершили возліянiе вина и убрали со столовъ, пропѣли гимнъ, тотчасъ же вошелъ Сиракузецъ въ сопровожденіи прекрасно сложенной женщины, игравшей на флейтѣ, другой женщины—танцовщицы, изъ числа тѣхъ, которыя умѣютъ дѣлать высокіе скачки, и мальчика, отлично танцовавшаго и игравшаго на флейтѣ.

„Танцовщица остановилась въ глубинѣ зала въ то время, какъ ея подруга заиграла на флейтѣ. Нѣкто подошелъ къ танцовщицѣ и далъ ей двѣнадцать обручей. Она начала танцевать, подбрасывая обручи съ такою точностью и правильностью, что когда обручъ попадалъ ей въ руку, то это паденіе совпадало съ каденцой музыки...

„Послѣ этого танцевалъ мальчикъ и очень понравился обществу своими движеніями и жестами. Это возбудило желаніе въ одномъ изъ гостей пуститься въ плясъ и онъ сталъ среди зала подражать движеніямъ танцовщицы и мальчика; но онъ казался смѣшнымъ; танцовщица изогнула тѣло въ видѣ колеса и коснулась затылкомъ своихъ пятокъ, а гость потребовалъ отъ игравшей на флейтѣ болѣе веселой музыки и сталъ такъ усиленно двигать ногами, руками и головой, что вскорѣ обезсилѣлъ и легъ на ложе.

„Тогда вышелъ, наконецъ, Сиракузецъ и сказалъ: „Вотъ Аріадна, которая хочетъ войти въ свадебную комнату; Вакхъ, который до сихъ поръ пировалъ съ богами, найдетъ ее здѣсь. Послѣ чего они станутъ развлекаться самымъ пріятнымъ образомъ“. Аріадна, одѣтая въ свадебный нарядъ, вошла въ залъ и сѣла на ложе; при появленіи Вакха, музыканты заиграли на флейтахъ гимнъ, посвященный празднику этого бога... и Вакхъ сталъ танцевать страстный танецъ, приближаясь къ спокойно сидѣвшей Аріаднѣ“.

Въ первой главѣ этого очерка мы привели выдержку изъ „Одиссеи“, въ которой познакомились съ свадебными танцами гомеровскихъ временъ.

Многіе писатели уясняютъ намъ значеніе, которое придавали Греки свадебнымъ танцамъ. Такъ напримѣръ, Гезіодъ рассказываетъ слѣдующій эпизодъ. Клисѣенъ, царь Сикіонскій объявилъ, что отдаетъ свою дочь самому доблестному изъ Грековъ и пригласилъ на праздникъ всѣхъ желавшихъ жениться на его дочери. Изъ множества прибывшихъ, ему больше всего припались по душѣ двое и въ особенности Гипоклидъ, сынъ Тиссандра, уважаемый всѣми за свою храбрость. Клисѣенъ, въ заранѣе назначенный день, устроилъ пиръ для всѣхъ жениховъ дочери. Послѣ пира, Клисѣенъ устроилъ состязаніе въ танцахъ. Гипоклидъ потребовалъ отъ музыкантовъ серьезной, стройной мелодіи и возбудилъ своими танцами общее удивленіе и восторгъ. Но, будучи нѣсколько возбужденъ виномъ, онъ приказалъ принести столъ, на которомъ исполнилъ *Танецъ Спартіатовъ*, бывшій въ большой славѣ у Аѳинянъ; въ концѣ концовъ, Гипоклидъ сталъ на руки, вытянулъ ноги къверху и сталъ танцевать на рукахъ. Клисѣенъ, которому первый танецъ чрезвычайно понравился, теперь пришелъ въ яростное негодованіе и сказалъ избранному было уже имъ жениху: „Сынъ Тиссандра ты не вытанцовалъ своего брака“. И онъ выбралъ въ мужа дочери Мегакла, сына Алкмеона. Неудачный танцовщикъ гордо отвѣтилъ: „Мнѣ мало заботы объ этомъ“.

Эти танцы не были, конечно, свадебными въ ритуальномъ значеніи этого слова и танцовались, какъ это видно, для развлеченія гостей, собравшихся на свадебное пиршество. Настоящимъ ритуальнымъ свадебнымъ танцемъ является *танецъ Гимена*, посвященный свадебнымъ празднествамъ и игравшій весьма важную роль въ самомъ богослужебномъ церемоніалѣ.

Послѣ пѣнія гимна Гименею, танцовщицы, въ легкихъ туникахъ и миртовыхъ вѣнкахъ, изображали въ танцахъ проявленіе радости, любви и сладость брачныхъ вожделѣній. Танецъ Гимена, по Гомеру, былъ изображенъ на щитѣ Ахилла и ежегодно исполнялся на праздникъ, установленномъ въ память героической любви молодого Аѳинянина по имени Гимена.

Гораздо большее значеніе имѣли погребальные танцы въ древней Греціи. Платонъ описываетъ церемоніалъ, съ которымъ хоронили Аѳинскихъ царей: группа избранныхъ людей, въ длинныхъ бѣлыхъ одеждахъ, открывала шествіе, вокругъ гроба шли по два ряда юношей и дѣвушекъ въ кипарисовыхъ вѣнкахъ; подъ звуки похоронной музыки, они, все время, исполняли медленный, унылый и величественный танецъ. Шествіе замыкалось священнослужителями различныхъ божествъ.

Когда умиралъ Аѳинянинъ, болѣе или менѣе знатнаго происхожденія то, послѣ обычныхъ обмываній, умащенія тѣла и облаченія его въ чистыя одежды, его выставляли на ложе. Подъ тѣло подкладывали пахучее растеніе органоу и стволъ виноградной лозы, предварительно разломленный на четыре части. Около ложа ставились сосуды съ масломъ и благоуханіями, у дверей—сосудъ съ водой изъ чужого дома, чтобы посѣтители оскверненнаго присутствіемъ покойника дома, могли, прежде чѣмъ выйти, получить очищеніе неоскверненной водой. Вѣтвь кипариса, выставленная у дверей, означала присутствіе покойника; на голову умершаго возлагали вѣнокъ изъ кипариса и давали ему въ руку лепешку изъ муки и меда. Оплакиванье совершалось женщинами, ближайшими родственницами умершаго, иногда—наемными плакальщицами. Солонъ запретилъ употребленіе оружія и нанесеніе себѣ ранъ при этомъ обычаѣ, что, очевидно, практиковалось до него. Послѣ погребенія происходилъ очистительный обрядъ, потомъ — трапеза, на которой хозяиномъ считался почившій.. Затѣмъ совершались, нѣкоторое время спустя, поминки: въ концѣ каждаго мѣсяца, въ день рожденія усопшаго и въ пятый день мѣсяца В�здроміона; день этотъ считался общимъ „днемъ рожденія“ всѣхъ усопшихъ.

Днемъ, посвященнымъ мертвымъ, считался третій день праздника

Аптестерій Діонисієва культа. Въ этотъ день веселое бурное настроеніе праздника измѣнялось, танцы неистоваго характера прекращались и день этотъ носилъ названіе „мрачнаго“. Двери домовъ смазывались смолой, двери храмовъ затворялись; люди жевали листьа дерна, для предохраненія себя отъ зла „гниѣвающихъ душъ“. День заканчивался приношеніемъ жертвъ на гробницы и всеобщими кликами:

„Прочь Керы, души усопшихъ, Агестеріи уже кончились!“

Во время погребальнаго шествія, а часто и по окончаніи церемоніи, исполнялся погребальный танецъ *Гинера*. Атений производитъ его названіе отъ имени инструмента, звуками котораго онъ сопровождался. Инструментъ этотъ былъ деревянной флейтой, издававшей унылые, гнусавые тоны.

Наемные плакальщики и плакальщицы обыкновенно мимировали сцены горя и отчаянія, во время выставленія тѣла для посѣщенія его родственниками, подъ звуки флейты. Оркестическій культъ мертвыхъ надолго выработалъ опредѣленную символическую жестикюляцію, которая, мало-по-малу, смягчала рѣзкія движенія, и сдѣлалась, въ концѣ концовъ, символомъ религіознаго чувства и сдержаннаго горя.

Танцы во время шировъ, иначе говоря, застольная Оркестика, отличалась чрезвычайнымъ разнообразіемъ. Здѣсь конечно не могъ быть выработана опредѣленный ритуалъ и все зависѣло отъ настроенія пирующихъ, которое, въ свою очередь, зависѣло отъ количества возліяній. Тѣмъ не менѣе, съ теченіемъ времени, образовалось нѣчто въ родѣ типа „пиршественной пляски“, отличительными чертами которой сдѣлались вольныя движенія, смѣлыя позы, двусмысленная символика жестовъ. Изъ большаго числа весьма разнообразныхъ торжественныхъ плясокъ, нѣсколько сдѣлались излюбленными у пирующихъ Грековъ, и о нихъ стоитъ сказать нѣсколько словъ.

Греки пили во время ѣды мало; но, по окончаніи трапезы, входили въ залъ музыканты, танцовщики и слуги съ кувшинами вина. Тутъ начинались возліянія, музыка и танцы. Гости пили, танцовщицы, куртизанки, мимы и фокусники забавляли пирующихъ. Мало-по-малу этотъ обычай выработался въ родѣ концертнаго дивертиссемена, кончавшагося часто оргіей и получившаго специальное названіе *Комоса*. Впослѣдствіи, создавалась подъ этимъ названіемъ и специальная пляска, несомнѣнно Діонисіева происхожденія. Исполнители этой пляски назывались „комастайни“ и

танцевали они на согнутых колѣняхъ, выдѣлывая труднѣйшія па, каждый самъ по себѣ, нисколько не заботясь объ ансамблѣ; такимъ образомъ, Комось получилъ настоящій характеръ бурной вакханаліи. Эта пляска была родоначальницей развившагося изъ нея, много позднѣе, сценическаго зрѣлища, получившаго названіе *Комедіи*.

Комось, по своей структурѣ, очень близко подходилъ къ танцу *Сатиросу*, въ которомъ исполнители изображали Сатировъ, одѣтыхъ въ козлиныя кожи и въ парики съ длинною козлиною шерстью; въ Лаконіи, зтотъ танецъ назывался *Силеносомъ* и отличался только тѣмъ, что исполнитель изображалъ Силену. Иногда, ради развлеченія гостей, пародировалась *Пляска Лапивовъ*, якобы въ дѣйствительности существовавшая у Кентавровъ; это была трудная, по сложности па, пляска, подъ сопровожденіе флейты; впоследствии, она вышла изъ употребленія при пиршествахъ и сдѣлалась достояніемъ простаго народа.

Изъ другихъ пиршественныхъ танцевъ, назовемъ *Апокиносъ* и *Апозеизисъ*—оба довольно непристойнаго свойства; *Киреонъ Апокопе*—исполнявшійся во время пира, въ моментъ разрѣзанія мяса и распредѣленія его гостямъ. Въ эту минуту „коридукусось“, т. е. начальникъ хоровода, разстановливалъ танцовщиковъ по мѣстамъ и выбивалъ тактъ, словомъ управлялъ танцами въ качествѣ балетмейстера. Танцевалась еще *Іонійская пляска*, медленная, мягкая по движеніямъ, чисто женственная, иногда сладострастная. Атеней свидѣтельствуетъ, что она исполнялась послѣ возліяній на аристократическихъ обѣдахъ, на которыхъ въ изобиліи упивались дорогими и рѣдкими винами. Она состояла изъ мелкихъ па, въ родѣ современныхъ *pas de bourré*, но исполняемыхъ очень медленно, вопреки современной хореографической тенденціи. Иногда, танцевался еще родъ *pas de quatre*, называвшійся *Парабенаи—Тетарра*, а на ливійскихъ обѣдахъ—*Сикварисъ*, излюбленный Ливійцами танецъ, о которомъ сохранилось очень мало достовѣрныхъ свѣдѣній. Нѣкто Сикиматиде, профессиональный танцовщикъ и сочинитель танцевъ изобрѣлъ пляску, получившую его имя, и исполнявшуюся во время пировъ, и наконецъ *Сибаритикел* изображала состояніе напировавшагося не въ мѣру гостя, съ отягченнымъ вѣдой желудкомъ и разгоряченной кипрскимъ виномъ головой.

Изъ танцевъ, которыми Греки развлекались въ часы досуга, внѣ обѣдовъ и пиршествъ, и которые носили характеръ того, что у насъ принято называть теперь *danse de société*, можно указать на нѣсколько тан-

цевъ, а именно: *Анѳема* — изящный танецъ на слова вокальнаго хора, пѣвшаго:

„Какъ хороши, какъ дивны были розы,
Но гдѣ онъ, куда онъ теперь исчезли?“.

Каликасъ — танецъ нѣсколько вольнаго характера; *Кидерисъ* — аркадійскій танецъ семейныхъ торжествъ и, наконецъ, *Морфосмосъ*, въ которомъ танцующіе имитировали движенія всевозможныхъ животныхъ, а вокальные хоры — ихъ крики. Иногда, на вечеринки призывались, изъ внутреннихъ покоевъ, рабы и танцовали свой спеціальный танецъ, называвшійся *Мованъ*.

IV.

Сценическіе и Демократическіе Танцы.

1) *Сценическіе танцы.* Нарожденіе профессиональных танцовщиковъ. — Перенесеніе Оркестики на сцену. — Театральная Оркестика. — Оркестическій хоръ. — Танцовщики у Юнійцевъ и Лакедемонянъ. — Искусство жестики или кирономія. — Маски: нѣмая или оркестическая маска, двойная и тройная. — Первоначальное значеніе античной мимики и театральной маски. Трагическіе танцы: Эммелея, Гипогепоны, танцы Леды и Лыицы и др. — Комическіе танцы: Кордакъ, Балимахія и др. — Сатирическіе танцы: Кибела и Сикенисъ. — Костюмы сатирическихъ танцевъ. — Театральные хороводы. — Ритмическія игры, привходящій элементъ сценическихъ представлений. — Танцующіе боги и выработка музыкальных инструментовъ и оркестической бутафоріи. — Пѣсенные танцы и ихъ неопредѣленный характеръ. — Танцы и пѣсни Билиитисы. — Свѣдѣнія о ея жизни. — „Пляска при лунномъ свѣтѣ“. — „Танецъ цвѣтовъ“. — „Воспоминаніе о Мназидактѣ“.

2) *Демократическіе танцы.* Немногочисленность народныхъ танцевъ. — Хороводы, Буколики и пр. — Грубый ихъ характеръ.

Танцы, которые были какъ-бы разлиты въ атмосферъ духовнаго существованія культурнаго Грека и проникли во всѣ сферы его жизни, сдѣлавшись достояніемъ всѣхъ и каждаго, незамедлили превратиться въ предметъ обособленной профессіи; мало-по-малу образовался и выдѣлился въ особое сословіе классъ людей спеціально посвятившихъ себя излюбленному искусству; эти профессионалы начали разрабатывать Оркестикку во всевозможныхъ направленіяхъ. Это были уже настоящіе танцовщики и танцовщицы, систематически изучавшіе танцы, которые и перешли вскорѣ въ нарочито возвыгнутыя зданія — театры.

Греческій театръ зналъ четыре рода сценическихъ танцевъ: Трагическіе, Комическіе, Сатирическіе и Лирическіе — родъ поэтической пѣсни въ оркестическихъ движеніяхъ.

Они исполнялись на той части сцены, которая носила названіе „оркестра“ и была отлична отъ того, что, въ наше время, называется этимъ

именемъ. Сценическіе танцы всегда были подражательными, символическими, въ гораздо большей степени, чѣмъ всѣ остальные античныя танцы. Они сопровождались музыкой, пѣніемъ, ритмическими ударами деревянныхъ сандалій или металлическихъ инструментовъ, и всегда находились въ тѣсной связи со смысломъ словъ, сопровождавшей ихъ пѣсни или съ мотивомъ, аккомпанировавшей ихъ музыки. Сначала, самъ исполнитель сопровождалъ свой танецъ пѣсней, но, вскорѣ, было замѣчено, что пѣніе во время танцевъ мѣшаетъ свободѣ движеній, стѣсняя дыханіе и потому функціи танца и музыки неизбѣжно отдѣлились.

То, что мы называемъ теперь кордебалетомъ, называлось на античной сценѣ „оркестическимъ хоромъ“ *хореосъ*; это были организованныя труппы танцовщиковъ и танцовщицъ, пѣвцовъ и пѣвицъ. Полное и всестороннее развитіе оркестическіе хоры получили только гораздо позднѣе, у Римлянъ—наслѣдниковъ греческаго искусства танцевъ; хоры въ греческихъ трагедіяхъ назывались *Кринонами*. У Грековъ-же личность танцовщика, его объективизмъ игралъ роль даже въ хороводныхъ ансамбляхъ и каждый танцовалъ отдѣльно отъ другихъ, не согласовывая своихъ движеній, жестовъ и позъ съ товарищами — это, какъ мы уже говорили, было основнымъ элементомъ Античной Оркестики, допускавшимъ исключенія въ весьма рѣдкихъ случаяхъ и по совершенно особымъ поводамъ; на эти исключенія мы указывали, гдѣ было нужно. Только у Римлянъ корифеи стали возводить въ принципъ кордебалетныхъ танцевъ *ансамбль* и первымъ организаторомъ балета, въ настоящемъ смыслѣ этого слова, былъ одинъ изъ мимовъ, Пиладъ, выработавшій извѣстный канонъ оркестическаго исполненія на театральныхъ сценахъ.

У Грековъ, въ числѣ театральныхъ артистовъ, были танцовщики и мимы; у Іонійцевъ, классъ мимовъ, отличавшихся непристойными жестами и мимикой, назывался *кинедологіями*, а у Лакедемонянъ — *дикелистами*; движенія и жесты ихъ носили спеціальныя терминъ—*эпибема*. Жесты въ театральной Оркестикѣ пользовались огромнымъ значеніемъ, гораздо большимъ, чѣмъ въ нашей Хореографіи. Въ Афинахъ, Спартѣ и Лакедемоніи были убѣждены въ большой роли жеста въ его первобытномъ смыслѣ, какъ высшаго выраженія внутреннихъ движеній души. Искусство жестовъ называлось *Кирономіей*.

Греки первые изобрѣли маску; маска употреблялась на сценѣ при погребальной, церемоніальной и праздничной Оркестикѣ. Лукіанъ, оста-

виль много свѣдѣній о древне-греческой маскѣ, которую называлъ *оркестической*. Развитие употребленія масокъ совершилось на театрѣ. У Грековъ было четыре рода масокъ, сообразно родамъ сценическихъ представлений—комическая, трагическая, сатирическая и *нѣмая* или *оркестическая*. Маски цѣликомъ закрывали голову, которая входила въ нихъ какъ въ ящикъ, до самой шеи.

Маски изображали требуемое лицо, съ бородой, усами и ушами. Мужчины, представлявшіе женщинъ, одѣвали на себя женскія маски съ длинными всклокоченными, или же съ художественно-причесанными волосами. Нѣкоторые изъ масокъ были двойными и даже тройными и употреблялись тогда, когда одинъ и тотъ-же артистъ исполнялъ двѣ или нѣсколько ролей въ одной и той-же сценѣ или въ одной и той-же пьесѣ.

Маски были грубо выточены изъ древесной коры или лубка и ярко размаLEVаны; только значительно позже, выдающіеся актеры стали поручать извѣстнымъ художникамъ-скульпторамъ дѣлать имъ болѣе или менѣе хорошія маски. Огромное отверстіе для рта въ античной маскѣ объясняется удаленіемъ актера отъ зрителя и необходимостью, чтобы звуки голоса исполнителя достигали слуха зрителя.

Въ началѣ этого очерка, мы говорили о томъ, что античное пластическое искусство не допускало на человѣческомъ лицѣ черезчуръ рѣзкихъ выраженій горя, отчаянія или радости, находя, что выраженіе человѣческихъ страстей и ощущеній нарушаетъ спокойствіе линій, а въ этомъ спокойствіи и естественности Грекъ находилъ истинную красоту. Поэтому, подъ словомъ мимика, слѣдуетъ скорѣе всего подразумѣвать выраженіе ощущеній посредствомъ движеній тѣла и жестовъ рукъ, но не мимикой лица.

Однако, все болѣе и болѣе развивавшаяся театральная Оркестика, дошедшая, наконецъ, до интерпретаціи цѣлыхъ представлений въ лицахъ, требовала все таки-же соотвѣтствующей сценической иллюзіи, хотя-бы и примитивнаго свойства, и античный Грекъ, дорожившій красотой линій, предпочелъ, въ видѣ уступки необходимости, искусственное искаженіе чертъ человѣческаго лица, въ формѣ маски—естественному, которое оскорбляло-бы его эстетическое чувство къ пластическому идеалу красоты.

Въ нашу задачу не входитъ подробное разсмотрѣніе античнаго сценическаго искусства, во всемъ его объемѣ. Намъ интересуется только сценическая Оркестика, вошедшая въ его составъ, въ видѣ трагическихъ,

комических и сатирических танцевъ, о которыхъ мы и скажемъ здѣсь нѣсколько словъ.

Трагическая Оркестика выразилась, главнымъ образомъ, въ танцѣ, называвшемся *Эмилеей*, о которой Платонъ отзывался съ большою похвалою — это, какъ мы уже говорили, торжественный, по движеніямъ, танецъ, прославлявшій дѣянія боговъ и тайны природы. Но были и другіе трагическіе танцы, какъ напримѣръ танецъ старцевъ, называвшійся *Гипогепонами*; актеры изображали стариковъ, согбенныхъ подъ гнетомъ лѣтъ и опирающихся на посохи. Танецъ *Лебды* символизировалъ мифъ о Зевсѣ, превращенномъ въ лебедя; характеръ танца былъ торжественный, строгій и движенія его округлы и спокойны. Танецъ *Львицы* имѣлъ цѣлю навести трагическій ужасъ на зрителя. Атенеи удивляется, что такая цѣль могла быть преслѣдуема Оркестикой. Въ Лаконіи, славился, на сценахъ, трагическій танецъ *Медописмосъ*; на Аѳинскихъ сценахъ — *Пивагорикейя*, изобрѣтенный ученикомъ Пивагора и имѣвшій цѣлю изобразить въ движеніи всю философскую систему этого учителя.

Комическихъ танцевъ въ сценической Оркестикѣ было больше, чѣмъ трагическихъ и самымъ распространеннымъ изъ нихъ считается *Кордаксъ*. Комическія пляски приводили Грековъ въ настоящій восторгъ, всѣ эти *Балимахіи* и *Кинады*, въ которыхъ, въ смѣшномъ видѣ, представлялись люди съ ихъ дурными привычками и пороками, возбуждали веселье античнаго Эллина. Кордаксомъ же они восхищались безмѣрно. Этотъ танецъ, яко-бы изобрѣтенный Сатиромъ Кордаксомъ, отличался быстротою и стремительностью движеній, тѣмъ, что на нашемъ хореографическомъ языкѣ называется *brío*; къ сожалѣнію, мы совершенно ничего не знаемъ о самой technikѣ Кордакса. Танецъ *Игдэ* подвергался гоненію, какъ оскорблявшій эстетическое чувство Грековъ своими циничными тѣлодвиженіями и вскорѣ покинулъ сцену; танецъ *Нибодисмосъ* изображалъ, въ комическомъ видѣ, скачки козъ и вызывалъ веселое настроеніе у зрителей.

Сатирическихъ танцевъ дошло до насъ ограниченное количество. Извѣстны танцы: *Кибелы*, въ которомъ представлена была Кибела въ объятіяхъ насмѣхающагося надъ ней пастуха и *Сикинисъ*, сатирическіе танцы на слова пасторалей, даваемыхъ обыкновенно послѣ трагедій, чтобы изгладить мрачное впечатлѣніе, полученное зрителемъ отъ главной пьесы. Пастораль разыгрывалась артистами въ костюмахъ — *travesti*, большею частью въ роляхъ Силеновъ, Менадъ и др., заимствованныхъ изъ вакхическихъ.

процессій. Артисты не щадили остроумныхъ словечекъ, ужимокъ, вольныхъ пѣсенъ и сатирическихъ выходокъ, чтобы вызвать на лицѣ зрителей улыбку, послѣ печальнаго мрака, напущеннаго трагедіей. Ритмъ этихъ сатирическихъ танцевъ и ихъ оркестическая техника не были регламентированы, потому что актеры иногда сочиняли ихъ по вдохновенію, на мѣстѣ, и еще чаще копировали въ смѣшномъ видѣ лицъ, извѣстныхъ какъ выдающихся жителей города, чѣмъ-нибудь прославленныхъ гражданъ или администраторовъ.

Въ античной иконографіи мы встрѣчаемся съ цѣлымъ рядомъ изображеній театральныхъ оркестическихъ хороводовъ, чрезвычайно разнообразныхъ формъ и положеній, преимущественно комическаго характера. Таковы, на примѣръ, *Хороводъ на Дельфинахъ*; театральные и хороводные танцы составлялись въ линію, въ кругъ; комическіе—часто въ двѣ и три линіи, а также и въ каре; но ничего болѣе опредѣленнаго нельзя сказать о ихъ technikѣ и подвести ихъ подъ выработанныя правила.

Такъ называемыя *ритмическія игры*, въ родѣ акробатическихъ упражненій, игры въ мячъ, метанія диска и пр. получили мѣсто и на сценѣ, благодаря сопровождавшей ихъ музыкѣ, но только какъ привходящій элементъ не весьма строгаго оркестическаго характера,—скорѣе какъ декоративный аксессуаръ или дополненіе танца.

Любовь къ музыкальному ритму была такъ велика у Грековъ, что они подчиняли ему даже чисто физическія, гимнастическія упражненія, чѣмъ и сблизили ихъ съ Оркестикой. Во всѣ проявленія жизни они вводили ритмъ, который можно счесть *духомъ* пластическихъ формъ: оракуловъ заставляли они говорить ритмическими стихами и старались реализовать мѣръ о лирѣ Амфіона: такъ, Эпаминондъ строилъ Мессенскія стѣны подъ ритмическіе звуки баотійскихъ флейтъ; Лизандръ-же разрушилъ Пирейскія стѣны подъ тѣ-же звуки. Греки даже боговъ своихъ заставляли принимать участіе въ танцахъ. Въ иконографіи, по крайней мѣрѣ, сохранились изображенія танцующихъ Зевса, Геры, Деметры, Аполлона, Афродиты, Ареса, Гермеса и др. Ничто такъ ясно не указываетъ на уваженіе къ Оркестикѣ, какое питали Эллины, какъ эти танцующіе боги Олимпа, становившіеся иногда во главѣ хороводовъ, всегда полныхъ, въ такихъ случаяхъ, благородства и достоинства въ своихъ оркестическихъ движеніяхъ. На нѣкоторыхъ барельефахъ мы видимъ Аполлона, играющаго на струнномъ инструментѣ, и Гермеса, ведущаго за собою хороводъ

Харить или Нимфъ, ноги которыхъ, ради важности такого случая, не поднимаются отъ земли, а руки находится въ состояніи излщнаго, округлаго и скромнаго жеста. Въ танцующемъ видѣ чаще всего попадаетъ, въ иконографіи, богъ Діонисъ, Никея и Эросъ; Никея изображалась, то съ крыльями, то танцующею нѣчто въ родѣ *pas de manteau*, то даже высоко подпрыгивавшею; Эросъ, богъ любви, также имѣлъ крылья; въ V в. до Р. Х., Эросъ былъ богомъ серьезной, прочной любви, Эфебомъ торжественнымъ и печальнымъ; но съ IV в., Пракситель придаетъ ему болѣе мягкія, женственныя формы, а затѣмъ, подъ вліяніемъ новыхъ религіозныхъ вѣяній, нарождается уже Эросъ Гермафродитъ, весьма увлекающійся танцами и выступающій, часто, въ роли водителя хороводовъ. О Діонисѣ нечего и говорить: этотъ веселый богъ принималъ въ иконографіи участіе во всѣхъ вакхическихъ пляскахъ.

Вакханаліи, главнымъ образомъ, выработали типы музыкальных инструментовъ и цѣлый рядъ оркестическихъ аксессуаровъ, перешедшихъ впослѣдствіи и на сцену. Въ рукахъ пляшущихъ Вакханокъ мы встрѣчаемъ звучащія тарелки и пляска ихъ—то, что въ нашей Хореграфіи, называется *danse aux crotales*; кимвалы, тимпаны, двойныя флейты, спринги или флейты Пана, колокольцы и бубенчики—вотъ инструменты, излюбленные греческой Оркестикой и составлявшіе въ жизни и на сценѣ аккомпаниментъ танцамъ. Изъ аксессуаровъ видное мѣсто заняли комическія маски, которыя вѣшали на деревья, систы или круглыя корзины, ваны или колыбели Діониса, змѣи и пр. атрибуты оркестической бутафоріи.

Чтобы покончить съ театральной Оркестикой намъ остается сказать нѣсколько словъ о лирическихъ или *пѣсенныхъ танцахъ*.

Въ строгомъ смыслѣ слова, ихъ нельзя считать сценическими; весьма вѣроятно, что театръ пользовался ими, впослѣдствіи, какъ танцами въ высокой степени поэтичными и красивыми, въ смыслѣ зрѣлища, независимо отъ внутренняго ихъ содержанія и смысла. Нельзя ихъ считать и бытовыми, потому что они изобрѣтались рапсодами, и распѣвались ими въ тѣни дубравъ или на просторѣ полей, для удовольствія близкихъ къ пѣвцу лицъ, а часто и для собственнаго удовольствія пѣвца. Эти танцы являлись спорадически, въ зависимости отъ появленія пѣвца, и были тѣсно связаны съ эллинской лирической поэзіей. По красотѣ словъ и оркестическому строенію, наиболѣе цѣнными изъ нихъ являются танцы и пѣсни Билитисы.

Билитиса родилась въ началѣ VI в. до Р. Х., въ восточной части Памфиліи, въ горномъ селеніи. Глубокія тѣни лѣсовъ, журчаніе рѣкъ, срывающихся съ горъ, горныя озера, отражавшія въ своихъ водахъ синее небо и долины, молчаливыя и угрюмыя, придавали странѣ особую дикую прелесть, въ которой былъ отпечатокъ чего-то меланхолическаго, таинственнаго и задумчиваго. Билитиса вела спокойную, буколическую жизнь; вставала рано, водила скотъ на водопой, а въ дождливое время года занималась пряжей. Зато, въ свѣтлые, ясные, весенніе дни она бѣгала съ подругами по полямъ и отдавалась танцамъ, придумывая къ нимъ слова и музыкальное сопровожденіе. Въ свободное время она записывала эти слова и изъ этихъ записей составилъ сборникъ подъ названіемъ „Пѣсень Билитисы“. Вскорѣ, она переселилась въ Митилены, послѣ несчастной любви, пережитой ею на родинѣ.

Митилены были центромъ тогдашней цивилизаціи; оживленная жизнь этого города не прекращалась и съ заходомъ солнца; двери домовъ оставались открытыми, всюду слышались веселые звуки инструментовъ, голоса женщинъ, шумъ хороводовъ и танцевъ. Въ этомъ обществѣ „гдѣ мужья были слишкомъ заняты ночными попойками и танцовщицами, покинутыя жены должны были, по необходимости, сблизиться“ ¹⁾. Отсюда и произошла такъ называемая лесбійская любовь, какъ коррективъ одинокаго существованія покинутыхъ женъ. Въ этой любви, по мнѣнію Пьера Луиса, прекраснаго знатока античнаго быта, „было больше истиннаго чувства, чѣмъ порочнаго влеченія“.

Билитиса знала другую знаменитую поэтессу Элады—Сафо и даже существуетъ предположеніе, что именно Сафо выучила шестнадцатилѣтнюю памфилійскую дѣвушку записывать ритмическими строками ея поэтическія измышленія. Билитиса оставила послѣ себя около тридцати элегій, въ которыхъ отразилась ея нѣжная страсть къ лесбійской дѣвушкѣ Мназидикѣ. Страсть эта длилась десять лѣтъ и когда она кончилась разрывомъ, Билитиса покинула страну, переселились на о. Кипръ и сдѣлалась куртизанкой. Намъ, людямъ христіанской цивилизаціи, чрезвычайно трудно понять это слово въ его истинномъ языческомъ значеніи; чтобы достигнуть этого, необходимо, по словамъ того же писателя, помнить, что любовь считалась священнымъ чувствомъ у античныхъ народовъ; куртизанки не были исключены изъ общества и лишены его уваженія, какъ у

¹⁾ Pierre Louÿs. Ch. de Bilitis, préface.

насъ; напротивъ, часто даже онѣ были дѣвушками изъ лучшихъ семействъ и приносили Афродитѣ благодарность, за дарованную имъ богиней пластическую красоту тѣла, въ видѣ посвященія себя культу этой богини любви. Билитиса была одной изъ благочестивѣйшихъ поклонницъ Афродиты и, по ея собственному свидѣтельству, „въ тотъ день, когда перестала любить, перестала и писать свои пѣсни“. Билитиса похоронена въ Палайо-Липиссо, у края античной дороги, вблизи Амаѳонскихъ развалинъ.

Въ сборникѣ ея поэтическихъ произведеній находимъ восемь пѣсень оркестического происхожденія; по этимъ пѣснямъ мы поймемъ до какой степени было сильно чувство танца у античной поэтессы Элады, сколько изобрѣтательности, поэзіи и настроенія вложено ею въ созданіе этихъ граціозныхъ оркестическихъ произведеній. Вмѣстѣ съ тѣмъ, чтеніе этихъ пѣсень позволяетъ намъ проникнуть въ тайники античной Оркестики и увидѣть подлинную картину эллинскаго танца, во всей его первобытной свѣжести и поэтической прелести.

Приведемъ нѣсколько переводовъ этихъ оркестическихъ пѣсень, до сихъ поръ еще ни разу не переведенныхъ на русскій языкъ.

Одна изъ нихъ называется „Пляской при лунномъ свѣтѣ“. Это настоящая буколика, нѣчто въ родѣ женскаго хоровода:

„Ночью, на мягкой травѣ, собрались молодая дѣвушка съ фіолетовымъ отблескомъ волосъ и танцовали всѣ вмѣстѣ. Одна изъ пары какъ-бы отвѣчала возлюбленному:

„Дѣвы сказали: „Мы не для васъ“. И застыдившись, укрылись плащами. Музыкантъ игралъ на флейтѣ, сидя подъ деревьями.

„Другія отвѣтили: „Вы придете къ намъ“. И стянувъ ту же свои туники на подобіе мужскихъ, вступили въ нѣжную борьбу и ноги ихъ перемѣшивались въ танцахъ.

„Потомъ, каждая изъ дѣвушекъ, считая себя побѣжденною, брала подругу за оба уха, какъ чашу съ двумя ручками, и склонивъ голову упивалась поцѣлуемъ“.

А вотъ образчикъ сольнаго танца, нѣчто въ родѣ современнаго *pas d'action*. Онъ называется „Танецъ Цвѣтовъ“.

„Лидійская танцовщица Анеисъ закутана семью покрывами. Она медленно снимаетъ желтый покровъ и черные ея волосы рассыпаются по плечамъ. Розовый покровъ сползаетъ съ ея устъ; упалъ и бѣлый покровъ, обнаживъ ея бѣлыя руки,

„Она освобождаетъ грудь отъ краснаго покрыва, который вдругъ развертывается. Съ бедръ спускаетъ она зеленый покровъ, падающій къ ея ногамъ. Съ плечъ снимаетъ она голубой покровъ. Но послѣдній прозрачный покровъ, скрывающій ея стыдливость, она крѣпко прижимаетъ къ себѣ.

„Молодые люди умоляютъ ее: она закидываетъ голову. Подъ звуки флейтъ... начинаетъ она танцовать, изображая жестами, что срываетъ цвѣты своего тѣла.

„И танцуя поетъ: „Куда исчезли мои розы? Куда исчезли душистыя фіалки?... Вотъ мои розы, я отдаю ихъ вамъ. Вотъ мои фіалки, возьмите ихъ....“.

А вотъ *pas de deux*, изображенное въ пѣсняхъ Билитисы, подъ названіемъ „Воспоминаніе о Мназидикѣ“.

„Онѣ танцовали другъ передъ другомъ, быстро передвигая ноги, точно убѣгая одна отъ другой: казалось, порой, что онѣ хотѣли обняться, однако, ни разу не прикоснулись другъ къ другу какъ только кончикомъ губъ.

„Повернувшись одна къ другой спиною, онѣ смотрѣли другъ на друга, отогнувши головки и капельки пота блестѣли на ихъ поднятыхъ рукахъ и ихъ тонкіе шелковистые волосы закрывали имъ грудь.

„Нѣжный взглядъ ихъ очей, пылающія щеки и томность ихъ лицъ были тремя страстными пѣснями; онѣ чуть задѣвали другъ друга бедрами, когда танцуя сгибали тѣло.

„...И меня посѣтило тогда воспоминаніе о Мназидикѣ и все, кромѣ ея образа, сдѣлалось мнѣ постылымъ“.

Какъ видно изъ этой пѣсни, основной элементъ греческой Оркестики—самостоятельность движеній въ *pas de deux*, соблюдался танцовщицами, исполнявшими даже танецъ зротическаго характера. Въ пѣсняхъ Билитисы, изъ которыхъ назовемъ еще: „Танцовщицу съ Тарелками (*crotales*)“, „Танецъ Сатиры“, „Танецъ Глотиссы и Кизеи“, „Жрицы Астарты“, „Мѣнады“ и во многихъ другихъ, мы находимъ множество цѣнныхъ указаній на костюмы танцовщицъ, на мелкія черты ихъ домашняго быта и на ихъ образъ жизни. Къ сожалѣнію, по нѣкоторымъ условіямъ, пѣсни эти непереводимы на русскій языкъ.

Античные танцы, широко распространившись по всей Элладѣ, получивъ право гражданства во всѣхъ классахъ общества и сдѣлавшись достояніемъ всевозможныхъ профессій, стали также любимымъ развлеченіемъ

народа. Но демократическіе танцы были немногочисленны и, въ большинствѣ случаевъ, состояли изъ *Хороводовъ*, сельскихъ *Буколикъ* и *Калмикорей*, танцовавшихся женщинами вокругъ колодцевъ. Танцы *Сатировъ*, *Лапировъ*, *Силеновъ* и *Морфосмосъ*, подражавшій движеніямъ и крикамъ всевозможныхъ животныхъ, пріобрѣли въ народной интерпретаціи чрезвычайно грубый характеръ, утерявъ и тѣ незначительные слѣды художественной отдѣлки, которые они еще имѣли, когда были достояніемъ высшихъ классовъ. Изученіе общественнаго строя античной Греціи, съ ясностью указываетъ на то, что народъ, демось, не имѣлъ достаточно времени для своихъ развлеченій, вслѣдствіе чего и не могъ культивировать въ большихъ размѣрахъ народныхъ танцевъ; онъ заимствовалъ ихъ уже готовыми отъ высшихъ классовъ, не создавъ въ Оркестикѣ ничего самостоятельнаго и цѣннаго.

V.

Нѣсколько выводовъ.

Оркестическіе костюмы и ихъ разнообразіе въ зависимости отъ рода танца.—Знаменитые танцовщики и танцовщицы Греціи: Аспазія, Банкисъ, Кинедусъ, Кнеарисъ, Мемонръ, Сикиматике, Панопея, Вилитиса и объ Лансы.—Духъ античной культуры въ Оркестикѣ.—Наслѣдники этой Оркестики—Римляне.—Преобладаніе Пантомимы и паденіе Оркестики у Римлянъ.—Въяніе Христіанства и исчезновеніе Хореграфіи.—Схема хореграфической эволюціи.—Литература Хореграфіи.

Намъ немногое что придется добавить для полноты очерка къ сказанному выше объ Античной Оркестикѣ; упомянемъ здѣсь о танцевальныхъ костюмахъ, выработанныхъ этой Оркестикой; указывая, на этихъ страницахъ, на тотъ или иной танецъ, мы давали описаніе и соотвѣтствующихъ костюмовъ; костюмъ греческихъ танцовщиковъ вырабатывался постепенно и былъ въ прямой связи съ костюмами, принятыми ритуалами того или иного культа; въ танцахъ общественныхъ, пиршественныхъ, воинственныхъ и другихъ, бывшихъ всегда болѣе или менѣе символическими, имѣвшими предметомъ интерпретаціи то или другое явленіе или событіе мифологической или реальной жизни, и костюмъ соотвѣтствовалъ предмету танца.

Несомнѣнно одно, что общаго, единообразнаго, условнаго костюма, въ томъ смыслѣ, какими являются условные газовые тюники въ нашихъ классическихъ танцахъ, греческая Оркестика совершенно не знала. Тѣмъ не менѣе, если исключить нѣсколько спеціальныхъ культовъ и ихъ жрицъ,

въ родѣ, напимѣрь, упомянутыхъ нами іеродуль, костюмъ греческой танцовщицы всегда отличался длиннымъ покроемъ и рѣзко отходилъ отъ общепринятаго, для обыкновенныхъ гражданокъ, типа. Въ первое время, можетъ быть, единственнымъ отличіемъ этого костюма былъ тотъ или иной болѣе яркій цвѣтъ и какой-нибудь аксессуаръ въ рукахъ или украшеніяхъ исполнителя.

Знаменитыхъ оркестическихъ именъ дошло до насъ очень незначительное количество. Изъ именъ танцовщицъ и танцовщиковъ античной Эллады, на скрижаляхъ исторіи танца, остались слѣдующія, наиболѣе значительныя: Аспазія, бывшая не только славной танцовщицей древности, но и знаменитой преподавательницей своего искусства, уроками которой пользовался Сократъ въ послѣдніе годы его жизни. Ея біографія разработана Эскиросомъ и общеизвѣстна. Напомнимъ только, что вліяніе ея на выдающихся людей Греціи было такъ велико, что Перикль женился на ней; ей приписывали возникновеніе войны между Аѳинянами и Самосцами, Пелопонезская война тоже приписывалась ей; комикъ Гермиппъ, не осмѣливаясь прямо нападать на Перикла, обвинилъ Аспазію въ непочтеніи къ богамъ, но Перикль выступилъ ея защитникомъ на судѣ и, конечно защитилъ ее.

Танцовщикъ по профессіи—Банкисъ извѣстенъ изобрѣтеніемъ танца, получившаго его имя—Банкисмень, о которомъ мы говорили выше. Въ „Облакахъ“ Аристофана находимъ упоминаніе объ этомъ танцѣ. Танцовщикъ Кинедусъ оставилъ послѣ себя уже извѣстные намъ комическіе танцы *Кинеды*; Кинедусъ обладалъ даромъ подражательности и отлично копировалъ движенія и жесты людей своего времени; онъ имѣлъ огромный успѣхъ у гражданъ Аѳинъ, а его комическіе танцы получили комическое значеніе. Киварисъ славился въ древности какъ талантливый мимъ. Мемѳиръ, ученикъ Пифагора, сочинилъ *Пифагорейскій философскій танецъ*, а Сикиматикъ, гражданинъ и танцовщикъ по профессіи—*танцы Сикиматике*.

Изъ танцовщицъ упомянемъ о Панопеѣ, указаніе на которую находимъ у Гомера, когда онъ говоритъ о Парнаасскихъ танцахъ. Панопея славилась искусствомъ танцевъ, высшаго совершенства въ которыхъ достигла какъ участница *Парнаасскихъ плясокъ*. Тіады, женщины Аттики и Дельфійскія женщины составляли на Парнассѣ ея антуражъ. О Билитисѣ, которая была поэтессой, танцовщицей и куртизанкой мы уже говорили.

Наконецъ скажемъ еще о Лаисѣ, коринѣской гетерѣ, современницѣ Аспазіи, и о Лаисѣ младшей, тоже гетерѣ и танцовщицѣ, подругѣ Алкивіада.

О значеніи древне-греческаго храма, какъ мѣста развитія искусства находимъ очень вѣрные замѣчанія въ „Исторіи Религіи“ А. Мензиса (перев. М. Чепинской):

„Храмъ, куда приносилось такъ много даровъ, составлялъ центръ города, въ которомъ онъ находился. Въ немъ городъ помѣщалъ свои сокровища и памятники; тамъ утверждались клятвы и договоры. Тамъ городъ устраивалъ торжества въ извѣстные сроки, въ день ежегоднаго праздника божества или въ годовщину какого-нибудь счастливаго происшествія въ исторіи города; съ теченіемъ времени, число подобныхъ случаевъ увеличилось. Женщины выходили изъ своего однообразнаго заключенія и присоединялись къ шествію, направлявшемуся къ священному мѣсту... Приносилась жертва, божество получало установленную часть ея, а поклонники пировали, уничтожая остальное. Но еще до пира былъ промежутокъ времени, который наполнялся различными упражненіями, связанными съ культомъ, но рассчитанными также на высокое наслажденіе тѣхъ, кто принималъ въ нихъ участіе. *Пляска составляла часть каждаго обряда; она сопровождалась музыкой и состояла не изъ небрежныхъ движеній членовъ, а изъ разнѣренныхъ и тщательно разработанныхъ упражненій, выражавшихъ чувства, связанные съ даннымъ случаемъ.* Эта сторона религіознаго дѣйствія очевидно способна къ большому развитію... Греческія игры, возникшія такимъ образомъ изъ религіозныхъ обрядовъ, и изъ которыхъ нѣкоторыя сдѣлались такъ знамениты и привлекали участниковъ изъ всѣхъ странъ, гдѣ говорили по-гречески, — игры эти являются замѣчательнымъ выраженіемъ греческаго благочестія. Въ греческой религіи нѣтъ аскетизма; божество представляется въ видѣ прекрасной человѣческой личности, и поклонники являются передъ нимъ нагими во всей полнотѣ своей юношеской красоты и преподносятъ ему свою силу и ловкость въ видѣ самыхъ искусныхъ упражненій, при чемъ весь городъ или же толпа, значительно превышающая населеніе города, наслаждается этимъ зрѣлищемъ.

Такимъ образомъ греческая религія включаетъ въ свой культъ всѣ искусства и развивается за одно съ ними. Въ этотъ періодъ неразумныя проявленія благочестія понемногу исчезаютъ, о человѣческихъ жертвахъ и поклоненіи животнымъ слышно только въ отдаленныхъ уголкахъ. Пре-

обладающею религіею является свѣтлое и счастливое отождествленіе самихъ себя съ существомъ, которое считается типическимъ представителемъ человѣческой красоты и человѣческаго превосходства; отождествленіе это достигается стремленіемъ къ тому, чтобы самимъ быть насколько возможно прекрасными, создавать красивыя вещи, сочинять красивые стихи, доводить свое тѣло до крайней степени силы и гибкости и проявлять его совершенство во многихъ состязаніяхъ. Такое понятіе о религіи, не надолго осуществленное въ Греціи, до сихъ поръ представляется уму видѣніемъ, которое однажды появилось и никогда не можетъ быть забыто. Всякій, узрѣвшій это видѣніе, не можетъ не считать недостойными и унижительными всѣхъ религіозные обряды, въ которыхъ не замѣтно стремленій къ гармоніи и красотѣ“.

Греческая Оркестика оказала большое вліяніе на античныя искусства какъ Поэзія и Ваяніе; была предметомъ особой заботливости законодателей; завоевала уваженіе ученыхъ и философовъ; она была самымъ полнымъ выраженіемъ эллинскаго духа съ его страстной любовью къ пластической красотѣ формъ, линій и движеній. Геній Эллинскаго народа весь вылился въ его танцахъ; ближайшіе наслѣдники античной культуры, Римляне, заимствовавъ у Грековъ ихъ мифологию, должны были, вмѣстѣ съ тѣмъ, унаслѣдовать и ихъ Оркестикъ. Но уже потому, что Римляне переименовали Оркестикъ въ Сальтацію, видно, какъ они измѣнили серьезный, религіозный и символическій характеръ античнаго танца. Переработавъ, сообразно потребностямъ своего народнаго духа, греческую Мифологию, они переработали въ томъ же направленіи и танцы; пластическая сторона, какъ выраженіе внутренняго духа Оркестики, пріобрѣла у нихъ второстепенное значеніе; напротивъ, сторона мимическая—разработана была Римлянами въ Пантомимѣ; танцы являлись лишь дополненіемъ къ ней; мало-по-малу танцы начинали утрачивать первобытную чистоту своихъ формъ, свѣжесть цѣломудреннаго начала, самодовлѣющее значеніе истиннаго искусства; они пріобрѣли значеніе искусства служебнаго, культивируемаго для развлеченій невысокаго свойства и ради удовлетворенія разнужданнымъ потребностямъ народа, выдвинувшаго въ жизни лозунгъ „хлѣба и зрѣлищъ“! И какъ только это священное искусство, покинувъ храмы, долины и рощи Эллады, выступило на римскій форумъ для службы народнымъ страстямъ и потребностямъ народа въ развлеченіяхъ низмен-

наго свойства, оно тотчасъ же стало утрачивать свое художественное значеніе, какъ это всегда бываетъ со всякимъ искусствомъ, которое становится обыденнымъ зрѣлищемъ или начинаетъ преслѣдовать несвойственные ему служебныя цѣли.

Искусство танцевъ стало падать у Римлянъ, а когда языческая культура, подъ могучимъ вліяніемъ народившагося Христіанства, уступила ему окончательно свое мѣсто, танцы почти исчезли съ лица земли. Аскетическій порывъ вѣковъ Христіанства сурово наложилъ свою руку на малѣйшія проявленія языческаго духа. Христіанство, культивировавшее духъ, предало провѣщанію презрѣнное человѣческое тѣло и не захотѣло признать его достойной оболочкой этого духа. Оно старалось покрыть грубыми аскетическими одеждами произведеніе языческаго искусства, облечь ихъ въ „шкуры звѣриныя“ въ каковыя были облечены обнаженные тѣла первочеловѣковъ, впервые познавшихъ стыдъ, послѣ своего грѣхопаденія. Красивое, цѣломудренное въ своемъ полуобнаженіи, языческое искусство Оркестики было преслѣдуемо яростнѣе всѣхъ другихъ искусствъ и замерло на много вѣковъ, чтобы выродиться впослѣдствіи, въ роли средне-вѣковой Хореграфіи, подъ видомъ скучнѣйшихъ и вялыхъ христіанскихъ церковныхъ мистерій. До этого же печальнаго возрожденія, Хореграфія была окончательно уничтожена и тщательно погребена монахами и отшельниками, обожавшими созерцаніе, воспареніе и покой, истязавшими себя постомъ и молитвами и презиравшими движенія и красоту тѣла, какъ навожденіе діавольское.

Такимъ образомъ, краткая схема хореграфической эволюціи является намъ въ такомъ видѣ: танцы зарождаются на зарѣ человѣческой жизни, изъ естественной потребности человѣка выражать свои ощущенія. Восточныя цивилизаціи, съ ихъ мрачными культами, основанными на страхѣ передъ грозными явленіями природы, противъ которыхъ они не имѣли силъ бороться, были первыми школами первобытнаго танцевальнаго искусства, носившаго, въ общемъ, характеръ священный. Востокъ является насадителемъ Хореграфіи, которую и передаетъ въ совершенно необработанномъ видѣ, въ качествѣ сырого матеріала, смѣнившей его, высшей цивилизаціи Античной Греціи. Здѣсь, сѣмя попадаетъ на плодотворную почву. Хореграфія развивается въ ширь и глубь, сохраняя вначалѣ еще свой первобытно-священный характеръ, постепенно проникаетъ она во всѣ отрасли жизни, во всѣ уголки человѣческой души, заполняетъ собою

міросозерцаніе народа; она крѣпнѣтъ, развивается, совершенствуется и разнообразитъ свои формы или идеи, чтобы въ концѣ концовъ достигъ значенія настоящаго искусства. Вслѣдъ за достиженіемъ кульминаціонной точки развитія, неизбежно долженъ былъ начаться спускъ по наклонной плоскости и, еслибы могла быть вычерчена кривая хореографической эволюціи, то мы-бы увидѣли, какъ линія, которою мы обозначили-бы движеніе танца у Римлянъ, устремилась-бы внизъ отъ высшей точки античнаго танца. Исторія римской Хореографіи, къ которой мы вернемся въ слѣдующемъ очеркѣ, есть, въ сущности, исторія паденія этого искусства — его дегенерація. Затѣмъ наступаетъ продолжительный перерывъ и кривую эволюцію нужно начинать снова съ нисшей точки, ко времени средневѣковыхъ христіанскихъ мистерій. Дальнѣйшая исторія танцевъ будетъ заключаться въ изображеніи поучительной картины борьбы танца съ оковами, которыя наложила на него новая цивилизація и стремленія его, высвободившись изъ этихъ оковъ, возродиться въ духѣ Античной Оркестики на современной балетной сценѣ.

Въ заключеніе этого очерка скажемъ нѣсколько словъ о литературѣ предмета. Литература эта, какъ мы уже говорили и раньше, крайне не богата дѣйствительно цѣнными и цѣльными сочиненіями. Она, можно сказать, разбросана въ видѣ отдѣльныхъ частей по различнымъ статьямъ, этюдамъ и очеркамъ того или иного явленія, въ устарѣвшихъ общихъ журналахъ и энциклопедическихъ словаряхъ какъ общихъ, такъ и спеціальныхъ—послѣднихъ, впрочемъ, очень немного. Собрать воедино, сгруппировать, связать и должнымъ образомъ освѣтить весь этотъ отрывочный, часто противурѣчивый матеріалъ, было-бы дѣломъ большой важности, но и большого критическаго труда.

Нечего и говорить, что русскихъ сочиненій по исторіи античнаго танца не только оригинальныхъ, но и компилятивныхъ, мало-мальски цѣнныхъ, совершенно не существуетъ, по крайней мѣрѣ, они намъ неизвѣстны. Изъ старыхъ иностранныхъ работъ, конечно, неперевоенныхъ на русскій языкъ, можно указать на книгу Volz'a: „Der Tanz und seine Geschichte, eine Culturhistorisch-Choreographische Studie“. Книга эта очень рѣдкая, и пользоваться ею почти невозможно, за неимѣніемъ ея въ продажѣ. Еще болѣе рѣдкою, а потому и недоступною, является сочиненіе Thoinot-

Arbeau: „Orchésographie“, но главною ея частью является перечисленіе средневѣковыхъ танцевъ.

Изъ новѣйшихъ работъ слѣдуетъ упомянуть о капитальномъ сочиненіи М. Emmanuel'я: „La Danse Grecque Antique“. Это обстоятельное, но исключительно иконографическое изслѣдованіе, черезчуръ спеціальное и добровольно замкнутое въ узкіе предѣлы, не дающіе автору возможности дѣлать широкихъ обобщеній и выводовъ. Нужна большая подготовка, чисто профессиональнаго характера, чтобы съ пользою читать эту книгу. Для такъ называемой большой публики существуетъ нѣсколько популярныхъ сочиненій, преимущественно французскихъ, въ родѣ „La Danse“, „La Danse à travers les âges“ и другихъ, наполненныхъ болѣе анекдотами, чѣмъ серьезными историческими свѣдѣніями, и историкъ Хореграфіи съ ними почти нечего дѣлать. Ему остается обратиться къ отрывочнымъ свѣдѣніямъ, почерпаемымъ у классическихъ писателей, въ родѣ Лукіана, Атеней, Гомера и др., а также къ энциклопедическимъ словарямъ, что, конечно, является кропотливой и затруднительной, однако, совершенно неизбежной черновой работой, даже для написанія краткаго очерка античнаго танца.

В. Свипловъ.

