

ATLANTIC

9





◎ АПОЛЛОНЪ ◎

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ. Петроградъ. Звенигородская, 11.



АНТИЧНЫЯ РАСПИСНЫЯ ВАЗЫ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ ЭРМИТАЖЪ

ОСКАРЪ ВАЛЬДГАУЕРЪ



ДИНЪ выдающійся ученый гдѣ то сказалъ, что его завѣтной мечтой всегда было написать исторію искусства безъ всякихъ именъ: пусть наука откажется, наконецъ, отъ ненадежныхъ попытокъ расширять наслѣдіе знаменитыхъ художниковъ, приписывая имъ все новыя произведенія, пусть она лучше займется тѣми великими вопросами, которые не переставало ставить себѣ искусство, и изучаетъ ихъ развитіе... Эта мысль заставила многихъ задуматься и, дѣйствительно, привела къ существеннымъ открытіямъ въ исторіи искусства. Но въ то же время оказалось совершенно невозможнымъ пренебречь именами-символами великихъ художниковъ, которыя неотдѣлимы отъ ихъ творчества. Въ исторію развитія всякой историко-художественной проблемы, будь то воспріятіе пространства или живописное постиженіе, всегда врывается клиномъ нѣчто неожиданное, безконечно важное, что нарушаетъ спокойное развитіе проблемы, дробить ее на части, съ тѣмъ чтобы снова объединить эти части въ непредвидѣнныхъ сочетаніяхъ, какъ бы располагая разсѣянные въ разныя стороны силы вокругъ неподвижнаго центра.

Это нѣчто и есть личность большого художника, творческая личность, вторгшаяся въ самое сердце создающихъ элементовъ,—не какая нибудь рабочая сила, которую можно объективно воспринять, опредѣлить и класифицировать, а нѣчто ощущаемое нами, какъ мистическая мощь челоѣка, роль котораго въ исторіи данной проблемы не можетъ быть отдѣлена отъ всего его естества, отъ его внутренней сущности. И вотъ мы опять приходимъ къ тѣмъ же, часто неуѣреннымъ, попыткамъ познать челоѣка-творца. Такимъ образомъ исторія искусства, 'большого' искусства, силою вещей все таки обращается въ изученіе отдѣльныхъ личностей, служившихъ вѣхами въ его общемъ развитіи, если только господствующее міровоззрѣніе не подавляло индивидуальности, какъ это дѣлала въ значительной мѣрѣ, на примѣръ, церковная мысль на Востокѣ или въ Византіи.

Иначе обстоитъ дѣло съ прикладнымъ искусствомъ. Въ то время какъ въ исторіи *grand art* мы принимаемъ выдающуюся личность за исходную точку творческихъ идей, здѣсь вопросъ о личности художника отступаетъ на задній планъ. Искусство становится достояніемъ толпы и постепенно сливается съ прочими проявленіями ея культуры. Всякій толчекъ, приводящій въ первомъ случаѣ къ

внезапнымъ переворотамъ, во второмъ — разрѣшается медленнымъ развитіемъ, подвергающимъ искусство послѣдовательной переработкѣ со стороны многихъ дѣятелей. Итакъ, если исторія 'большого' искусства сливается съ исторіей выдающихся мастеровъ, то прикладное искусство имѣетъ дѣло съ эстетическими воспріятіями толпы. Чѣмъ богаче внутренняя жизнь народа, тѣмъ богаче исторія его прикладного искусства, его 'художественной промышленности'. Высокой ступени въ этомъ отношеніи достигли Греки, и въѣдомъ греческой художественной промышленности является керамика.

Намъ не должно казаться случайнымъ, что изученіе греческой керамики, какъ особой отрасли искусства, совпало съ расцвѣтомъ современнаго прикладного искусства. Исканіе новыхъ законченныхъ формъ въ противовѣсъ условности, исканіе логическихъ, данныхъ самой природой, мотивовъ для преобразованія нашей обыденной обстановки вызвало потребность въ исторической класификаціи памятниковъ художественной промышленности прежнихъ временъ. Лишь теперь античная керамика получила заслуженную оцѣнку: она сдѣлалась не только археологическимъ источникомъ для изученія мифовъ, но и цѣннымъ памятникомъ художественной жизни древности.

Не обошлось, однако, безъ препятствій. Мы живемъ въ эпоху переоцѣнки значенія въ искусствѣ художественнаго матеріала, и, конечно, реакція противъ прежняго направленія, которое отрицало зависимость формы отъ матеріала, имѣетъ подъ собой твердую почву. Но это новое теченіе приводитъ часто къ тому, что прежде всего обращаютъ вниманіе на матеріалъ, а не на его художественную обработку. При такомъ взглядѣ на дѣло—античная керамика представляетъ мало привлекательнаго. Становится ясно, что мы имѣемъ дѣло съ предметами, въ которыхъ хрупкая глина должна была замѣнять болѣе цѣнную и долговѣчную бронзу. Приносившіеся въ храмы дары или утварь, помѣщавшаяся въ могилахъ, могли не обладать той степенью прочности, которая требовалась отъ предметовъ каждодневнаго обихода. Правда, техника сдѣлала въ этой области большіе успѣхи; еще до сихъ поръ никто не разгадалъ секрета лака, которымъ покрывались греческіе сосуды и благодаря которому иногда кажется, что они сдѣланы изъ металла и только что вышли изъ мастерской художника; но все же это былъ матеріалъ малоцѣнный, предназначенный для замѣны болѣе дорогого. И тѣмъ не менѣе мы должны признать, что форма въ греческой керамикѣ есть результатъ продуманной творческой мысли, и именно ее мы обязаны изучать не только съ исторической, но и съ эстетической точки зрѣнія.

Отличительной чертой Грековъ было то, что у нихъ художественная жизнь обнимала широкіе круги населенія, и даже въ работахъ полусвободныхъ ремесленниковъ-метековъ ощущается духъ подлиннаго искусства. Особенности греческаго генія обязаны мы и сохраненіемъ этихъ произведеній. Сущность эллинскаго міровоззрѣнія — восхищеніе красотой во всѣхъ ея проявленіяхъ, въ смѣющейся радости



*Ионо-этрусский сосуд, конца VII в. до Р. X.
(Императорский Эрмитаж).*

*Vase iono-étrusque, fin du VII s. av. J. C.
(Ermitage Impérial).*



Коринфский алабастрь, конца VII в. до Р. X. Тифонь.
(Императорский Эрмитажъ).

Alabastre corinthien, fin du VII s. av. J. C. Typhon.
(Hermitage Imperial).

земли, которая простирается на все, что жизнь может дать людям. Мировоззрѣніе Грековъ проникнуто этой радостью. Ей подчиненъ эллинскій 'міръ идей', и сами боги ей подвластны. Такой взглядъ на жизнь получалъ свое окончательное выраженіе въ украшеніи прекрасными предметами храмовъ и гробницъ, въ которыхъ умершій продолжаетъ жить въ образѣ героя. И въ благоговѣйномъ восхищеніи этимъ міромъ красоты за Греками слѣдовали варварскія и полуварварскія племена древности.

Далеко кругомъ распространяетъ Греція созданія своего художническаго духа. Мы находимъ живые памятники его дѣятельности какъ въ могилахъ Этрусковъ, такъ и въ курганахъ дикихъ князей-кочевниковъ Южной Россіи.

Широкое развитіе греческой керамики достаточно доказываетъ ея внутреннюю силу; но, конечно, и здѣсь вывозъ товаровъ зависѣлъ отъ политическихъ и экономическихъ условій времени. Ея исторія проливаетъ, такимъ образомъ, свѣтъ на судьбы греческой торговли, чѣмъ, впрочемъ, уже воспользовалась наука. Намъ же не придется касаться этой стороны вопроса, мы отмѣтимъ только художественное значеніе греческой керамики, занимающей почетное мѣсто во всѣхъ музеяхъ Европы и богато представленной въ русскихъ собраніяхъ.

Собраніе Императорскаго Эрмитажа — одно изъ лучшихъ въ Европѣ. Оно составилось отчасти изъ коллекцій итальянскихъ аристократовъ, на примѣръ, маркиза Кампана, которыя въ свою очередь восходятъ къ раскопкамъ въ Италіи, отчасти же — и въ этомъ заключается его главная цѣнность — изъ огромныхъ богатствъ, найденныхъ на Югѣ Россіи. Этимъ объясняется многосторонность нашего собранія; правда, въ немъ еще есть большіе пробѣлы, но и они, надѣемся, со временемъ будутъ восполнены.

Въ первомъ залѣ (XVIII) въ настоящее время собраны вазы древнѣйшей эпохи вплоть до конца VI вѣка, во второмъ и третьемъ залѣ (XVI и XVI) — работы итальянскихъ фабрикъ, въ четвертомъ (XV) вдоль оконъ — аттическія V вазы вѣка, а въ шкафахъ вдоль противоположной стѣны — по большей части произведенія итальянской промышленности; южно-русскіе клады временно помѣщены по серединѣ перваго и четвертаго зала.

Начало этой отрасли греческаго искусства теряется во тьмѣ доисторическихъ временъ. Примитивныя культуры создаютъ безконечное количество формъ, но древнѣйшая эпоха, къ сожалѣнію, почти вовсе не представлена въ нашемъ собраніи. Прочныхъ типовъ, которые впоследствии стали бы обязательными, тогда еще возникаетъ мало, и только въ эпоху такъ называемаго геометрическаго стиля (мы можемъ отнести его къ IX—VII в.в.) обозначаются направленія, по которымъ



*Милетская амфора, VII в. до Р. Х.
Oenochoé milésien, VII s. av. J. C.*

слѣдую общему развитію мысли, художественная промышленность начинаетъ черпать въ столь богатомъ декоративными мотивами Востока новыя идеи, которыя отодвигаютъ далеко назадъ сухіе и скучные орнаменты „геометрическаго стиля“. Древнему Востоку суждено было достигнуть высшихъ цѣлей въ области декоративнаго искусства. Ему удалось подчинить природу орнаментальнымъ принципамъ, извлечь изъ міра вѣдшихъ явленій стилизованные образы, какъ бы предназначенные для украшенія гладкой поверхности, для преображенія тяжелыхъ однообразныхъ плоскостей въ легкія и многообразныя... Въ теченіе ряда вѣковъ традиція работала въ этомъ направленіи и устранила со своего пути все, что не

пойдетъ дальнѣйшее развитіе. Само по себѣ это искусство мало привлекательно. Шаблонные геометрическіе орнаменты сухи и однотонны; индивидуальное вдохновеніе застыло, вслѣдствіе необходимости руководствоваться выработавшимися образцами.

Но въ VII вѣкѣ человекъ проснулся для новой жизни. Борьба между аристократіей и демократіей вызвала мощное движеніе въ греческомъ мірѣ. Вырастаютъ новыя колоніи по всѣмъ берегамъ Средиземнаго моря и перебрасываются даже на побережье Чернаго моря. Въ жизнерадостномъ іонійскомъ племени пробудилась чрезвычайная жажда дѣятельности. Открытіе новыхъ торговыхъ путей сдѣлало Милетъ богатымъ экономическимъ центромъ; ни опасности, ни далекія моря не пугали его предприимчивыхъ жителей. И вотъ примитивное искусство этого молодого, даровитаго племени входитъ въ соприкосновеніе съ древней культурой народовъ на берегахъ Средиземнаго моря, впитываетъ въ себя всѣ ея соки, и,

служило главной цѣли. Повсюду эта традиція точнѣйшимъ образомъ изслѣдовала и установила всѣ составные элементы декоративнаго творчества. Въ счастливой гармоніи, такимъ образомъ, объединились великолѣпіе и умѣренность, живая подвижность формъ и простота линий, ковровая пестрота и одноцвѣтная поверхность, причемъ господствующимъ оставался одинъ важнѣйшій моментъ—подчиненіе орнамента архитектурнѣ и, въ связи съ этимъ, полное сліяніе орнамента съ украшаемой поверхностью: орнаментъ только оживляетъ ее, не выступая самостоятельно. На этой ступени развитія древній Востокъ встрѣтился съ юнымъ эллинизмомъ. Вначалѣ начинающее искусство Греціи, можетъ быть, соблазняла красочность явленій этого искусства, но, воспитанное на строгихъ правилахъ геометрическаго стиля, оно хранило въ себѣ склонность къ точной систематикѣ формъ, которая и въ искусствѣ Востока, столь богатомъ и новомъ для Грековъ, имѣла силу закона.

Мы видимъ, какъ новый стиль проникаетъ въ Грецію. вмѣсто застывшаго геометрическаго орнамента появляется пышная узорная роспись, оживляющая формы вазы. Несмотря на общую пестроту, вездѣ замѣтно стремленіе—подчинить орнаментъ архитектурной формѣ, будь то простая форма амфоры или болѣе сложное строеніе кувшина. Можно было бы сказать: начинается выслѣпаться взглядъ художника на созданіе вазы, какъ на архитектурную задачу. Мы видимъ стремленіе располагать болѣе живой рисунокъ на верхней части вазы, а нижнюю—либо оставлять свободной, либо только оживлять несложными линиями,—гладкая поверхность производитъ впечатлѣніе болѣе прочности и цѣлности, чѣмъ поверхность, раздробленная рисункомъ.

Въ архитектурѣ храма Греки богато орнаментовали верхнюю часть постройки; поэтому давящія части кажутся легче, а поддерживающія—сохраняютъ силу и цѣлность. Подобный принципъ проникаетъ и въ планъ росписи вазъ: это—архитектурный принципъ разграниченія давящихъ и поддерживающихъ частей. Но именно здѣсь греческое міровоззрѣніе выступаетъ противъ своего учителя—восточнаго искусства: такого принципа нѣтъ ни въ египетскомъ, ни въ вавилоно-ассиро-персидскомъ искусствѣ. Онъ выступаетъ у Грековъ, какъ нѣчто совершенно новое,—правда, сначала въ видѣ робкихъ попытокъ, и это—самостоятельное созиданіе греческаго духа, обнаруживающее тонкое пониманіе живой архитектуры во всѣхъ образахъ природы.

Естественно, что вліянію Востока прежде всего подчинилось искусство малоазійскихъ Грековъ. Въ наиболѣе чистомъ видѣ оно сказывается въ большихъ сосудахъ для храненія хозяйственныхъ припасовъ (πίθοι), которые изготовлялись въ Этруріи, но, по всѣмъ признакамъ, вполне зависѣли отъ іонійскихъ образцовъ. Въ Эрмитажѣ имѣется цѣлая коллекція этихъ вазъ, съ которой можетъ сравниться только собраніе Луврскаго музея. Главную часть росписи составляютъ мощные шагающіе львы большихъ размѣровъ въ той строго стилизованной манерѣ, какаю часто встрѣчается на Востокѣ. Къ простому, въ крупныхъ линияхъ намѣченному плану вазы такой монументальный рисунокъ подходитъ какъ нельзя лучше.

Другія произведенія іонійскаго искусства, можетъ быть, главнымъ образомъ изготовлялись въ Милетѣ, за которымъ вскорѣ послѣдовалъ Коринѣъ со своими фабрикатами. Этотъ богатый торговый городъ, благодаря сношеніямъ съ Востокомъ, раньше всѣхъ могъ перерабатывать схваченныя тамъ идеи; кромѣ того, собственныя залежи глины способствовали развитію самостоятельной промышленности, которая постепенно овладѣла всѣмъ рынкомъ Средиземнаго моря.

Древне-восточный мотивъ звѣринаго фриза, обогащенный пышной орнаментовкой ковроваго стиля, преобладаетъ въ особенности на коринѣскихъ вазахъ, гдѣ вся поверхность заполняется разнаго рода розетками. Большую сдержанность въ пользованіи орнаментомъ обнаруживаютъ іонійскіе т. наз. „милетскіе“ сосуды, тогда какъ въ коринѣской керамикѣ строгая тектоника вазы часто нарушается ковровымъ узоромъ. Особенно прелестны въ этомъ отношеніи продолговатые или круглые сосуды для масла (алабастры и арибаллы), форма которыхъ не требовала строгихъ дѣлений. Превосходный образецъ такой вазы имѣется въ Эрмитажѣ: это — алабастръ съ изображеніемъ крылатаго существа, повидимому Тифона, крылья и змѣвидное тѣло котораго замѣчательно использованы, какъ декоративные элементы. Этотъ стиль процвѣталъ, вѣроятно, съ послѣднихъ десятилѣтій VII вплоть до середины VI вѣка до Р. X.

Нельзя, впрочемъ, отрицать, что этому стилю, при всемъ его декоративномъ богатствѣ, присуще нѣкоторое неуменіе справиться съ формой. Какъ бы ощупью нашли себѣ примѣненіе новыя архитектурныя принципы, по имъ еще не доставало увѣренности въ разграниченіи и разработкѣ отдѣльныхъ членовъ. Въ этомъ отношеніи особенную роль, повидимому, надо приписать Халкидѣ. Развитая металлургическая промышленность этого города благотвительно отразилась и на керамикѣ. Здѣсь мы часто встрѣчаемъ слѣды прямого подражанія металлическимъ образцамъ. Это искусство обращаетъ наибольшее вниманіе на форму: такія части, какъ ножка и ручки, рѣзко отдѣлены отъ тѣла вазы; продуманная законченность плана характеризуетъ халкидскіе сосуды. Строгость принципа обнаруживается и въ росписи, которая коврообразной пестротѣ предпочитаетъ спокойную простоту и широкія линіи фигуръ безъ лишнихъ орнаментовъ. Поэтому халкидская керамика въ нѣкоторомъ смыслѣ является реакціей противъ іонійской.

Итакъ, мы видимъ рядъ художественныхъ центровъ въ началѣ VI вѣка. Но къ этому времени подъемъ художественной жизни въ Аѣнахъ охватываетъ и керамику, и поразительно быстро Аѣны завоевываютъ весь рынокъ; съ середины VI вѣка мы встрѣчаемся почти исключительно съ аттическимъ производствомъ. Аѣнянинъ былъ особенно счастливо одаренъ природой. Воспримчивый ко всему



*Халкидская амфора, первой половины VI в.
до Р. X. (Императорский Эрмитаж).*

*Amphore chalcidienne, première moitié du
VI s. av. J. C. (Ermitage Impérial).*



Аттический кратер, середины VI в. до Р. X.
Греки сражаются с кентаврами. (Императорский Эрмитаж).

Cratère attique, milieu du VI s. av. J. C.
Les grecs combattant les centaures. (Ermitage Imperial).

новому, подобно ионійцамъ, онъ въ то же время обладалъ и достаточной дозой уравновѣшенности и критическаго разумѣнія, что позволяло ему останавливаться на самомъ важномъ и примирять кажущіяся противорѣчія. Чувство мѣры и равновѣсія,—которымъ отличались въ Аѣнахъ всѣ великія идеи, политическія, литературныя, религіозныя, и которое сглаживало всѣ шероховатости, устраняло все лишнее, все фантастическое и выдвигало все значительное,—сдѣлалось рѣшающимъ и въ керамикѣ. Аѣны вскорѣ опережаютъ своихъ соперниковъ и въ этой области творчества, обнаруживая ясно выраженные оригинальныя стремленія. Если образование т. наз. чернофигурнаго, силуэтнаго, стиля многимъ обязано вліянію Халкиды, то все же окончательно онъ выработался въ Аѣнахъ. Названіе этого стиля происходитъ оттого, что фигуры наносятся на красный глиняный фонъ въ видѣ черныхъ силуэтовъ. Время его расцвѣта—VI вѣкъ, хотя слѣды его встрѣчаются и позже.

Вазы этого времени полны какой то особенной прелести. Эту эпоху хочется назвать эпохой расцвѣта греческой керамики, такъ какъ едва ли художники достигали впоследствии подобнаго единства, подобной гармоніи между формой вазы и рисункомъ: человѣческая фигура, занимающая передній планъ, не притязаетъ на точное воспроизведеніе природы; она изображается отвлеченно и условно.

Подобная трактовка зависитъ во всякомъ случаѣ и отъ техники, но нельзя забывать, что техника всегда бываетъ результатомъ опредѣленныхъ художественныхъ стремленій. Въ черномъ силуэтѣ нѣтъ закругленій, нѣтъ глубины; фигуры примыкаютъ къ поверхности на подобіе вырѣзаннаго изъ металлической полосы фриза. Онѣ представляютъ собой въ нѣкоторомъ родѣ 'орнаментальный символъ' человѣческаго тѣла, созданный ясно выраженной художественной волей и исключительно утонченнымъ вкусомъ.

Только такъ можно объяснить себѣ ту строгость, съ какой Греки проводили въ жизнь свои принципы: въ нихъ надо видѣть не проявленіе безпомощности примитивнаго искусства, а сознательное самоограниченіе, основанное на тонкомъ художественномъ чутьѣ. Рисунокъ служитъ для украшенія извѣстной поверхности; онъ не долженъ нарушать характерной формы вазы, а для этого нужно беречь ея очертанія во всей ихъ чистотѣ; малѣйшее углубленіе пространства, малѣйшая уступка перспективѣ измѣнили бы характеръ поверхности. Поэтому художникъ того времени избѣгалъ всякихъ ракурсовъ; отдѣльныя части фигуры изображались имъ въ простѣйшемъ видѣ: ноги и лицо въ профиль, а грудь спереди, что достаточно объясняется условно-отвлеченнымъ характеромъ рисунка, цѣль котораго—не подражать жизни, а только дать художественный символъ человѣческаго образа.

Очертанія имѣютъ ярко выраженный характеръ: въ отличіе отъ классическаго 'округленія' фигуръ, контуры состоятъ изъ острыхъ, рѣзко выступающихъ линий. Какъ профиль лица выдается остро, такъ и руки образуютъ угловатыя линии, а каждый поворотъ обозначается немногими точными штрихами; также и всѣ детали

вазы отчетливо выдѣляются изъ ея очертаній. Это—особый миниатюрный стиль, который наиболѣе полно обнаруживается на т. наз. мелкофигурныхъ чашахъ. Его расцвѣтъ падаетъ на средину VI вѣка; къ этой эпохѣ принадлежитъ кратеръ, горлышко котораго украшено фризомъ, изображающимъ битву кентавровъ; здѣсь особенно замѣча-



*Аттическая чаша, средины VI в. до Р. X.—Геркулъ, сражающійся со львомъ.
Coupe attique, milieu du VI s. av. J. C.—Hercule luttant avec un lion.*

тельно ограниченіе росписи небольшою площадью. Тѣмъ же духомъ проникнута мелкофигурная чаша съ изображеніемъ борьбы Геракла со львомъ и другая чаша, на которой причудливыя формы танцующихъ менадъ и силеновъ выступаютъ еще сильнѣе, благодаря острымъ контурамъ. Въ основѣ всѣхъ частности лежитъ одинъ и тотъ же вкусъ: какъ на рисункѣ остро выдѣляются руки и ноги, такъ же точно выдаются и ручки самой вазы.

То же самое мы наблюдаемъ на гидрии, приписываемой рисовальщику Эксекию и изображающей борьбу Геракла съ Тритономъ въ присутствіи морского божества Нерея и одной изъ его дочерей. Большіе размѣры вазы требуютъ и большаго размаха рисунка; но и здѣсь мы видимъ ту же манеру: каждое движеніе тѣла, каждая поза, каждый кончикъ одежды представлены при помощи острыхъ линій.



Аттичская чаша, конца VI в. до Р. X.—Сфинкс между глазами. (Императорский Эрмитаж).
Coupe attique, fin du VI s. av. J. C.—Sphinx entre deux yeux. (Ermitage Impérial).

Аттичская мелкофигурная чаша, срединя VI в. до Р. X.—Дионис, менады, силены. (Императорский Эрмитаж).
Coupe attique, milieu du VI s. av. J. C.—Dionis, ménades, silènes. (Ermitage Impérial).



Аттическая гидрия, середины VI в. до Р. Х.,
стиля Эксекия. — Гераклъ въ борьбѣ съ Три-
тономъ. (Императорскій Эрмитажъ). }

Hydrie attique, milieu du VI s. av. J. C.,
style d'Exekias — Hercule luttant avec Triton.
(Ermitage Imperial).



Аттическая гидрия, второй половины VI в. до
Р. Х. — Ахилл привязывает труп Гектора
к колеснице. (Императорский Эрмитаж).

Hydrie attique, deuxième moitié du VI s. av.
J. C. — Achille attachant à son char le corps
d'Hector. (Ermitage Impérial).



Аттическая чернофигурная гидрия, конца VI в. до Р. X. — Свадебное шествие Зевса и Геры (Императорский Эрмитаж).

Hydrie attique à figures noires, fin du VI s. av. J. C. — Cortège nuptial de Zeus et Hera. (Ermitage Impérial).

Этотъ стиль недолго держится на высотѣ. Началомъ его конца явилось желаніе художниковъ изображать складки одеждъ такъ, чтобы создать иллюзію матеріи. Одно это уже нарушило принципъ отвлеченности; въ него вводилось подражаніе природѣ, которое противорѣчило духу стиля и его выразительной силѣ. Чтобы выяснитъ себѣ это новое направленіе, достаточно сравнитъ упомянутую мелко-фигурную чашу съ чернофигурной чашей позднѣйшей эпохи, гдѣ на наружныхъ стѣнкахъ изображено по сфинксу между двухъ глазъ, которые должны были предохранять пьющаго отъ „дурного глаза“. Въ очертаніяхъ мы замѣчаемъ значительную переѣну: ручки вазы съ глазами слѣдуютъ уже отчасти контуру стѣнокъ; видно стремленіе къ законченности и закругленности общаго построенія, уклоненіе отъ контрастовъ.

То же самое наблюдается и въ росписи. Линіи широко располагаются по всей поверхности и заполняютъ ее; не видно утонченнаго стремленія вмѣстить ихъ въ ограниченномъ пространствѣ.

Такое же принципиальное различіе даетъ и сравненіе гидріи Эксекія съ чернофигурной гидріей позднѣйшей эпохи, на которой изображенъ Ахиллъ, привязывающій Гектора къ своей колесницѣ. Въ фигурѣ широко шагающаго Ахилла, мощно выдѣляющейся на фонѣ, сохранилось мало отъ тщательнаго и изящнаго стиля гидріи Эксекія, а старательно выведенныя складки одежды указываютъ на тяготѣніе къ натуралистическимъ формамъ. Эта ваза, по исполненію, принадлежитъ еще къ эпохѣ расцвѣта, но она уже обнаруживаетъ, какимъ образомъ новое натуралистическое теченіе стремится разрушить строгія, старыя формы.

Въ позднѣйшую эпоху стиля намъ попадаетъ мало вазъ, стоящихъ на прежней высотѣ; къ числу наиболѣе выдающихся принадлежитъ ваза изъ бывшаго собранія Ю. Ф. Абазы, изображающая свадебное шествіе Зевса и Геры, которое сопровождаютъ Аполлонъ и Гермесъ. Здѣсь использованы новыя приемы для болѣе свободной характеристики движеній и обрисовки одеждъ; въ общемъ же соблюдается прежняя строгость, и живыя движенія еще тщательно избѣгаются. Отдѣльныя мелкія черты указываютъ уже на приближеніе эпохи упадка: плечики вазы не просто гладки, а поднимаются ступеньками и частью выкрашены въ бѣлую краску, на ручкахъ слѣданы вырѣзки, украшенныя орнаментомъ.

Вспомнимъ изысканно утонченныя украшенія поздней готики—это два родственныя между собою явленія.

Новыя натуралистическія стремленія нуждались и въ новыхъ формахъ для своего выраженія; эти формы, замѣнившія силуеты чернофигурнаго стиля, были найдены во второй половинѣ VI вѣка. Фигуры и орнаменты остаются въ цвѣтѣ глины, а фонъ дѣлается чернымъ. Новая краснофигурная манера позволяла помѣщать болѣе богатые рисунки внутри контура, дѣлала возможными ракурсы и пересѣченія. Въ связи съ этимъ греческая живопись на вазахъ вступаетъ на новый путь: рисунокъ стремится къ самостоятельному значенію и становится независимымъ отъ вазы.

Другими словами: устанавливается разногласіе между обѣими составными частями— формой вазы и ея росписью. По мѣрѣ того какъ послѣдній элементъ начинаетъ приобретать характеръ картины—понижается его роль, какъ декоративнаго фактора, а вмѣстѣ съ тѣмъ нарушается и цѣльность всего произведенія. Конечно, это развитіе происходило постепенно, и въ продолженіе всей древнѣйшей эпохи краснофигурнаго стиля сохраняется, напр., условная линія, обозначающая почву безъ всякаго углубленія плоскости при помощи ландшафта; по ней шагаютъ фигуры, какъ силуеты чернофигурныхъ животныхъ; въ первое время роспись вазы направлена только на то, чтобы придать фигурѣ болѣе естественныя формы посредствомъ правильной перспективы. Это стремленіе проявляется въ замѣнѣ изящныхъ, но условныхъ формъ въ трактовкѣ складокъ, болѣе натуральными, особенно же въ передачѣ глаза, который, наконецъ, удается правильно изображать въ профиль.

Первые шаги на новомъ пути натурализма доказываютъ всю силу новаго направленія, проникшаго въ самые корни греческаго искусства. На чашахъ строгаго краснофигурнаго стиля этого времени встрѣчаются сцены самаго дикаго характера, порой граничащія съ гротескомъ, причемъ нѣтъ трудностей, нѣтъ поворотовъ, которые могли бы остановить художника. Только во второй четверти V вѣка начинается утихать бурное увлеченіе природой и ея богатствами, и выясняется болѣе умѣренный классическій стиль.

Отдѣльные этапы этого развитія хорошо представлены въ нашемъ собраніи. Самымъ выдающимся образцомъ ранняго краснофигурнаго стиля можно считать высокий сосудъ для благовоній, лекионъ, изображающій покровительницу звѣрей, Артемиду, кормящую лебедя. Новыя натуралистическія тенденціи безслѣдно прошли мимо этого рисунка. Архаическій взглядъ на человѣческую фигуру еще проявляется здѣсь въ болѣе чистомъ своемъ видѣ. Можно сказать: наканунѣ своего исчезновенія архаическій стиль расцвѣлъ пышнымъ цвѣтомъ, создавъ описанную выше чернофигурную гидрію, со свадебнымъ шествіемъ Зевса и Геры, и этотъ лекионъ.

Художникъ, который напоминаетъ извѣстнаго намъ по другимъ произведеніямъ самосскаго мастера Дуриса, вложилъ въ этотъ рисунокъ всю свою душу; въ этомъ

произведеніи онъ вывелъ итоги той высокой художественной школы, которую онъ прошелъ. На этой вазѣ отразилось все лучшее, что архаическое искусство, эта школа красивой формы, создало и развило при помощи самокритики въ области линий. Очень увѣренная блестящая черная линія, выступающая подобно рельефу, воспроизводитъ главныя черты лица и одѣвнія; короткая тонкая линія передаетъ условную улыбку губъ. Затѣмъ та же краска разжижается, и болѣе слабый слой ея служитъ для исполненія закругленій хитона и едва видныхъ складокъ рукава, которыя сходятся у застѣжекъ; наконецъ, обнаженные части женскаго тѣла, которыя въ чернофигурномъ стилѣ окрашивались въ бѣлый цвѣтъ, остаются и здѣсь бѣлыми, но кажутся рельефными, такъ какъ слой краски нѣсколько толще. То же видимъ мы и на лебедѣ, очертанія котораго принимаютъ золотистый оттѣнокъ. Всѣ отдѣльныя формы, напр., листочки діадемы, изящно заострены. Ракурсы отсутствуютъ совершенно, правая рука вдавлена въ грудь, такъ что и здѣсь не имѣется ни передняго, ни задняго плана. Фигура представляетъ орнаментальное сочетаніе линій, главная прелесть которыхъ—въ особенномъ ихъ ритмѣ; онѣ не только не притязаютъ на правильное изображеніе природы, но даже стараются избѣгать этого. Итакъ, описанная ваза по своему замыслу ближе всего стоитъ къ прекрасной гидріи Экскія, съ изображеніемъ борьбы Геракла съ Тритономъ.

VI

Греки были богато одарены чувствомъ юмора. Уже въ древнѣйшую эпоху, особенно среди іонійскихъ художниковъ, часто встрѣчается гротескъ. Сюда относится и скорчившійся Силень, служащій флакономъ для масла, котораго можно отнести къ концу VII вѣка. Это настроеніе сохраняется до конца архаическаго искусства, условнаго и аристократическаго, наряду съ нимъ, какъ бы въ роли народнаго искусства, удовлетворяя потребность въ яркомъ комизмѣ; существа изъ мифа о Вакхѣ,—а въ позднѣйшія времена и люди, находящіеся подъ вліяніемъ Вакха или Эроса,—служатъ сюжетами этихъ изображеній.

Сюда же мы отнесемъ и типъ негра, который Греки могли наблюдать въ своихъ африканскихъ колоніяхъ и который сталъ однимъ изъ реквизитовъ вазовой росписи. Мы встрѣтимъ его на чернофигурныхъ рисункахъ, наконецъ, въ особенной комбинаціи, и на краснофигурной пеликѣ (расширяющейся книзу амфорѣ). Негръ ведетъ подъ узды верблюда, утрированные формы котораго, равно какъ и потѣшная фигура самого негра, очевидно, рассчитаны на впечатлѣніе гротеска. Тутъ уже сказывается новое натуралистическое теченіе, которое еще ярче обнаруживается на прекрасной чашѣ со сценами изъ разрушенія Трои.

На наружныхъ стѣнкахъ этой чаши—извѣстныя намъ картины: Неоптолемъ поражаетъ Приама, Аяксъ преслѣдуетъ Кассандру. Но совершенно оригинальна изобра-



*Лекитъ въ видѣ силена, ионійская работа
VII в. до Р. X.
Lécythe en forme de silène, VII s. av. J. C.*

женная внутри чаши сцена: быстро бѣгушій мужчина несетъ на плечахъ мальчика, который боязливо держится за его голову; пряжка на ногѣ мальчика указываетъ на царственное происхождение. Съ точностью установить смыслъ этого рисунка нельзя. Быть можетъ, имѣется въ виду Эней, спасающійся со своимъ маленькимъ сыномъ; съ другой стороны, типъ лица мужчины, напоминающій типъ варвара, позволяетъ думать, что мы имѣемъ дѣло съ невольникомъ; возможно поэтому, что это—рабъ Гектора, пытающійся спасти Астіанакта.

Замѣчательнъ талантъ художника, имѣвшего въ своемъ распоряженіи такія простые средства и вложившаго столько выразительности въ лица изображенныхъ имъ людей: широко раскрытые глаза мужчины, испуганныя черты прильнувшего къ нему мальчика; вся картина дышитъ силой и имѣетъ неоспоримое значеніе сама по себѣ. Но если мы взглянемъ на нее съ другой точки зрѣнія, то должны будемъ признать, что декоративныя задачи здѣсь не разрѣшены; художникъ не заполнилъ данной ему поверхности—круга, какъ это отъ него требовалось; ему пришлось обрѣзать часть этого круга, чтобы получить линію почвы, такъ что рисунокъ принялъ форму фриза. Совершенствованіе въ одну сторону означаетъ упадокъ въ дру-

гую... Но лишней является здѣсь вообще всякая оуфика, такъ какъ тяготѣнія стила, представителемъ котораго является нашъ художникъ, совершенно противоположны архаической тенденціи лекитѣа; ихъ даже нельзя и сравнивать.

Болѣе умѣренный стиль—въ такихъ большихъ сосудахъ этой эпохи, какъ прекрасная амфора, съ изображеніемъ похищенія Ганимеда. Архаическія черты сохранились въ складкахъ одежды Гермеса, стройное и худощавое тѣло Ганимеда соотвѣтствуетъ тоже старинному вкусу, но въ отдѣльных частяхъ тѣла и въ движеніи видна естественная жизненность, которая была немыслима въ прежнее время. Есть какая то своеобразная красота въ выдержанной строгости рисунка, въ борьбѣ со старыми формами и въ вытекающей отсюда суровости общаго впечатлѣнія.



Аттическая чаша, начала V в.
до Р. X. — Бегство из Трои.
(Императорский Эрмитаж).

Coupe attique, commencement du
V s. av. J. C. — Fuite de Troie.
(Ermilage Impérial).



*Аттическая амфора, первой половины V в.
до Р. X. — Гермес преследует Гаямеда.
(Императорский Эрмитаж).*

*Amphore attique, première moitié du V s.
av. J. C. — Hermès poursuivant Ganymède.
(Ermitage Imperial).*



Аттическая амфора, середина
V в. до Р. X. — Zeus и Ирида.
(Императорский Эрмитаж).

Amphore attique, milieu du
V s. av. J. C. — Zeus et Iris.
(Ermitage Impérial).



Аттический кратер, середины V в. до Р. X.
Тезей сражается с амазонками. (Императорский Эрмитаж).

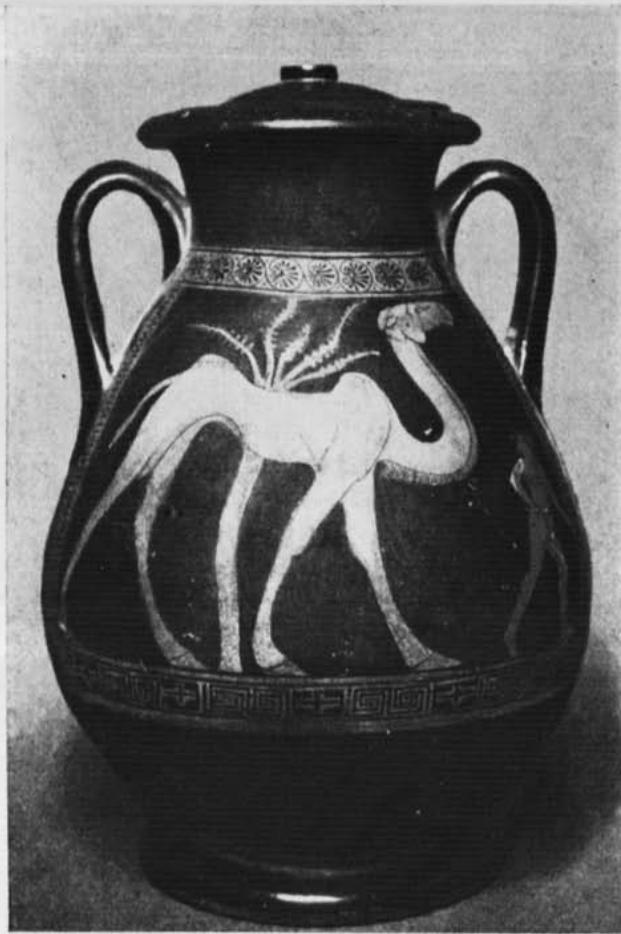
Cratère attique, milieu du V s. av. J. C.
Thésée combattant les amazones. (Ermitage
Impérial).

VII

Первые времена краснофигурного стиля дают нам представление о переходѣ къ новымъ идеаламъ. Искусство старается изучить всѣ возможности, которыя заключаетъ въ себѣ развившаяся техника, и использовать ихъ для новыхъ эстетическихъ влѣній. Съ другой стороны, нельзя было однимъ ударомъ покончить съ такимъ завершеннымъ художественнымъ міровоззрѣніемъ, какимъ было архаическое. И вотъ новое сталкивается со старымъ, архаическое отживаетъ свой вѣкъ, новое искусство стремительно несется впередъ со всей безпощадностью молодости. Назрѣвала минута и создавалась почва, пригодная для появленія личности выдающагося художника, который собралъ бы все новое и направилъ бы его по пути дальнѣйшаго развитія.

Такая личность явилась—Полигнотъ съ Фасоса, впоследствии аѳинскій гражданинъ. Отъ произведеній великаго мастера ничего не сохранилось, и только литературные памятники говорятъ о его исключительномъ вліяніи, о громадномъ впечатлѣніи, какое произвели его картины въ Дельфахъ, Аѳинахъ и другихъ мѣстахъ. Онъ и его ученики впервые поднимаютъ живопись до уровня самостоятельнаго искусства.

Событіе такой важности не могло не отразиться на росписи вазъ; и въ самомъ дѣлѣ, мы въ этой области наблюдаемъ сильное движеніе, которое можно объяснить только вліяніемъ Полигнота и его школы, тѣмъ болѣе, что от-



Аттическая гидрія, к. VI в. до Р. X.—Свадебное шествіе Зевса и Геры.
Hydrie attique, fin du VI s. av. J. C.—Cortège nuptial de Zeus et Héra.

дѣльные сюжеты совпадаютъ съ тѣмъ, что намъ извѣстно о его произведеніяхъ. Едва ли мы можемъ видѣть въ рисункахъ на вазахъ точныя копіи; вѣдь средства, которыя имѣлись въ распоряженіи рисовальщика, были слишкомъ несложны, а, съ другой стороны, задачи, обусловленныя формой вазы, слишкомъ своеобразны. И все же здѣсь чувствуется духъ Полигнота.

Какъ бы сильны и оригинальны ни были рисунки стараго стиля, фигуры въ этомъ стилѣ остаются миниатюрными не только по отношенію къ размѣрамъ вазы, но онѣ и задуманы мелкими, подобно тщательно выведеннымъ архаическимъ фигурамъ. Рисунки же, созданныя подъ вліяніемъ Полигнота, стремятся къ величественности во всемъ; это замѣтно даже въ фигурахъ на небольшихъ вазахъ. Полигнотъ дѣлаетъ строгій выборъ между мотивами. Предыдущей, переходной эпохѣ всякое проявленіе человѣческой силы казалось достойнымъ воспроизведенія. Полигнотъ же былъ въ томъ смыслѣ класикомъ, что онъ повсюду соблюдалъ нѣкоторую умѣренность и даже въ изображеніи битвъ старался не нарушать спокойныхъ очертаній; получаемый, благодаря этому, несложный контуръ производитъ впечатлѣніе величавой простоты.

Эпохѣ перваго расцвѣта юныхъ, жизненныхъ и художественныхъ силъ несвойственна была простая передача спокойныхъ сценъ изъ жизни, и, дѣйствительно, онѣ встрѣчаются крайне рѣдко. Полигнотъ, напротивъ, стремится къ этому, и на фонѣ жанровой картины, при помощи простыхъ линий, ему удается создать особое характерное настроеніе... Вотъ сцена разставанія на одной вазѣ; на всѣхъ фигурахъ—печать достоинства и самообладанія, онѣ глядятъ другъ другу въ глаза, и для ихъ характеристики достаточно немногихъ линий, а воинъ, не принадлежащій къ кругу семьи, отвернулся, онъ кормитъ коней. Подобныя этимъ жанровыя детали—существенный моментъ въ общей характеристикѣ... Ореей сидитъ на скалѣ и поетъ, его обступили дикіе Фракійцы, очарованные удивительной музыкой; одинъ изъ нихъ закрылъ глаза, чтобы ничто не отвлекало его... Аргонавты передъ отплытіемъ: всѣ герои въ сборѣ, они ждутъ благопріятнаго вѣтра; одни лежатъ, другіе сидятъ, третьи стоятъ,—всѣ въ непринужденныхъ позахъ. Такіе и сходные сюжеты мы теперь часто встрѣчаемъ на вазахъ. Исполненіе—простое, немного суровое по стилю, но тѣмъ прекраснѣе въ своей чистотѣ, въ особенности—когда спокойно выдержанный орнаментъ дополняетъ настроеніе рисунка. Это искусство, такое простое и естественное, должно было развиваться и въ отношеніи композиціи. Фигуры, выхваченныя изъ жизни, нуждались въ большей свободѣ движеній; условная линія, по которой шагали фигуры, оказалась недостаточной, и потребовалось углубить пространство. Полигнотъ выполнилъ эту задачу, обозначая холмистый ландшафтъ, изображая растенія и камни. Эта новая черта проникаетъ и въ расписныя вазы; съ точки зрѣнія декоративной, общее впечатлѣніе отъ этого, конечно, страдало, картина же, сама по себѣ, выигрывала.



Блюдо апулийской работы, IV в. до Р. X.
(Императорский Эрмитаж).

Plat apulien, IV s. av. J. C.
(Ermitage Impérial).



Аттический скифос, середины V в. до Р. X.—Драка силенов.
Scyphos attique, milieu du V s. av. J. C.—Rixe de silènes.

Мы помѣщаемъ здѣсь, въ качествѣ характернаго образца изъ собранія Эрмитажа, сосудъ для смѣшиванія вина съ водой (кратеръ), съ рисункомъ, изображающимъ битву съ амазонками. Тезей сражается съ амазонкой Мелюзой. На ней—характерный костюмъ: плотно облегающія тѣло пестрая одежды, головной уборъ въ родѣ башлыка; она управляетъ конемъ при помощи ногъ и заставляетъ его податься въ сторону, чтобы удобнѣе было нанести ударъ копьемъ. Тезей, героически обнаженный, нападаетъ на нее, а храбрый Форбасъ стоитъ за нимъ въ выжидательной позѣ, наклонивъ копьё. Вся картина проникнута спокойнымъ настроеніемъ, классическія очертанія не нарушаются никакими рѣзкими движеніями—въ этомъ отличительная черта изображеній битвъ въ художественномъ кружкѣ Полигнота. Фигуры свободно движутся въ отведенномъ имъ пространствѣ; бѣлыми линиями обозначены пригорки и растенія.

Съ этимъ новымъ взглядомъ на искусство связаны также большіе успѣхи въ исполненіи отдѣльныхъ подробностей. Таковы—удачные ракурсы въ изображеніи лѣвой руки, держащей щитъ, у Тезея и Форбаса, ракурсъ правой руки Тезея, свобода, съ которой переданы развивающіеся волосы амазонки. Характерна также слѣдующая деталь: между краемъ вѣкъ и линіей бровей проведена промежуточная черта, обозначающая зажмуриваніе глазъ. Это—попытка изобразить подвижность вѣкъ. Благородный стиль Полигнота наложилъ свой отпечатокъ на послѣдующую эпоху, его вліяніе чувствуется еще при Фидіи, только отдѣльные шероховатости устра-

няются, благодаря успѣхамъ техники. Къ этому времени относится коллекція прекрасныхъ амфоръ, собранныхъ въ витринѣ 44-й. Этой эпохѣ чуждъ схематическій классицизмъ; она черпаетъ свои силы и вдохновеніе изъ природы. Такую тѣсную связь съ природой подтверждаютъ и отличныя изображенія юмористическаго характера, близкія къ гротеску, причемъ цикль Діониса предоставляетъ художнику наиболѣе богатый матеріалъ. Замѣчательнымъ образчикомъ этой манеры служить большая чаша для вина, скифось, съ изображеніемъ борющихся силеновъ. На одной сторонѣ мы видимъ трехъ сдѣвившихся силеновъ, на другой — силенъ перескакиваетъ черезъ грудь амфоръ и устремляется на своего товарища; оббитые плющомъ тирсы воткнуты въ землю; у одного изъ нихъ еще сохранились два сучка, на которыхъ подвѣшены скифось той же формы, что и сама ваза, и черпало. По исполненію видно, что художникъ вполне освоился со всѣми имѣвшимися въ его распоряженіи средствами; полувѣрскія существа съ выразительными хвостами и ихъ настроеніе охарактеризованы съ замѣчательно тонкой наблюдательностью; великолѣпны и головы, въ особенности интересна голова упавшаго силенна съ нахмуренными бровями. Для обозначенія мускулатуры употребленъ болѣе жидкій лакъ, который воспроизводитъ легкость и эластичность движеній; подъ ручками вазы — граціозный орнаментъ, къ которому красиво примыкають фигуры.

Это искусство ограничиваетъ себя въ своихъ средствахъ. Подобно тому, какъ силены изображены только съ ихъ главнѣйшими чертами, чѣмъ достигается особая наглядность въ ихъ характеристикѣ, такъ и вообще роспись сводится къ самому необходимому. Особенно это бросается въ глаза въ маленькой кружкѣ, изображающей Аполлона. Богъ, съ лавровой вѣтвью, представленъ въ моментъ жертвоприношенія; въ правой рукѣ онъ держитъ чашу. Одной этой фигуры достаточно для украшенія всей вазы; орнаментъ, служащій основаніемъ, даже не обведенъ кругомъ всего сосуда.

V III

Во второй половинѣ V вѣка этотъ стиль начинаетъ терять свою силу. Какъ въ скульптурѣ послѣ Фидія, мы и въ росписи вазъ видимъ склонность къ менѣе сдержанному искусству. Теперь вниманіе обращается на большія композиціи, отличающіяся увѣренностью и легкостью рисунка; но имъ недостаетъ серьезности и величія прежняго времени. Можно сказать, что этому искусству нравится игра съ формами, и по временамъ въ немъ царитъ вкусъ, напоминающій рококо. Къ этому направленію принадлежатъ фигурныя вазы, изъ которыхъ лучшая — Сфинксъ изъ Тамани; рядомъ съ ней надо поставить сосуды для масла: одинъ изображаетъ амазонку, другой Нику съ кроталами въ рукахъ. Особенно въ Сфинксѣ бросается въ глаза стремленіе къ изяществу, но это изящество — новое, во всемъ отличное отъ



Апулійскій кратеръ, начала IV в. до Р. X.
Приа́мъ передъ Ахилле́емъ. (Императорскій
Эрмитажъ).

Cratère apulien, commencement du IV^e s. av.
J. C. — Priame devant Achille. (Ermitage
Impérial).



Амфора, апулийскаго стиля, IV в. до Р. X.,
съ изображеніемъ надгробнаго памятника.
(Императорскій Эрмитажъ).

Amphore, style apulien, IV s. av. J. C.,
representant un monument tumulaire.
(Ermitage Imperial).

архаического искусства. Какъ тамъ основной принципъ лежалъ въ заостренныхъ формахъ, такъ здѣсь господствуютъ формы мягкія и закругленныя. Краски тоже мягко оттѣняются, и во многихъ мѣстахъ примѣнена позолота. Эти фигурныя вазы обнаруживаютъ также стремленіе къ полихроміи. Нѣчто подобное проникаетъ и въ самый рисунокъ. Раньше всего появляется бѣлый цвѣтъ въ краснофигурной технику (какъ это наблюдается на многочисленныхъ вазахъ, найденныхъ въ дѣтскихъ могилахъ и изображающихъ различныя игры дѣтей). Рядомъ съ бѣлой появляются затѣмъ синія и зеленая краски, пока, наконецъ, глиняный фонъ не исчезнетъ совершенно. Такимъ образомъ аттическая вазовая роспись уступаетъ мѣсто пестрой роскоши, благодаря чему во многихъ отношеніяхъ утрачивается первоначальная чистота формы.

Между тѣмъ, съ середины V вѣка образовались новые центры, въ которыхъ старыя традиціи въ теченіе нѣкотораго времени продолжали развиваться. Греческіе колонисты въ Южной Италіи перенесли аттическую технику на свою новую родину. Въ Луканіи, Кампаніи и Апуліи возникъ рядъ цвѣтущихъ фабрикъ, изъ которыхъ каждая пошла по самостоятельному пути. Но во всякомъ случаѣ сюда проникло не строгое искусство классическаго періода; за малыми исключеніями, мы имѣемъ дѣло съ произведеніями конца V и IV вѣковъ. Луканскіе мастера дорожили, правда, извѣстной строгостью стіля; но апулійскіе и кампанскіе—развивались въ духѣ позднѣйшей живописи. Къ лучшимъ образцамъ апулійской керамики принадлежитъ большой кратеръ, который мы воспроизводимъ здѣсь. Сосуды этого рода, съ ихъ мощными формами и величественными волнующими ручьями, служили надгробными памятниками, и что то монументальное есть во всемъ, даже въ росписи, гдѣ чувствуется ясно выраженное направленіе 'бароко'. Фигуры заполняютъ пространство широкими линіями, во многомъ напоминая композиціи итальянскихъ художниковъ конца XVI и начала XVII вѣковъ.

Въ раннюю эпоху сюжетъ заимствовался чаще всего изъ мифологіи, какъ на изображенномъ здѣсь сосудѣ. Фигуры распределены по поверхности въ согласіи съ манерой Полигнота. Наверху сидитъ въ своей палаткѣ опечаленный Ахиллъ; отложенное въ сторону оружіе виситъ на стѣнѣ; Аѳина, въ боевыхъ доспѣхахъ, съ головой Горгоны на эгидѣ, стоитъ передъ нимъ и обращается къ нему съ рѣчью; справа приближается Гермесъ съ жезломъ герольда. Очевидно, оба заступаются за Пріама, который въ грустной позѣ просителя сидитъ передъ палаткой и молить о выдачѣ ему тѣла Гектора. Старый Несторъ стоитъ въ лѣвомъ верхнемъ углу, опираясь на посохъ; повидимому, и онъ присоединяется къ ихъ просьбѣ. Просьба эта удовлетворена: какъ это часто бываетъ на картинахъ эпохи Возрожденія, тотъ же рисунокъ показываетъ и послѣдующій моментъ. Слѣва приносятъ тѣло Гектора, а на вѣсахъ отвѣшиваютъ золото. Въ рисунокѣ еще замѣтна старая отчетливость, хотя въ роскошномъ выполненіи чувствуется уже новый духъ.



Апулійская ваза, III в. до Р. X.

Vase apulien, III s. av. . C.

Въ позднѣйшія произведенія этой эпохи проникаютъ новые элементы, а примѣняемая въ изобилии бѣлая краска усиливаетъ живописность общаго впечатлѣнія. Къ этому времени принадлежитъ воспроизведенная ниже амфора, которая относится, вѣроятно, къ срединѣ IV вѣка. Изображаемые сюжеты начинаютъ пріобрѣтать однообразный характеръ, что было вызвано новымъ назначеніемъ сосудовъ. Съ этого времени, за малыми исключеніями, встрѣчаются только сцены, относящіяся къ культу умершихъ. Главную сторону сосуда занимаетъ картина, исполненная почти сплошь бѣлой краской: могильный памятникъ, который долженъ казаться мраморнымъ, въ видѣ маленькаго храма, съ изображеніями героизованныхъ мертвцовъ. Какъ на греческихъ могильныхъ рельефахъ, такъ и здѣсь мы видимъ простыя жанровыя сценки. Мужчина, чаще всего въ вооруженіи, разговариваетъ съ другими; женщина играетъ съ птичкой, или ей подають ея украшенія; иногда она сидитъ въ спокойной позѣ, держа въ рукѣ мячъ или вѣтеръ. Этотъ излюбленный сюжетъ придаетъ вазѣ особенную пышность, которая еще болѣе выигрываетъ отъ цвѣтныхъ гирляндъ изъ виноградныхъ лозъ на плечахъ сосуда и отъ вычурной его формы.

Апулійскія вазы ограничиваются бѣлой и золотой красками. Гораздо дальше идутъ кампанскія вазы, которыя явно стремятся къ красочнымъ эффектамъ. Одинъ изъ лучше всего сохранившихся экземпляровъ находится въ Эрмитажѣ. Это —

высокая, стройная амфора. Посрединѣ—храмъ съ іонійскими колоннами, но съ триглифами и метопами, на которыхъ обозначены сражающіяся фигуры. Дверь отворена, и Орестъ съ Пиладомъ поспѣшно выводятъ Ифигенію изъ храма. Въ соотвѣтствіи съ красочными тяготѣніями, рисунокъ отодвинутъ на задній планъ, линіи тонки и мало выдѣляются; но зато богато примѣнены краски: бѣлая, розовая (цвѣтъ тѣла) и золотая. Этотъ рисунокъ можетъ дать, хотя бы и блѣдное, представленіе о позднѣйшей греческой стѣнной живописи.

IX

Чѣмъ больше вліяніе какого нибудь художественнаго направленія, тѣмъ сильнѣе реакція, которую оно вызываетъ. Пышное обиліе красокъ на позднѣйшихъ вазахъ, сдѣлавшее почти что несущественной ихъ форму, повлекло за собой сильную реакцію во всѣхъ отношеніяхъ. Характерно, что въ III вѣкѣ опять обращаются къ прямому подражанію орнаментовкѣ металлическихъ сосудовъ. Одноцвѣтные рельефныя вазы рассчитаны именно на такое впечатлѣніе. Вѣроятно, расцвѣтъ торевтики въ Александріи и другихъ мѣстахъ повліялъ въ этомъ направленіи; маленькіе кубки, сосуды большихъ размѣровъ, съ тисненными фигурными фризами и рельефными орнаментами, получили широкое распространеніе. Но прекраснѣе всего вазы, прозванныя гнатійскими по главному мѣсту ихъ находки—около мѣстечка Gnathia въ Апуліи. Весь сосудъ покрывается чернымъ лакомъ, поверхъ котораго наносятся бѣлые орнаменты или фигуры; другія краски примѣняются въ очень ограниченномъ количествѣ. Эти вазы относятся къ III столѣтію до Р. X. Онѣ отличаются изысканной прелестью, и сознательная умѣренность въ украшеніяхъ придаетъ имъ характеръ высокой культурной утонченности. Единственнымъ украшеніемъ многихъ изъ этихъ вазъ служитъ нѣсколько виноградныхъ лозъ. Маленькій лекивъ изъ нашего собранія изображаетъ идущаго на рукахъ акробата; рассчитаны малѣйшія красочныя детали, и при этомъ самъ рисунокъ вовсе не выдѣляется. Совершенно особнякомъ стоитъ большая чаша съ головой женщины. По краямъ дельфины,



Апулійская ваза, III в. до Р. X.
Vase apulien, III s. av. J. C.

ритмическія линіи которыхъ даютъ впечатлѣніе своеобразнаго движенія; далѣе идутъ спокойные узоры, постепенно приводящіе къ центру съ женской головой въ $\frac{3}{4}$ оборота. Линіи просты, даже строги; большіе, темные глаза задумчиво глядятъ впередъ. Вспоминаются серьезные лики византійскихъ святыхъ. Это — примѣръ реакціи противъ радостной живописи поздней эпохи.

Мы постарались дать краткій очеркъ громадной области искусства. Оно не обращается къ толпѣ, оно полно внутренней красоты, и каждое его проявленіе требуетъ любовнаго и вдумчиваго отношенія; и только тогда оно дѣлается понятнымъ, только тогда устанавливается таинственная связь между нами и произведеніемъ этого глубокаго, своеобразнаго искусства.

ЗАРОЖДЕНИЕ АНТИЧНОЙ ПАНТОМИМЫ

Ю. Слонимская



ВОРЧЕСКОЮ силою міра является движеніе. Современная физика доказала, что въ конечномъ итогѣ всѣхъ міровыхъ процессовъ движеніе претворяется въ тепло. Тепло возвращаетъ двигательную энергію, возвращаетъ всегда съ нѣкоторой потерей, но самостоятельно не можетъ творить движенія. Тепловая энергія увеличивается въ мірѣ, двигательная—уменьшается. Физика рисуетъ картину конца міра—увяданія земли. Движеніе, претворившись въ тепло, исчезнетъ, жизнь изсякнетъ. Тепло равномерно распредѣлится по поверхности земного шара, и омертвѣвшая земля будетъ медленно коченѣть.

„Законъ круговыхъ процессовъ“, установленный въ физикѣ Карно и доказывающій творческую силу движенія, всецѣло примѣнимъ и къ міру духовныхъ явленій. Закономъ творчества и тутъ является движеніе.

Въ періоды пониженія двигательной энергіи, переходящей въ ровное, бездѣйственное тепло, творческая жизнь замираетъ. Коченѣющее искусство заставляетъ вспоминать слова Апокалипсиса: „Ты ни холоденъ, ни горячъ. О, если бѣ ты былъ горячъ или холоденъ! Но какъ ты тепелъ, а не горячъ и не холоденъ, то извергну тебя изъ устъ моихъ“.

Динамическое начало нужно искусству, какъ нужно міру. Смертью искусству грозитъ статика, тихое тепло недвижности.

Творческія стремленія человѣка проявляются въ движеніи—движеніи тѣла, движеніи чувства, движеніи мысли. Первымъ проявленіемъ творчества было движеніе человѣческаго тѣла въ пляскѣ, движеніе человѣческаго голоса въ пѣніи. Это первичное движеніе запечатлѣла позднѣе живопись и скульптура, описала поэтическая рѣчь. Греки, вѣрившіе въ божественное происхожденіе искусства, приписывали созданіе первыхъ плясокъ богамъ. „Говорятъ, что Рея первая полюбила пляску,—передаетъ Лукіанъ,—она приказала корибантамъ во Фригіи и куретамъ на Критѣ плясать и получила большую пользу отъ ихъ искусства. Они круговою пляскою спасли ей Зевеса“. Зевесъ „благодаря ихъ пляскѣ избѣжалъ зубовъ отца“. ¹ Пляска помѣшала Сатурну услышать плачь младенца Зевеса. Бурная пляска фригійскихъ и критскихъ жрецовъ постоянно напоминала грекамъ этотъ моментъ рожденія пляски, рожденія Зевеса...

¹ Лукіанъ, *Пері дроуаеως*, 8.

Миръ спасенъ искусствомъ,—первичнымъ его выраженіемъ въ пластикѣ. Властитель небесъ обязанъ своей жизнью пляскѣ. И богъ, у колыбели котораго звучала пляска, сталъ богомъ театра. Мѣнявшій маски актеръ имѣлъ прообразомъ бога, который являлся то въ видѣ золотого дождя, то въ видѣ лебедя, то въ видѣ быка. Прообразомъ актера былъ мѣнявшій лики Зевесъ, спартанцы называли актеровъ *δεικηλίκτης* по имени Зевеса. Самъ Зевесъ изображался пляшущимъ. Въ „Титаномахіи“ Арктина или Евмела Коринѣскаго стихъ, цитуемый Аэинеемъ, гласитъ: „Посреди всѣхъ плясалъ Отецъ боговъ и людей“.

Но не только Зевесъ былъ великимъ актеромъ Олимпа. Древній гимнъ Аполлону, приписываемый Гомеру, говоритъ о ритмичномъ движеніи бога подъ звуки лиры. „Гомеръ или кто то изъ гомеридовъ въ гимнѣ Аполлону говоритъ: Аполлонъ, съ киварой въ рукахъ, прекрасно игралъ, шествуя красиво и величественно“. Пиндаръ называетъ Аполлона пляшущимъ.¹

О частыхъ преображеніяхъ Аэины повѣствуетъ Гомеръ. Она является то Телемаху въ видѣ „Тафійцевъ“ властителя Ментеса⁴, то Гектору въ образѣ брата его, Деифоба. Преображенія Протея описываетъ Лукіанъ. „Мнѣ кажется, древній мнѣ говоритъ, что египтянинъ Протей представлялъ собой ничто иное, какъ плясуна, который всему подражалъ, искусно принималъ позы и измѣнялся, являясь и какъ теченіе воды, и какъ быстрота огня въ необузданномъ движеніи, подражая и дикости льва, и горячности пантеры, и качанію дерева, и всему, чему пожелаетъ.“²

Божество, создавшее жизнь, создавшее движеніе, сливалось съ самымъ понятіемъ движенія настолько тѣсно, что богъ рисовался людямъ въ видѣ идеально движущагося существа, въ образѣ прекраснаго воплощенія ритма. Мнѣ о богѣ казался мнѣомъ о плясунѣ. У невѣрующаго Лукіана могъ возникнуть вопросъ: не обоже- ствленъ ли въ мнѣ древній плясунъ?

Театральныя преображенія стали атрибутами божества. Боги были творцами пляски, творцами театра. Боги воплощали первичныя чувства человѣка—отвагу, мудрость, любовь. Олимпъ былъ сердцемъ человѣческимъ, гдѣ жажда красоты, безпечная Афродита, вѣчно боролась съ мудростью Аэины. Сердце человѣческое являлось средоточіемъ борьбы вѣчно враждовавшихъ между собою безсмертныхъ стихій чувства. Освобожденное отъ житейскихъ покрововъ, чувство становилось лучезарнымъ божествомъ. Боги были живымъ спектромъ первичныхъ эмоцій. Пляска, воплощая чистую эмоцію, естественно родилась на Олимпѣ.

Самое яркое и самое древнее чувство, любовь, считалось, по преданію, источникомъ первыхъ плясокъ. Тѣ, кто изслѣдовали происхожденіе пляски, правильно говорятъ, что она явилась вмѣстѣ съ первымъ появленіемъ всего существующаго, она явилась вмѣстѣ съ древнимъ Эросомъ⁴,—разсказываетъ Лукіанъ.³ Въ этомъ древнемъ пре-

¹ Аэиней, *Δεικνοσοφισταί*, I, 22 с, 22 в.

² Лукіанъ, *Περί ὀρχήσεως*, 19.

³ Лукіанъ, *Περί ὀρχήσεως*, 7.

даніи сквозить взглядъ грековъ на пляску, какъ на воплощеніе чувства. Творческое чувство любви, сильнѣйшее изъ всѣхъ человѣческихъ чувствъ, создало первыя пляски. Эросъ пробудилъ въ людяхъ чувство, и оно стало пляскою. Эросъ—создатель пляски, ибо онъ создатель всего міра, творецъ всякаго движенія. Эросъ внушилъ любовь и властителю міра, сдѣлавъ чувство закономъ жизни. Любовь Зевеса къ земной женщинѣ, любовь божества къ міру явилась источникомъ преобразеній. Такъ, въ древнихъ мифахъ, въ словахъ древнихъ поэтовъ раскрываются вѣчные источники плясового ритма—живое стихійное чувство, божественное начало въ человѣкѣ.

11

Послами боговъ на землѣ были герои. Вѣря въ божественное происхожденіе пляски, греки приписывали героямъ ея появленіе на землѣ. Считалось, что спартацевъ обучили пляскѣ божественныя близнецы—Касторъ и Полидевкъ, рожденные любовью Зевеса къ Ледѣ. „Лакедемоняне, воспринявшіе отъ Кастора и Полидевка искусство плясать каріатисъ, обучаются этому виду пляски въ Каріи въ Лакедемонѣ“, ¹ говоритъ Лукіанъ. Касторъ и Полидевкъ являлись олицетвореніемъ тихаго чувства дружбы, и ихъ безбурная пляска составляла въ Лаконіи часть культа дѣломудренной богини чистыхъ радостей. „Каріатисъ плясали въ честь Артемиды“, говоритъ Юлій Поллуксъ. ² Герою хитрости, Тезею, приписывалась лукавая пляска, передававшая коварныя извилины Лабиринта. „Гибкіе переходы извилистаго Лабиринта, подъ звуки кивары, изображали пляскою вокругъ алтаря. Руководилъ же хороводомъ Тезей“—передаетъ поэтъ Каллимахъ. ³ Гармоничное движеніе хороводовъ считалось созданіемъ музыкальнаго Орфея. Мифическому строителю Лабиринта, Дедалу,—который „заставилъ жить и двигаться статуи“, отдѣливъ отъ туловища ноги и придавъ форму глазамъ,—принадлежала пляска быстрыхъ, стремительныхъ движеній. Кузнецъ Олимпа изображаетъ эту пляску отваги и юности на щитѣ Ахилла, желая оградить героя отъ бѣды:

Тамъ же Гефестъ знаменитый извилъ хороводъ разнovidный,
Оному равный, какъ древо въ широкоустроенномъ Кноссѣ
Выдѣлалъ хитрый Дедалъ Аріаднѣ прекрасноволосой.
Юноши тутъ и цвѣтушія дѣвы, желанныя многимъ,
Пляшутъ, въ хоръ круговидный любезно сплетяся руками.
Дѣвы въ одежды льняныя и легкія, отроки въ ризы
Свѣтло одѣты и ихъ чистотой, какъ елеемъ, сіають.

¹ Лукіанъ, *Περὶ ὀρχήσεως*, 10.

² Поллуксъ, *Ἱεροματικόν*, IV, 104.

³ Каллимахъ, *Εἰς Ἀχιλλέωσιν*, ст. 311—313.

Тѣхъ—вѣнки изъ цвѣтовъ прелестные всѣхъ украшаютъ,
 Сихъ—золотые ножи, на ремняхъ чрезъ плечо серебрястыхъ.
 Пляшутъ они, и ногами искусными то закружатся,
 Столь же легко, какъ въ стану колесо подъ рукою испитной,
 Если скудельникъ его испытуеть, легко ли кружатся,
 То разовьются и пляшутъ рядами, одни за другими.
 Купа селянъ окружаетъ пѣвнительный хоръ и сердечно
 Имъ восхищается; два среди круга ихъ головоходы,
 Пѣвнѣ въ ладъ начиная, чудесно вертятся въ срединѣ.¹

Эта картина, подробно и ярко описанная Гомеромъ, даетъ наилучшее представленіе о древней пляскѣ. Бурная воинственность быстрыхъ движеній сплетается съ мирной радостью, которую вносятъ присутствіе дѣвушекъ. Два лучшихъ плясуна, владѣющихъ искусствомъ пляски на головѣ, воплощаютъ гибкими движеніями тему пѣсни о приключеніяхъ Дедала. А толпа наслаждается видомъ прекрасной и доблестной юности. Стремительный натискъ и быстрое верченіе пляшущихъ отражаютъ основныя свойства Дедала, который освободилъ скульптуру отъ статической неподвижности. Ему, какъ творцу движенія, естественно приписывалось созданіе живой пластики бурнаго ритма.

Воинственныя пляски приписывались сыну Ахилла, Пирру, по имени котораго эти пляски носили названіе пиррическихъ. Ахиллъ, узнавъ о пляскѣ сына, я думаю, радовался больше, чѣмъ его красотѣ и доблестямъ,—вѣдь и Иліонъ, тогда еще не разрушенный, пляска Пирра разрушила и сравняла съ землей², говоритъ Лукіанъ.³ Тутъ воинственная пляска отождествляется съ воинственной эмоціей. Пляска Пирра, воплотившая отвагу грековъ, разрушила Иліонъ, вдохновивъ нападающихъ. Въ ней какъ бы выкристаллизовалась доблесть воиновъ.

Каждому герою была посвящена особая пляска. Геракла воспѣвали плясками Комось и Тетракомось,³ Гектора славили пляской, носившей его имя. Воинственность Пирра отразилась въ созданной имъ пляскѣ, какъ музыкальность Орфея въ плавномъ движеніи хороводовъ. Характеръ каждаго изъ героевъ отразился въ приписываемой ему пляскѣ.

Тщето древніе авторы пытались опредѣлить происхожденіе пляски. Кассіодоръ называетъ создательницей пластическаго движенія музу Полигимнію, такъ какъ лирическія пѣсни сопровождалась плясками. Плутархъ называетъ Филаммоня Дельфійскаго, установившаго священныя пляски въ честь Аполлона. Теофрастъ,

¹ Илиада, XVIII. Перев. Гибдича.

² Лукіанъ, *Περὶ ἀρχαίων*, 9.

³ Поллуксъ, *Ὀνομαστικόν*, IV, 100.



Аттический кратеръ, I пол. V в. до Р. X.—Хороводъ. (Римъ. Museo Villa Papa Giulio).
Cratère attique, I moitié du V s. av. J. C.—Ronde. (Rome).

по свидѣтельству Аѳиней, увѣрялъ, что ,игравшій на флейтѣ Андронъ Катанскій первый присоединилъ ритмичныя движенія къ звукамъ инструмента¹.
Пытались опредѣлить мѣсто зароженія пляски. Гиппархъ называлъ Спарту, Диссархъ—Пелопонезъ, другіе—Сиракузы. Но, быть можетъ, ближе всѣхъ къ истинѣ былъ Лукіанъ, когда признавалъ, что тѣ, кто изслѣдовалъ происхождение пляски, правильно говорятъ, что пляска появилась вмѣстѣ съ первымъ появленіемъ всего существующаго², вмѣстѣ съ пробужденіемъ на землѣ жизни. Пляска зажглась всюду, гдѣ человеческое чувство требовало исхода.

Легенды о божественномъ происхожденіи пластики указываютъ на древность ея происхожденія, недоступную точному опредѣленію. Боги, заронившіе въ человѣческую душу чувство, дали человѣку и средство его выразить—ритмическое движеніе.

² Аѳиней, *Δεικνυσοφισταί*, I, 22 с.

¹ Лукіанъ, *Περὶ ἀρχαίτης*, 7.

Тайну пластической рѣчи боги передали людямъ черезъ жрецовъ. Такъ, богиня Рея обучила своихъ жрецовъ воинственной пляскѣ, которая исполнялась подъ стукъ мечей о щиты. Такъ, Афина внушила пляску, которая прославляла битву богини съ Титанами. Пляски были воинственными, такъ какъ доблесть внушена человѣку богами.

Пляска стала средствомъ общенія съ богами. Ритмическое движеніе гѣла признавалось лучшею молитвою, достойною возноситься къ богамъ. Орфей и Музей, превосходившіе всѣхъ въ пляскѣ, постановили закономъ, чтобы ритмомъ и плясками посвящать въ божественныя тайны, утверждаетъ Лукіанъ.¹ Пляска и ритмъ были основою культа. Одухотворенное гѣло раскрывало всѣ мечты и скорби человѣка безмолвною молитвою ритмическихъ движеній.

Языкъ жеста былъ языкомъ боговъ. Ритмъ движенія сталъ молитвою къ божеству. Жестъ, обращенный къ богу, священный жестъ жертвоприношенія претворился въ священнодѣйствіе пляски, выражавшей эмоцію даннаго божества. Каждый богъ внушалъ свою пляску, которая составляла необходимую основу культа. На всѣхъ празднествахъ—на Панаѳинейхъ, Діонисіяхъ, въ культѣ Артемиды, Кибелы, Деметры пляска составляла неизбѣжную часть торжества.

Святая святыхъ греческаго культа—Элевзинскія мистеріи были построены на той же пластической основѣ. Ритмомъ и плясками посвящали въ божественныя тайны, свидѣтельствуетъ Лукіанъ. Пляска какъ бы приближала человѣка къ богу, дѣлала его достойнымъ общенія съ богами. Въ пляскѣ раскрывались божественныя законы міра. Ритмъ движенія передавалъ ихъ посвященнымъ. Познать эти тайны было высшимъ блаженствомъ, и счастье посвященныхъ вошло въ пословицу.

„Блаженъ среди смертныхъ тотъ, кто это видѣлъ, и несчастенъ жребій того, кто не былъ посвященъ въ священнодѣйствія,—онъ умираетъ въ мрачной тѣмѣ“, говоритъ о мистеріяхъ Элевзиса древній гимнъ Деметрѣ, приписываемый Гомеру.² „Счастливы тотъ, кто спустился подъ землю послѣ того, какъ это видѣлъ, ибо онъ знаетъ конецъ своей жизни и царство, дарованное Зевесомъ“, поетъ Пиндаръ.³ Счастье посвященнымъ давало то, что они видѣли, и это указываетъ, какую роль играли зрительныя воспріятія въ мистеріальной драмѣ.

Строгий запретъ, не позволявшій говорить о тайнахъ Элевзиса, навѣки скрылъ отъ насъ точную картину мистеріальнаго священнослуженія, но намеки древнихъ авторовъ указываютъ на его пластическую основу. „Не слѣдуетъ выдавать эти тайны непосвященнымъ,—говоритъ Лукіанъ.—Но всякій знаетъ, что о человѣкѣ, который скажетъ о нихъ публично, говорятъ, что онъ пляшетъ виѣ святилища“. Раскрыть мистеріальную тайну было равносильно тому, что исполнить при непосвя-

¹ Лукіанъ, *Пері ѳрусіеως*, 15.

² Гомеръ, *Ек Дімитрав*, ст. 480.

³ Пиндаръ, III, 128.

⁴ Лукіанъ, *Пері ѳрусіеως*, 15.

ценныхъ мистеріальную пляску. Слова, приводимыя Лукіаномъ, неопровержимо доказываютъ, что тайны Элевзиса передавались въ пляскѣ. Намеки Аристофана еще точнѣе опредѣляютъ значеніе пляски въ мистеріяхъ. Аристофанъ говоритъ о священнѣхъ хороводахъ Элевзиса, укоряя недостойныхъ, которые ,оскорбляютъ образъ Гекаты, поддѣвая въ круговой пляскѣ. Хоръ посвященныхъ въ „Лягушкахъ“ поетъ: „Ведите хороводы въ честь богини“. И далѣе: „Пойдемъ на цвѣтушіе луга, усыпанные розами, упражняться по обычаю въ пляскахъ, въ которыхъ участвуютъ счастливыя Парки“. ¹

Пляской, которою правятъ счастливыя Парки, Аристофанъ могъ бы назвать всю человѣческую жизнь, законы которой раскрывались въ Элевзисѣ. Аристофанъ называетъ другомъ пляски—Діониса, культъ котораго подъ мистическимъ именемъ Якха присоединился къ культу Деметры. „Якхъ, другъ пляски, пойдемъ со мной!“ ² восклицаютъ мисты. Во всѣхъ сохранившихся указаніяхъ встрѣчаются намеки на мистеріальную пляску. Пластическая рѣчь несомнѣнно являлась основной формой выраженія въ элевзинской драмѣ, которая, по словамъ Цицерона, учила „не только радостно жить, но и умирать съ надеждою.“ ³ Элевзинскія пляски были драматическими. Онѣ передавали мифическія приключенія божества, грядущее блаженство Елисейскихъ полей, то „царство, дарованное Зевесомъ“, о которомъ говоритъ Пиндаръ.

Мистическая рѣчь движеній роднила человѣка съ божествомъ, учила таинству жизни и смерти. Въ нѣкоторыхъ мистеріяхъ даже посвященные признавались недостойными видѣть священную пляску. Такъ, во фригійскихъ мистеріяхъ, по изслѣдованіямъ нѣкоторыхъ ученыхъ, посвященные слышали только звяканіе оружія при исполненіи невидимой пляски жрецовъ. Ритмическое движеніе считалось атрибутомъ божества и, какъ божественный даръ, было передано жрецамъ. Древніе жрецы должны были знать всѣ тайны пластической выразительности. Жрецы Деметры и Кибелы, жрецы Діониса и Аѳины пластическимъ ритмомъ славили боговъ. Жрецы были посредниками между богами и человѣкомъ. Формою, достойною воплотить божественныя повелѣнія, признавалась внушенная богами пластическая рѣчь.

IV

Жертвою божеству являлось священнодѣйствіе пляски, которая передавала основную стихію божества. Каждый культъ имѣлъ свой циклъ плясокъ. Въ религиозномъ экстазѣ растворяется все отдѣльное, все личное, и священныя пляски были хоровыми.

¹ Аристофанъ, *Βάτραχοι*, ст. 366, 440, 448—453.

² Аристофанъ, *Βάτραχοι*, ст. 402.

³ Цицеронъ, *De legib.*, II с, 14, 36.



Аттическая чаша, I пол. V в. до Р. X.—Силень, преслѣдующій менаду.
Coupe attique, I m. du V s. av. J. C.—Silène poursuivant une ménade.

Діонисовскія пляски воспѣвали священное безуміе Діониса. Силены и сатиры, въ звѣриныхъ шкурахъ, плясали, въ священной ярости, вмѣстѣ съ менадами подъ звуки тимпановъ, кимваловъ и пѣвнїа диѳирамбовъ. Флейтамъ и звону кроталовъ, и кимваловъ, и тимпановъ, и возгласамъ, и кликамъ, и топанью ногъ были даны имена. Ими звались служители, хоренты и участники священнослуженїй: кабейры, корибанты, паны, сатиры и титиры.¹

Бѣшеная пляска менадъ, самое названіе которыхъ означаетъ ‚изступленныя‘, изображена на многихъ древнихъ памятникахъ. Съ запрокинутой головой, съ откинутымъ назадъ тѣломъ, въ развѣвающихся складкахъ одеждъ, менады являются какъ бы олицетворенїемъ вихря движенїй и вихря страстей. Пляска силенъ и менады является однимъ изъ наиболѣе часто встрѣчающихся мотивовъ на греческихъ вазахъ. Въ ней страстное напряженїе діонисовскаго безумїа достигаетъ высшей силы. Вѣчная борьба мужскаго и женскаго начала въ мїрѣ, пагость взаимнаго влеченїя и отвращенїя, какъ бы законъ мірового притяженїя и отталкиванїя, воплощенный въ чловѣкѣ, создалъ эти манищїя, ускользящїя фигуры менадъ и стремительныя, уродливо привлекательныя фигуры силеновъ, воспроизведенныя на вазахъ.

На вазѣ V вѣка, хранящейся въ неаполитанскомъ Museo Nazionale, изображенъ моментъ плясового жертвоприношенїя. Жестокїй ликъ Діониса среди изступлен-

¹ Страбонъ, Географїа, X, 470.

ных менадъ странно гармонируетъ съ тихой, наклоненной фигурой дѣвушки у алтаря. Точно яростная волна страстей, разбивающаяся о скалу чистоты и цѣломудрія... Эти два мотива — страсти и цѣломудрія — вѣчно сплетались въ діонисовскомъ культѣ. На торжественныхъ процесіяхъ позади жрецовъ страсти шли съ опущенными глазами юныя канефоры, воплощавшія мечту цѣломудрія. Онѣ несли въ корзинахъ предметы культа, плоды и священные хлѣба. Страсть освящалась этою живою пѣсней чистоты:

Бѣлую лилію съ розой,
Съ алою розой мы сочетаемъ.
Тайной пророческой грезой
Вѣчную истину мы обрѣтаемъ,—

пѣль чрезъ много вѣтковъ Вл. Соловьевъ.

... Чистой голубкѣ привольно
Въ пламенныхъ кольцахъ могучаго змѣя.

Дѣвы, носительницы идеи цѣломудрія, избирались изъ лучшихъ родовъ, и Фукидидъ рассказываетъ—какъ оскорбленъ былъ Гармодій, когда Гиппархъ отказался принять его сестру въ число канефоръ.¹

Гимнъ страсти, воплощенный въ изступленной пляскѣ менадъ, сплетался съ гимномъ чистотѣ, отраженной въ движеніяхъ канефоръ.

Изступленные пляски замыкали въ свой кругъ торжественное величіе хороводовъ, сохранявшихъ спокойствіе среди окружавшаго ихъ безумія. Въ бѣлыхъ овечьихъ шкурахъ, съ дубовыми вѣтвями, тирсами и факелами въ рукахъ, съ вѣнками изъ плюща на головѣ, они являлись символическимъ изображеніемъ человѣческой жертвы, нѣкогда приносившейся Діонису. Изступленіе страстей являлось ореоломъ безмятежной мудрости, ореоломъ всепобѣждающаго человѣческаго духа.



Аттическая чаша, I пол. V в. до Р. X.—Силены.
Coupe attique, I m. du V s. av. J. C.—Silènes.

¹ Фукидидъ, Συγγραφή περί του πολέμου των Πελοποννησίων και Ἀθηναίων, VI, 56.

Діонисовскія пляски и шествія сплетали чистоту, мудрость и безуміе страстей въ одну трагическую мелодію. Побѣждаемое и побѣждающее дѣломудріе, спасительная, просвѣтляющая мудрость и стихійная, священная въ своемъ дерзновеніи страсть были воплощены въ сплетеніяхъ діонисовской пляски. Въ ней уже звучала идея трагической обреченности человѣка, вся мудрость котораго бессильна разорвать сомкнутый Рокѡмъ хороводъ страстей.

Жертвой Діонису, богу страстей, была трагическая пляска и трагическая пѣсня-дионирамбъ, которая могла слагаться лишь въ состояніи экстаза. Жертвой Аѳинѣ была спокойная мудрость и красота, надъ которой не властно время.

Юноши исполняли на Панаѳиніяхъ воинственную пиррическую пляску—прилисть, учрежденную, по преданію, послѣ битвы Аѳины съ Титанами.¹ Въ торжественномъ шествіи участвовали и прекрасные старцы, доказывая, по словамъ Ксенофонта, что красота свойственна всякому возрасту.² И лампадодромія—бѣгъ съ горящими факелами, которые передавались изъ рукъ въ руки—симвоически показывала эту неугасимость человѣческаго духа. Вооруженные копьями и щитами воины, конница, юные эфебы, пѣвшіе гимны въ честь богини, канефоры, несшія священные корзины въ сопровожденіи служанокъ, которыя укрывали ихъ отъ жары зонтикомъ и держали на случай утомленія легкіе стулья, — составляли безстрастное шествіе дѣвственной богини.

Культъ божества, олицетворявшаго одно изъ вѣчныхъ чувствъ, требовалъ воплощенія этого чувства въ жестѣ, въ ритмическомъ движеніи. Поэтому пластика чувствъ—пляска—была священна, и Лукіанъ могъ сказать: „Берегись, какъ бы не было нечестивымъ осуждать божественное и таинственное искусство, которое почитали боги. Оно служило къ ихъ возвеличиванію и вмѣстѣ съ тѣмъ доставляло наслажденіе.“³

Греческая пляска осталась недостижимой мечтою современнаго человѣка, потому что ея пластическая мелодія была гимномъ божеству. Пляска была религіей, и религія была пляской...

v

Религія освящала пляску, и пляска освящала жизнь, вплетаясь во всѣ дѣла и событія. Ритмъ, воплощенный въ движеніи, сталъ закономъ жизни.

Свадьба и похороны, война и мирныя празднества — все сопровождалось плясками. Свадебныя пляски, какъ эмблему мирныхъ радостей, изображаетъ Гефестъ на щитѣ Ахилла:

¹ Діонисій Галикарнасскій, *Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία*, VII, 72, 1488.

² Ксенофонтъ, *Σομπόσιον*, I, 4, 17.

³ Лукіанъ, *Περὶ ἀρχαίων*, 23.

Тамъ невѣсть изъ чертоговъ, свѣтильниковъ яркихъ при блескѣ,
 Брачныхъ пѣсней при кликахъ, по стогнамъ градскимъ провожаютъ.
 Юноши хорами въ пляскахъ кружатся; межъ нихъ раздаются
 Лиръ и свирѣлей веселые звуки; почтенныя жены
 Смотрятъ на нихъ и дивуются, стоя на крыльцахъ воротныхъ.¹

На пиряхъ и торжественныхъ собраніяхъ пляска составляла необходимое украшеніе. Когда Одиссей прибываетъ къ феакійцамъ, они показываютъ ему свою лучшую гордость — пляску прекрасныхъ юношей, свершающуюся подъ пѣніе Демодока. Во всѣхъ описаніяхъ пировъ встрѣчаются упоминанія о пляскахъ, которыми наслаждались гости. Ксенофонтъ говоритъ о рабынѣ, которая плясала на пиру.² Призывали на пиры плясуновъ и плясуній, но часто сами пирующие предавались пляскамъ. Аэиней, ссылаясь на свидѣтельства древнихъ, утверждаетъ, что аэиняне пили на пиряхъ, имѣя пляску единственною цѣлью, такъ какъ древняя поговорка гласитъ, что вино заставляетъ плясать даже старцевъ.⁴ Въ прекрасныхъ Аэинахъ, — говоритъ онъ, — есть обычай, что всѣ пляшутъ, ощутивъ пары вина. Онъ приводитъ, со словъ Деметрія-скентика, случай, когда Антиохъ и его приближенные плясали на пиру³ или когда плясали престарѣлые философы.

Ксенофонтъ подробно описываетъ пиршественныя пляски, имѣвшія серьезное драматическое значеніе.⁴ Часто эти пляски превращались въ цѣлое театральное представленіе, какъ на пиряхъ и процесіяхъ Александра Македонскаго, подробно описанныхъ Плутархомъ и Аэинеемъ. На пиряхъ появлялись, въ позднѣйшее время, плясуны въ образѣ нимфъ и нерейдъ,⁵ и исполнялись пляски полу-акробатическаго характера, какъ пляски, описанныя Поллуксомъ⁶ и изображенныя на греческихъ вазахъ. Въ этихъ пляскахъ было мало стыдливости. Изображенный на ритонѣ начала V вѣка до Р. Х. юноша, который держитъ чашу на поднятойверху ступнѣ, можетъ дать понятіе объ акробатической ловкости этихъ плясокъ. Плутархъ говоритъ, что движенія ногъ напоминали быстроногихъ птицъ. Аэиней говоритъ о пляскѣ, исполненной на пиру, умѣвшимъ вызывать смѣхъ Мандрогеномъ и старухой, которой было больше восьмидесяти лѣтъ.⁷ Пляска эта, очевидно, была комической.

Жажда легкаго веселья, упоеніе богатствомъ и славою порождали пляски, не всегда цѣломудренныя и исполнявшіяся, главнымъ образомъ, подъ вліяніемъ вина. Странствующія плясуны оживляли аэинскія улицы подобными плясками. Аристо-

¹ Илиада, XVIII.

² Ксенофонтъ, 'Ανάβασις, IV, 12.

³ Аэиней, Δειπνοσοφισταί, IV, 134 с, 134 а, 155 в.

⁴ Ксенофонтъ, 'Ανάβασις, VI, 5—14.

⁵ Аэиней, Δειπνοσοφισταί, IV, 130 а.

⁶ Поллуксъ, 'Ονομαστικόν, 102.

⁷ Аэиней, Δειπνοσοφισταί, IV, 137 с, 130 с.



Атт. ритомъ, I пол. V в. до Р. X.—Пляшущій юноша.
Rhyton attique, I m. du V s. av. J. C.

фанъ выводитъ уличную плясунью, которая появляется въ сопровожденіи переодѣтаго старухою Эврипида и флейтиста, исполняющаго персидскіе мотивы.¹ На вазахъ часто изображались сцены уличной пляски. Въ мирное и въ военное время пляска была одинаково необходимымъ выраженіемъ стремленій и чувствъ человека. Во время войны пляска пробуждала отвагу, какъ пляска Пирра, или отражала пережитыя событія и подвиги. Сраженіе, свершавшееся подъ звуки флейтъ, само превращалось въ кровавую пляску жизни и смерти. Фукидидъ утверждаетъ, что спартанцы въ бою подчиняли свои движенія ритму флейтъ. Квинтилианъ говоритъ о значеніи музыкаль-

ныхъ инструментовъ въ греческихъ войскахъ. Музыка направляла движенія воиновъ. Атака рѣзко отличалась отъ отступленія характеромъ музыки.² Подчиненная музыкальному ритму, битва становилась трагическою пантомимною страстей.

Значеніе ритма было такъ велико, что Лукіанъ заявляетъ: ‚Спартанцы обязаны пляскѣ и ритму своею славою‘. Онъ говоритъ, что ‚спартанское юношество упражнялось въ пляскѣ не менѣе, чѣмъ въ искусствѣ владѣть оружіемъ‘.³ Желая воспитать доблесть, юношей съ дѣтства вдохновляли воинственными плясками. Сократъ говорилъ: ‚Тѣ, кто лучше другихъ почитаютъ боговъ въ хоровыхъ пляскахъ, оказываются лучшими въ бою‘.⁴

Воспитаніе жеста считалось необходимою основою общаго воспитанія. Юноши упражнялись на палестрѣ въ искусствѣ владѣть своимъ тѣломъ. Въ Спартѣ дѣти кончали пляскою всѣ упражненія. Аѳиней, сохранившій наибольшее число подробностей античной жизни, рассказываетъ о жителяхъ Аркадіи: ихъ дѣти ежегодно въ дни празднества Діониса выступаютъ публично, исполняя подъ звуки флейтъ

¹ Аристофанъ, Θεσμοφορίάζουσαι, ст. 1172 сл.

² Квинтилианъ, Instit., IX, 4.

³ Лукіанъ, Περί ὀρχήσεως, 10.

⁴ Аѳиней, Δειπνοσοφισταί, XIV, 628 e-f.

хоровыя пляски. Обучившись на государственный счетъ пластическому искусству, они показывали свои успѣхи, ежегодно выступая на сценѣ. Для нихъ не считалось позоромъ,—говорить Аѳиней,—оказаться несвѣдущими въ той или иной наукѣ, но они считали бы себя обезчещенными, если бы были неискусными въ хорахъ. Умѣніе пластически двигаться признавалось настолько важнымъ, что жестокость и грубость нравовъ приписывались тѣмъ племенамъ, которыя пренебрегали пляскою. Таковы — упоминаемые Аѳинеемъ Кинѳы.¹

Лукіанъ приводитъ примѣры исполнявшихся дѣтми плясокъ. Музыкантъ становится по срединѣ, играя на флейтѣ и притопывая ногою. Они же, слѣдуя другъ за другомъ и выступая ритмически, принимаютъ различныя позы, сначала воинственныя, а затѣмъ исполняютъ пляски, милыя Афродитѣ и Діонису. Пѣснь, которую поютъ во время пляски, носить имя Афродиты и Эроса. И другая пѣснь, ибо поются двѣ, указываетъ, какъ плясать: впередъ выдвигайте, дѣти, ногу и притопывайте сильнѣе, такъ лучше всего вы будете плясать!²

Дѣти обучались пляскѣ, начиная съ пятилѣтняго возраста. Платонъ включаетъ пластическое искусство въ число гражданскихъ добродѣтелей, считая пляску необходимой для каждаго Грека. Хризиппъ признаетъ пляску обязательнымъ условіемъ правильнаго воспитанія. Все хорошее, что хотѣли внушить дѣвушкамъ и юношамъ, отражалось въ циклѣ общественныхъ плясокъ.

Такъ съ ранняго дѣтства Греки учились божественному языку движеній. Богу войны и богу любви были посвящены первыя пляски дѣтей, такъ какъ паѳосъ героической борьбы и паѳосъ прекраснаго были основными чувствами Грека.

VI

Платонъ дѣлитъ серьезныя пляски на пиррическія, или воинственныя, и мирныя, еммелии.³ Такимъ образомъ, основнымъ признакомъ дѣленія служить не внѣшняя форма, какъ въ современномъ балетѣ, а внутреннее, эмоціональное содержаніе.

Пирриха, учрежденная по преданію сыномъ Ахилла, передавала военныя эволюціи сражающихся и была разнообразна, какъ бой, ею отраженный. Моментъ ея возникновенія относится къ мифическимъ временамъ. Пирриху установила или Аѳина послѣ побѣды надъ Титанами, или гораздо ранѣе куреты, когда они спасали Зевеса,—говоритъ Діонисій Галикарнасскій.⁴ Ея созданіе приписывалось также Пирру. Пирриха существовала въ Греціи до тѣхъ поръ, пока сохранялся воинственный

¹ Аѳиней, *Δεξιμοσοφισταί*, XIV, 626.

² Лукіанъ, *Περὶ ὀρχήσεως*, 11.

³ Платонъ, *Νόμοι*, VII, 816 b.

⁴ Діонисій Галикарнасскій, *Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία*, VII, 72, 1488.

духъ, ее создавшій. Спартанцы съ пятилѣтняго возраста обучались пиррихѢ. Но съ исчезновеніемъ войны исчезла и потребность въ пиррической пляскѢ. Аѳиней объясняетъ паденіе пиррихи тѣмъ, что, наконецъ прекратились войны. Такимъ образомъ, война и пирриха были нераздѣльными повліятіями. Но и въ третьемъ вѣкѣ по Р. Х., въ эпоху Аѳиней, пирриха сохранялась въ Лаконіи, гдѣ служила военной подготовкой. Въ остальной Греціи она измѣнила свой характеръ, подпавъ подъ вліяніе діонисовскихъ плясокъ. Пирриха нашего времени, — говоритъ Аѳиней, — носитъ скорѣе характеръ діонисовской пляски, она медлительнѣе древней.¹ Въ то время она изображала не эпопею войны, а приключенія Діониса и смерть Пантея. Исполняли ее съ короткими пиками и факелами.

Лукіанъ даже не упоминаетъ отдѣльно о пиррической пляскѢ, лишь называя Пирра, который своею пляскою разрушилъ Иліонъ.² Очевидно, уже во второмъ вѣкѣ, въ эпоху Лукіана, пирриха не имѣла самостоятельнаго значенія.

Во времена римскаго владычества пирриха осталась лишь красивой пляскою, лишенной яркаго воинственнаго содержанія. Описаніе такой пиррихи сохранилось въ „Метаморфозахъ“ Апулея: „Передъ спектаклемъ исполнялись хореографическія упражненія. Юноши и дѣвушки, соперничая красотою, нарядами и ловкостью, исполняли греческую пирриху, дѣлая тысячи искусно рассчитанныхъ эволюцій. Веселая толпа то вертѣлась на мѣстѣ, точно колесо быстрой колесницы, то развертывалась въ одну линію и, снѣтаясь руками, перебѣгала арену, то сжималась въ квадратъ съ четырьмя равными фронтами, то внезапно разбивалась на отряды, наступавшіе другъ на друга. Когда были исполнены всѣ фигуры и эволюціи, звукъ трубы возвѣстилъ конецъ пляски.“³ Тутъ суровая пляска древности превратилась въ радостную игру красивой юности. Доблесть, одушевлявшая пляшущихъ, смѣнилась безпечной граціей и ловкостью. Но древнія формы сохранились и въ измѣненной пиррихѢ. Въ описаніи Апулея много сходства съ гомеровской картиной пляски Дедала. Гомеровское сравненіе хорада съ вертящимся гончарнымъ кругомъ — равносильно сравненію съ вертящимся колесомъ у Апулея. Основная схема осталась та же, что въ Иліадѣ:

Пляшутъ они, и ногами искусными то закружатся.
Столь же легко, какъ въ стану колесо подъ рукою испытной.
Если скудельникъ его испытуетъ, легко ли кружится,
То разовьются и пляшутъ рядами, одни за другими.⁴

Схема пляски не измѣнилась въ теченіе многихъ вѣковъ, несмотря на всѣ перемѣны въ греческой жизни. Пирриха осталась напоминаніемъ о былыхъ доблестяхъ греческихъ героевъ.

¹ Аѳиней, *Δαιτυλοφισταί*, XIV, 631 а.

² Лукіанъ, *Περὶ ὀρχήσεως*, 9.

³ Апулей, *Metamorph.*, X.

⁴ Иліада, XVIII.

Изъ другихъ воинственныхъ плясокъ известна пляска жрецовъ Рен и прилесь, исполнявшаяся на Панаэинеяхъ. Есть упоминаніе о македонской пляскѣ телезіась, названной по имени Телезія, впервые ее исполнившего въ полномъ вооруженіи.¹ Существовало преданіе, что Птоломей, убивъ брата Филиппа Македонскаго, выразилъ въ этой пляскѣ упоеніе своею побѣдою.

Ксенофонтъ описываетъ нѣсколько воинственныхъ плясокъ съ опредѣленной фабулой. Воинственное настроеніе было настолько сильно, что женщина на пиру исполнила пирриху. И присутствующіе гости спрашивали съ изумленіемъ: неужели и женщины въ Греціи умѣютъ воевать?²

Тема любви влеталась въ воинственныя пляски грековъ. Любовь внушала отвагу и часто рождала войну. Наградой побѣдителю являлось высшее воплощеніе красоты на землѣ — прекрасная женщина. Не ради выгоды, не для завоеванія земель, не для богатой добычи началась троянская война, а ради обладанія красою, воплощенною въ образѣ Елены. Величайшая героическая эпопея была внушена Афродитой. Воспоминанія о кровопролитной троянской войнѣ навѣки сплелись съ воспоминаніями о красотѣ Елены. Елена была олицетвореніемъ прекраснаго на землѣ, и несмотря на ея видимую вину передъ греками, на ея кажущуюся измѣну, она внушала осаждаемымъ и осаждающимъ одинаковое уваженіе, одинаковое преклоненіе. Пріямъ говорить ей:

Ты предо мною невинна; единые боги виновны.

Старцы города, обреченнаго на всѣ ужасы осады, почтительно сторонятся при появленіи Елены и провожаютъ ее восторженными восклицаніями:

Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и бѣды столь долги терпять.³

Не гнѣвъ и негодованіе, которые, казалось бы, должна была вызывать виновница бѣдствій войны, а восторгъ и уваженіе внушала Елена. Елена была эмблемой прекраснаго. Къ обладанію прекраснымъ ведетъ самоотверженный героизмъ, безграничная доблесть. Война велась во имя красоты. Богиня красоты вѣчно сближалась съ богомъ войны. Мятежная Афродита была близка бурному Арею.

Пѣсня Афродиты пробуждала воинственную отвагу и сопровождала военныя пляски. Спартанская пляска, описанная Лукіаномъ, совершается подъ звуки пѣсни Афродитѣ. Другая пляска, гормось, схема которой сохранена Лукіаномъ, сплетала войну и любовь, отвагу и красоту въ одинъ нераздѣльный акордъ. Среди хоровода юноша ведетъ пляску — рассказываетъ Лукіанъ. Онъ дѣлаетъ мужественныя движенія,

¹ Аэиней, Δεικνυσοφιστάι, XIV, 630 а.

² Ксенофонтъ, 'Αχιλλεύς, VI, 5—14, 12—13.

³ Илиада, III.

которыми впоследствии будетъ пользоваться на войнѣ, а за нимъ скромно слѣдуетъ дѣвушка, учась исполнять женственное. Такъ, гормось какъ бы сплетается изъ скромности и мужественности.¹

Въ гормосѣ символически изображалась гармонія женскаго и мужскаго начала въ мѣрѣ. Афродита и Арей сливались воедино. Гормось принадлежалъ къ пляскамъ эммелій, которыя воспѣвали высшія проявленія человѣческой души — любовь и героизмъ. Эммеліи воплощали гармонію благородной души и прекраснаго тѣла. Исполненіе эммелій было доступно только людямъ со свободной и красивой душой. Героическая Спарта славилась хоровыми эммеліями дѣвушекъ, ихъ воспѣваетъ Пиндаръ. Тихіе хороводы дѣвушекъ изображены на вазахъ, какъ эмблема безмятежной красоты.

Чистота одухотворяющаго чувства была такъ велика, что нѣкоторыя пляски исполнялись нагими дѣвушками. Пляски эти носили названіе гимнопедіи, происходящее отъ словъ: гимносъ—обнаженный, пайсъ—дѣтя. Лэиней считаетъ гимнопедіи похожими на древнюю анапалею, которая исполнялась обнаженными дѣтьми и была посвящена Діонису.² Многіе древніе авторы говорятъ о гимнопедіяхъ — о пляскахъ цѣломудренной наготы.³ Возможно, что сохранившееся на обломкѣ вазы изображеніе прекрасной обнаженной фигуры въ плавномъ движеніи передаетъ моментъ гимнопедіи. Освобожденное отъ всѣхъ покрововъ тѣло осуществляло пластическую мелодію высшей красоты.

VII

Надъ плясками эммелій царили боги Олимпа — боги возвышенныхъ чувствъ. Но и животныя имѣли своихъ полубоговъ. Фавны и нимфы, сатиры и силены царили надъ міромъ первичныхъ вождельній. Боги безсознательныхъ чувствъ властвовали надъ міромъ животныхъ, какъ боги Олимпа — надъ міромъ человѣка. Низшіе боги создали пляску безстыдныхъ инстинктовъ, и въ честь своихъ творцовъ — сатировъ она была названа сиккиннись.⁴

Выраженіемъ низкихъ влеченій человѣка съ древнѣйшихъ временъ считался мѣръ животныхъ. Аличность олицетворялась волкомъ, хищность — ястребомъ, хитрость — лисою. Пляски сиккиннись, которыя отражали низкіе инстинкты человѣка, подражали прыжкамъ и движеніямъ птицъ и звѣрей. ‚Страшная пляска льва‘, пляска лисы, пляска коршуновъ, которая ‚исполнялась на деревянныхъ ходуляхъ‘, пляска совы, пляска длинныхъ ‚какъ жерди‘ журавлей, пляска аистовъ, изображавшая дви-

¹ Лукіанъ, *Περὶ ὀρχήσεως*, 12.

² Лэиней, *Δαιτυσοφιστάι*, XIV, 631 Б.

³ Лукіанъ, *Περὶ ὀρχήσεως*, 12.

⁴ Лукіанъ, *Περὶ ὀρχήσεως*, 22.

женія ихъ длинной шею,¹ пляска слѣдующихъ за своимъ вождемъ птицъ, — всѣ эти пляски передавали примитивныя склонности низшей, животной природы чело-вѣка. Пляска козъ, исполнявшаяся на сельскихъ празднествахъ въ честь Діониса, изображала прыжками, какъ козы карабкаются на скалу. Пляска журавлей тоже сопровождалась прыжками и была тяжелой и утомительной². Лукіанъ отзывался о ней пренебрежительно, считая ее почти недостойной упоминанія.³ Она была фригійскаго происхожденія и сохранялась въ селахъ.

Пляски, подражавшія животнымъ, носили общее названіе морфасмосъ.⁴ Аѳиней приводитъ морфасмосъ въ общемъ перечисленіи плясокъ.⁵

По преданію, первымъ изъ людей исполнилъ сикиннисъ Терситъ. Его презрѣнная душа нашла свое выраженіе въ пляскѣ откровенно грубыхъ желаній. Такъ, характеръ пляски всегда гармонировалъ съ душевнымъ обликомъ исполнителя. Безстыдные сатиры были творцами сикиннисъ, презрѣнный Терситъ сталъ ея воспріемникомъ на землѣ.

Темою сикиннисъ была сильная воля чело-вѣка ко злу. Мелкій порокъ, смѣшныя склонности къ дурному отразились въ пляскахъ кордаксъ. Пьянство и развратъ составляли основное содержаніе кордакса. Уродство внѣшнее и внутреннее было его темою, какъ темою емелій была красота. Кордаксъ вызывалъ презрительный смѣхъ, и плясать его было недостойно благороднаго гражданина. Я не осмѣиваю плѣшивыхъ, не пляшу кордаксъ⁶, говоритъ Аристофанъ въ комедіи 'Облака', объясняя серьезное значеніе своей сатиры.⁷

Героемъ кордакса былъ плѣшивый пьяный рабъ, и его постыдныя приключенія вызывали хохотъ зрителей. Аѳиней приводитъ названія комическихъ плясокъ, имѣвшихъ опредѣленную фабулу: 'уменьшеніе долговъ', 'просыпанная мука'.⁸ Къ типу кордаксъ принадлежали и безстыдныя пиршественныя пляски, какъ приводимая Аѳинеемъ пляска Мандрогена со старухою или упоминаемая Поллуксомъ 'даконская пляска бибазисъ, которую предпочитали благороднымъ пляскамъ и исполняли не только юноши, но и дѣвушки'.⁹ Она сопровождалась прыжками и грубыми движеніями. Пляска игдисъ¹⁰ и упоминаемая Поллуксомъ женская пляска экатизма, въ которой нога плясуньи касалась ея плеча, пляска дѣвушекъ 'бавкисмосъ, увлажнявшая тѣло',¹¹ требовали акробатической ловкости и были очень трудными для исполненія.

¹ Поллуксъ, 'Όνομαστικόν, IV, 103—104.

² Лукіанъ, Περί ὀρχήσεως, 34.

³ Поллуксъ, 'Όνομαστικόν, IV, 103.

⁴ Аѳиней, Δειπνοσοφισταί, 629, f.

⁵ Аристофанъ, Νεφέλαι, 540.

⁶ Аѳиней, Δειπνοσοφισταί, XIV, 629.

⁷ Поллуксъ, 'Όνομαστικόν, IV, 102.

⁸ Аѳиней, Δειπνοσοφισταί, XIV, 629 f.

⁹ Поллуксъ, 'Όνομαστικόν, IV, 102, 100.

Кордакъ отражалъ низменныя черты человѣческой природы и осмѣивалъ пороки. Насмѣшка кордакса была, очевидно, очень грубой, такъ какъ Аристофанъ считаетъ нужнымъ подчеркнуть различіе между своей сатирой и примитивной сатирой кордакса.

Типы кордакса во многомъ были близки къ типамъ исполнявшихся въ то время комедій. Объ этихъ типахъ можно судить по сохранившимся памятникамъ. Сценка, изображенная на ранней вазѣ, хранящейся въ Эрмитажѣ, передаетъ одинъ изъ мотивовъ древней комедіи. Некстати явившійся посѣтитель нарушилъ занятіе двухъ остальныхъ персонажей, но, несмотря на вѣжливыя объясненія учителя и видимое раздраженіе ученицы, которая въ досадѣ грызетъ свой стиль, гость видимо не собирается уходить. Подобная сценка, осмѣивающая назойливость и безтолковость людей, всегда являющихся не во время, могла быть передана и въ комической пляскѣ.

V III

На основахъ кордакса возникло акробатическое искусство. Паэосомъ акробатизма является чисто физическое упоеніе своею силою и ловкостью. Игры, позднѣе описанныя Виргиліемъ, послужили началомъ акробатическихъ игръ равновѣсія. При сборѣ молодого вина юноши соперничали въ искусствѣ удерживать равновѣсіе, стоя на натертомъ масломъ мѣхѣ съ виномъ, который потомъ служилъ наградой побѣдителю. Впослѣдствіи вмѣсто вина мѣхъ стали наполнять водою или надувать воздухомъ. Возможно, что отсюда возникло одно изъ основныхъ акробатическихъ упражненій — хоженіе по канату. Сатиръ, играющій съ мѣхомъ, часто изображался Греками.

Пляски силы и ловкости носили названіе кубистическихъ. Кубистика вначалѣ опредѣлялась просто, какъ пляска бурныхъ и стремительныхъ движеній. Въ „Одиссеѣ“ кубистеры являются, какъ наиболее искусныя въ пляскѣ, и Жуковскій переводить это понятіе словомъ „прыгуны“:

... на лирѣ пѣвецъ вдохновенный

Громко звучалъ передъ ними, и два прыгуна, соглашая

Съ звонкою лирой прыжки, посреди ихъ прѣворно плясали.¹

Кубистика была высшимъ выраженіемъ физической ловкости. Самое трудное — пляска вверхъ ногами — стало одной изъ любимыхъ формъ кубистики. Въ „Илиадѣ“ Патроклъ насмѣхается надъ раненымъ троянцемъ, который ныряетъ головою въ песокъ и конвульсивно дергаетъ ногами. Глядя на эту пляску агоніи, Патроклъ восклицаетъ: „Какъ легко онъ бросился на голову (χοῖστᾶ)... Да, дѣйствительно,

¹ Одиссея, IV.

среди троянцевъ бывають кубистетеры!¹ Изслѣдователь античнаго театра Charles Magnin видитъ въ этомъ стихѣ указаніе на сходство между движеніями кубистики и движеніями ныряющаго пловца.

Многочисленныя изображенія кубистики даютъ намъ разнообразныя позы, опрокинутой² пляски. Но пляска вверхъ ногами не считалась достойной благороднаго человѣка. Геродотъ рассказываетъ, какъ исполненіе кубистики лишило юношу общественнаго уваженія. Царь Клисѣенъ раздѣлялъ общее мнѣніе, что въ пляскѣ яснѣе всего раскрывается душа человѣка, и объявилъ, что отдастъ свою дочь тому, кто окажется наиболѣе искуснымъ въ пластикѣ. Гиппоклидъ, сынъ Тизандра аѳинскаго, приказалъ играть на флейтѣ эммелію и, когда флейтистъ исполнилъ приказаніе, онъ сталъ плясать. Самъ онъ остался доволенъ, но Клисѣенъ — нѣтъ. Тогда онъ приказалъ принести столъ и исполнилъ на немъ лаконскія и аттическія позы. Потомъ, ставъ головой на столъ, дѣлалъ ногами движенія хиромоміи (искусства жеста). Клисѣенъ, который сдерживался при первой и второй пляскѣ, не могъ сдержаться, когда увидѣлъ его дѣлающимъ эти движенія и сказалъ: „О, сынъ Тизандра, испьясалъ ты свою свадьбу.“ Гиппоклидъ же отвѣтилъ: „Это Гиппоклиду безразлично.“²

Пляска, ставившая физическую ловкость выше законовъ красоты и нарушавшая пластическую гармонію человѣческаго тѣла, считалась низменной и нечестной. Но пляски, сочетавшія ловкость и красоту, пользовались уваженіемъ. Пластическія игры съ мячемъ, свершавшіяся подъ звуки пѣнія или флейты, почитались съ гомеровскихъ временъ. Прекрасная царевна Навзикая изображена Гомеромъ играющей въ мячъ:

...царевна

Вызвала въ мячъ ихъ играть, головныя сложивъ покрывала.

Пѣсню же стала сама бѣлорукая пѣть Навзикая.³



Обломокъ атт. вазы, ср. V в. до Р. X., изъ Керчи—Пляшущій юноша. Vase attique, mil. du V s. av. J. C. (Kertch).

¹ Илиада, XVI.

² Геродотъ, 'Исторія, VI, 129.

³ Одиссея, VI.

Пляска съ мячемъ носила названіе сферистики отъ слова ‚сфера‘—мячъ. Музыка указывала ритмъ сферистики. Сферистикѣ предавались благородные люди, какъ Лаодамъ и Галіонтъ въ ‚Одиссеѣ‘. Она имѣла свои правила, за которыми слѣдили ‚судьи, въ народѣ избранные.‘ Въ праздничные дни, какъ, напримѣръ, въ честь прибытія Одиссея, она исполнялась публично:

...Алкиной повелѣвъ Галіонту, вдвоемъ съ Лаодамомъ
Пляску начать: въ ней не могъ превосходствомъ никто побѣдить ихъ.
Мячъ разноцвѣтный, для нихъ руководѣльнымъ Полидемъ сшитый,
Взявъ, Лаодамъ съ молодымъ Галіонтомъ на ровную площадь
Вышли; закинувши голову, мячъ къ облакамъ темносвѣтлымъ
Бросилъ одинъ, а другой разбѣжался и, прыгнувъ высоко,
Мячъ на лету подхватилъ, до земли не коснувшись ногами.
Легкимъ бросаньемъ мяча въ высоту отличась предъ народомъ,
Начали оба по гладкому лону земли плодоносной
Быстро плясать...¹

Пѣніе или флейты сопровождали сферистику. Искусство ея цѣнилось настолько высоко, что спартаецъ Тимократъ написалъ сочиненіе о сферистикѣ. Аѳиней приводитъ много именъ тѣхъ, кто прославился игрою въ мячъ. Демовиль, братъ софиста, Хереванъ и философъ Ктезибій были наиболѣе извѣстны. Отличился въ сферистикѣ Софоклъ при исполненіи своей ‚Навзикаи‘. Въ древности мячъ носилъ названіе ‚ѳениндъ‘, которое Аѳиней производитъ отъ имени ѳенестія, содержавшаго школу для юношей. ‚Вы ходили къ ѳенестію играть въ ѳениндъ.‘ Въ сохранныхъ Аѳинеемъ отрывкахъ древнихъ авторовъ встрѣчаются описанія сферистики: ‚Взявъ мячъ, онъ забавлялся, бросая одному, избѣгая другого, одного заставляя промахнуться, другому подкидывая мячъ, испуская при этомъ громкіе крики,‘ говоритъ Антифанъ. Дамоксенъ описываетъ игру прекраснаго юноши: ‚Юноша дѣтъ-семнадцати игралъ въ мячъ. Онъ былъ родомъ съ Кооса, этотъ островъ, очевидно, рождаетъ боговъ. Бросивъ взглядъ на сидѣвшихъ, онъ началъ игру; ловилъ ли онъ мячъ, бросалъ ли другому, мы привѣтствовали его криками восторга. Его движенія, фигура, ритмичность были прекрасны. Все, что онъ дѣлалъ или говорилъ, казалось чудесной красотой.‘²

Мотивъ древней сферистики на мгновеніе воскресъ въ современномъ театрѣ. Балетъ ‚Игры‘, поставленный въ Парижѣ Нижинскимъ, воспѣвалъ красоту и ловкость современной сферистики—тенниса...

Въ кубистикѣ, сферистикѣ и акробатическихъ играхъ воплотилась радость мышечной силы, упоеніе гибкой, здоровой молодостью. Пляски молодой силы, передававшія радостное напряженіе жизни, являлись естественнымъ дополненіемъ плясокъ яркаго чувства.

¹ Одиссея, VIII.

² Аѳиней, *Демтвозографіаі*, I, 13, 20 г.

Упоеи́е физической ловкостью поли́бе всего отразилось во еракийской игрѣ — анхонеѣ. Въ ней неловкость каралась смертью. Селевкѣ еракийскій говоритъ, что на пирахъ играли въ анхонею, подвѣшивая петлю на нѣкоторой высотѣ. Внизу, подъ нею, клали легко катающійся камень и бросали жребій. Тотъ, на кого падалъ жребій, становился, съ изогнутымъ ножомъ въ рукѣ, на камень и надѣвалъ на шею петлю. Послѣ этого толкали камень, и если повѣшенный не успѣвалъ при движеніи камня быстро перерѣзать веревку ножомъ, то онъ умиралъ. А остальные смѣялись, въ смерти другого видя забаву для себя.¹

Тутъ предѣлѣ культа ловкости. Только ловкость даетъ право на жизнь. Тотъ, кто не умѣетъ управлять своимъ тѣломъ, лишается обладанія этимъ тѣломъ. Не властный надъ плотью становится дѣйствительно безплотнымъ, — умираетъ. Въ анхонеѣ — послѣднее завершеніе культа, воспѣтаго еще Гомеромъ:

Бодрому мужу ничто на землѣ не даетъ столь великой
Славы, какъ легкія ноги и крѣпкія мышцы.

IX

Тѣло человѣческое было органомъ души. О душѣ чело́вѣка судили по его пластической рѣчи.

Демонъ афинскій говорилъ, что пѣсни и пляски создаются, когда душа въ движеніи, и свободныя, прекрасныя души рождаютъ прекрасныя пляски, а дурныя души порождаютъ дурныя пляски...²

Поэты поручали поэтому исполненіе своихъ монодій и хородій только людямъ со свободной и возвышенной душою. Чело́вѣкъ съ уродливымъ и невыразительнымъ жестомъ внушалъ презрѣніе. Жестъ былъ языкомъ души, и недаромъ Терситу приписывалось исполненіе сикияниисъ. Исторія сватовства Гиппоклида, рассказанная Геродотомъ, показываетъ, какое значеніе придавалось пластической рѣчи.

Лучшіе люди Греціи учились пляскѣ. Сократъ, мудрѣйшій изъ людей, не только хвалилъ искусство пляски, но самъ въ старости пожелалъ ему учиться³, рассказываетъ Лукіанъ.³ Афиней приводитъ названіе любимой пляски Сократа — Мемфисъ. Очевидно, эта пляска совпадаетъ съ „философской“ пляской, о которой говоритъ Афиней: „Философа-плясуна называли Мемфисомъ вѣроятно для того, чтобы опредѣлить его возвышенную и сложную пляску, сравнивъ движенія его тѣла съ самымъ древнимъ и царственнымъ городомъ, о которомъ сказалъ Вакхилидъ:

¹ Демоней, *Апхонезиста*, IV, 155 е.

² Демоней, *Апхонезиста*, XIV, 628 с.

³ Лукіанъ, *Пѣри брутумис*, 25.

Мемфисъ, свободный отъ бурь, и Нилъ, полный камышей! Онъ раскрываетъ намъ ученіе Пивагора, безъ словъ объясняя все лучше, чѣмъ тѣ, кто обучаетъ краснорѣчію.¹

Сократъ избралъ пляску мудрости, и въ этомъ сказалась гармонія между душою и тѣломъ пляшущаго. Философы часто прибѣгали къ пластической рѣчи. Философъ Теофрастъ натирался масломъ и дѣлалъ упражненія передъ уходомъ въ школу. По свидѣтельству древнихъ, онъ сопровождалъ свою рѣчь движеніями и жестами: желая изобразить обжору, онъ облизывалъ губы.

Эсхиль былъ не только трагикомъ, но и учителемъ пляски. Онъ самъ изобрѣталъ и самъ разучивалъ съ хоромъ фигуры и позы эволюцій.

Софокль, славившійся своей красивой внѣшностью, изучалъ пластическое искусство у Лампра. Послѣ Саламинской битвы онъ плясалъ съ лирою вокругъ трофея, воздвигнутаго побѣдителямъ.² По утвержденію нѣкоторыхъ, онъ плясалъ обнаженнымъ. Его пластическое искусство отразилось въ созданныхъ имъ хоровахъ эволюційхъ. А когда исполнялась ‚Навзикая‘, онъ съ большой ловкостью игралъ въ мячъ.

Въ пляскѣ говорили не только движенія ногъ и корпуса. Движенія головы и рукъ, мимика всего тѣла считались необходимыми въ пластическомъ искусствѣ. Были пляски, характеръ которыхъ опредѣлялся движеніемъ рукъ, какъ упоминаемая Аѳинеемъ скопея.³ Въ пляскѣ ‚скопея‘ прикладывали согнутую руку ко лбу, какъ бы высматривая что то впереди.

Движенія рукъ разрабатывала особая наука—хирономія. Хирономія, законъ движенія руками (*lex motus manuum*), возникла еще во времена героическія, по мнѣнію Квинтиліана, т. е. одновременно съ зарожденіемъ первыхъ плясокъ. Аѳиней же считаетъ, что сначала обращали вниманіе на движенія ногъ и лишь позднѣе научились облагораживать движенія рукъ.

Хирономія была необходима каждому гражданину. Ораторъ, поэтъ, воинъ и философъ — одинаково цѣнили благородное искусство жеста. Чтобы выступать публично, необходимо было стать хирософомъ — рукомудрымъ.

Скульптура сохранила позы античной пляски. Статуи, оставленныя древними мастерами, — говоритъ Аѳиней, — представляютъ собою изображенія пляски. Съ этой цѣлью художники старались хорошо передать движеніе рукъ.⁴ Въ изгибахъ пальцевъ, въ положеніи рукъ античныхъ статуй сказывается искусство хирономіи, чтившейся всѣми.

¹ Аѳиней, *Делтмософратаі*, I, 20 c-d, f.

² Аѳиней, *Делтмософратаі*, I, 21, 20 a-b, e-f.

³ Аѳиней, *Делтмософратаі*, XIV, 629 f.

⁴ Аѳиней, *Делтмософратаі*, XIV, 629 h.

x

Сохранившіяся названія греческихъ плясокъ опредѣляютъ не вибшіи рисунокъ движеній, какъ въ современномъ балетѣ, а эмоціональную, драматическую сущность пляски. Драматическая тема, выраженная въ пляскѣ, передавалась словами пѣсни, ее сопровождавшей. Пляска и пѣніе являлись двумя формами единого драматическаго чувства.

Въ древности плясавшіе сами пѣли. Но потомъ замѣтили, что движеніе затрудняетъ дыханіе и отдѣлили пѣніе отъ пляски. У Гомера встрѣчается только одинъ примѣръ такого совмѣщенія — пѣніе и пляска съ мячемъ Навзикая. Во всѣхъ остальныхъ пляскахъ является пѣвецъ. Чувство, вызванное пѣвцомъ, отражалось въ движеніи пляшущихъ.

Вибшее раздѣленіе не нарушило внутренняго единства пѣнія и пляски. Они сливались даже въ словѣ ‚хорея‘, непереводимомъ ни на одинъ языкъ. По опредѣленію Платона, ‚хорея — это пѣніе и пляска вмѣстѣ.‘¹

Пляска считалась однимъ изъ видовъ музыкальнаго творчества. Въ ‚Алкивиадѣ‘ Платона Сократъ спрашиваетъ, какъ называется искусство, къ которому принадлежитъ пѣніе и пляска, и на вопросъ Алкивиада: не музыка ли это? Сократъ отвѣчаетъ утвердительно. Плутархъ называетъ пляску пѣмой поэзіей и поэзію — звучащей пляской. ‚У искусства пляски и искусства поэтическаго — полная общность и сходство.‘² Квинтиліанъ въ своемъ трактатѣ о древней музыкѣ опредѣляетъ шесть музыкальныхъ формъ: мелопею, или искусство создавать пѣсни, ритмопею, или искусство подчинять голосъ и движенія ритму, поэзію, или искусство стихосложенія, *enuntiativi* и *organicum*, или искусство игры на инструментахъ, *odiscum*, или искусство пѣть, и *hypsocriticum*, или искусство жеста.

Ритмическое искусство устанавливало законы движенія, опредѣляя движеніе во времени. Гипокритическое искусство опредѣляло движеніе въ пространствѣ. Оно учило передавать своимъ тѣломъ живое чувство. Квинтиліанъ опредѣляетъ музыку, какъ искусство прекраснаго въ движеніяхъ тѣла и голоса, *ars decoris in vocibus et motibus*.³ ‚Пѣмой музыкой, — говоритъ Кассіодоръ, — называли искусство говорить, не раскрывая рта, передавая разнообразными движеніями тѣла и рукъ даже то, что трудно было бы выразить устной или письменной рѣчью.‘⁴

Въ тождествѣ пластики и музыки, сливавшихся у Грековъ въ единое искусство, раскрывается сущность греческой пляски, какъ отраженія вѣчныхъ стихій чувства.

¹ Платонъ, *Нómoi*, II, 654 b.

² Плутархъ, *Симпотики провлѣмата*, IX, рг. 15, II, 11—12.

³ Квинтиліанъ, *Instit.*, I.

⁴ Кассіодоръ, *Variae epistolae*, I, 20.

Музыка передаетъ безсознательныя ощущенія человѣка, невоплотимыя въ конкретномъ словѣ. По опредѣленію Шопенгауера, она является голосомъ міровой воли, непосредственно обращающейся къ душѣ человѣка. Музыка является чистымъ голосомъ чувства. Она отражаетъ скрытую жизнь души внѣ всякихъ нормъ сознанія. Пляска передаетъ музыкаю жеста тотъ же міръ безсознательныхъ желаній, недоступный точному пониманію разума. По опредѣленію Кассіодора, то, что не поддается слову, раскрывается въ жестѣ.

Сливаясь воедино, пластика и музыка воплощали міръ несознанныхъ желаній, непонятыхъ стремленій, стихійныхъ чувствъ и создавали подлинную эмоціональную драму безъ словъ. Плутархъ сравниваетъ музыкальную и пластическую мелодію. Въ пляскѣ онъ различаетъ позу, ‚схема‘, движеніе, или ‚фора‘, и указаніе, ‚дейксисъ‘, т. е. жестъ условный, описательный. Этотъ условный жестъ ясно показываетъ самые предметы — землю, небо, людей—и примѣняется лишь въ случаѣ необходимости. ‚Пляска состоитъ изъ движеній и позъ, какъ пѣніе—изъ звуковъ и интерваловъ.‘¹ Пляска была живымъ видѣніемъ ритма, воплощеніемъ музыкальной эмоціи въ тѣлесныхъ формахъ.

XI

Греція знала три музыкальныхъ гармоніи — дорическую, іоническую и эолическую. Дорическая, сохранявшаяся въ Спартѣ, была мужественной и величественной. Эолическая соединяла благородный пафосъ съ жизнерадостностью и стремленіемъ къ жизненнымъ утѣхамъ. Ионическая была необычайно суровой и считалась наиболѣе подходящей для трагическихъ хоровъ. По опредѣленію Аэиней, ‚каждая музыкальная гармонія должна передавать страсть или особый по своимъ свойствамъ характеръ.‘²

Гармонія, какъ и пляски, различалась не по внѣшнимъ признакамъ, а по внутреннему эмоціальному содержанию. Живой, одушевленный чувствомъ голосъ человѣка былъ главнымъ музыкальнымъ инструментомъ. Лира и кивара лишь сопутствовали ему. Подъ звуки пѣнія и лиры свершались древнія пляски, описанныя Гомеромъ. ‚Богopodobный‘ пѣвецъ и ‚звонкогласная‘ лира являются лучшей отрадой гомеровскихъ пировъ. И богъ музыки Аполлонъ играетъ на лирѣ.

Число струнъ на лирѣ было строго ограничено канонѣмъ. Артемонъ описываетъ случай, когда музыкантъ Милезій, игравшій на многострунной лирѣ, былъ обвиненъ спартацами въ нарушеніи древней музыки. ‚Хотѣли срѣзать лишнія струны‘, но онъ указалъ на Аполлона съ лирой, у которой было столько же

¹ Плутархъ, Συμποτικά προβλήματα, IX, рг. 15, II, 1, 2, 6.

² Аэиней, Δειπνοσοφισταί, XIV, 625 d.



Аттическая чаша, начала V в. до Р. X.—
Пляшущая менада. (Мюнхен).

Coupe attique, commencement du V s.
av. J. C.—Ménade dansante. (Munich).



Антический стамнос, первой половины V в. до Р. X.—Пляшущие менады.
(Императорский Эрмитаж).

Stamnos attique, première moitié du V s. av. J. C.—Ménades dansantes.
(Ermitage Impérial).

струнь, и только этимъ спасъ свой инструментъ.¹ Когда спартанецъ Терпандръ прибавилъ на своей лирѣ одну струну, эфоры осудили за оскорбленіе канона и прибили преступную лиру къ стѣнѣ. Когда, во времена Лизандра, Тимофеей киваристъ вышелъ на играхъ съ семиструнной лирой, одинъ изъ эфоровъ подошелъ къ нему, держа ножъ, и спросилъ: съ какой стороны онъ предпочитаетъ срѣзать нарушающія законъ струны.² ‚Семязычная‘ лира, по красивому выраженію Пиндара,³ долго не признавалась канономъ.

Древнимъ инструментомъ былъ пятиструнный магадись, о которомъ говоритъ плясунъ Телезій или Телестъ: ‚Разрѣвая воздухъ звучнымъ, какъ рожокъ, голосомъ, онъ оживлялъ свой магадись, быстро пробѣгая гибкими пальцами взадъ и впередъ все пространство туго натянутыхъ струнъ.‘⁴ Магадись звучалъ въ унисонъ съ пѣніемъ.

Треножникъ, изобрѣтенный Пифагоромъ изъ Закинѳа, чудесно совмѣщалъ три музыкальныхъ гармоніи. Во время игры Пифагора казалось, будто ‚три кивариста играютъ одновременно‘. Легкимъ движеніемъ ноги онъ поворачивалъ свой треножникъ, являвшійся сочетаніемъ трехъ киваръ, настроенныхъ каждая на свой ладъ. Но послѣ смерти Пифагора никто не умѣлъ управлять его инструментомъ съ такимъ совершенствомъ, и треножникъ вскорѣ вышелъ изъ употребленія.⁵

Лира и кивара сопутствовали пѣнію. Но были инструменты, специально служившіе лишь для отбиванія ритма. ‚Артемида, я спою гимнъ въ твою честь, и женщина будетъ отвѣчать ему звономъ крембаловъ позолоченной мѣди‘, поетъ Дикеархъ. Дикеархъ опредѣляетъ крембалы, какъ ‚инструментъ, звучащій при прикосновеніи пальцевъ и бывший въ большомъ употребленіи среди женщинъ при пѣніи и пляскѣ.‘⁶ Крембалы были деревянными, металлическими или же дѣлались просто изъ ракушекъ и раковинъ. Звонкіе кроталы употреблялись въ діонисовскихъ пляскахъ. Сатиры и менады изображались на многихъ памятникахъ Греціи съ кроталами въ рукахъ — или удлиненными, или круглыми съ выдолбленными внутри углубленіями.

Въ древности ритмъ отмѣчался притопываніемъ ноги. Въ ‚Одиссеѣ‘ во время пляски феакійцевъ:

...затопали юноши въ мѣру ногами,

Стоя кругомъ, и отъ топота ногъ ихъ вся площадь гремѣла.⁷

Лукіанъ говоритъ о флейтистѣ, который притопывалъ ногою, указывая ритмъ пляски.⁸ На древнихъ вазахъ встрѣчаются изображенія женщины, играющей на

¹ Аевней, *Διπτυοσοφισταί*, XIV, 636 e-f.

² Элианъ, *Vaia Historia* IV, 4.

³ Пиндаръ, *Нермоикии*, V, ст. 43.

⁴ Аевней, *Διπτυοσοφισταί*, XIV, 637 a.

⁵ Аевней, *Διπτυοσοφισταί*, XIV, 637 e.

⁶ Аевней, *Διπτυοσοφισταί*, XIV, 636 c-d.

⁷ ‚Одиссея‘, VIII.

⁸ Лукіанъ, *Περὶ ἄρτυρατος*, 10.

флейтъ, притопывая въ тактъ ногою. Аристофанъ въ „Плутосѣ“ говоритъ: „Среди пляшущихъ были такіе, у которыхъ звучали подошвы при искусно равномерномъ шагѣ“. ¹ Были особыя звонкія подошвы, устроенныя на подобіе мѣховъ и звучащія отъ нажима ногою. Съ такимъ пожимымъ инструментомъ изображенъ пляшущій сатиръ, приписываемый Праксителяю.

Всѣ эти инструменты сопровождали пѣніе, и только появленіе флейты нарушило владычество человѣческаго голоса въ музыкѣ. Флейтистъ не могъ пѣть и играть одновременно, какъ дѣлали это древніе пѣвцы, которые могли, подъ ладъ себѣ вторить на цитрѣ. Флейта какъ бы вступала въ состязаніе съ человѣческимъ голосомъ. Этимъ объясняется негодованіе, вызванное ея появленіемъ и создавшее легенду о Марсіи.

Борьба между флейтою и пѣніемъ отразилась въ легендѣ о состязаніи Марсіа съ Аполлономъ. Марсіа называли фригійцемъ, такъ какъ флейта считалась фригійскимъ созданіемъ. Древняя флейта, въ отличіе отъ современной, требовала силы дыханія. Гиагнисъ былъ первымъ флейтистомъ, который „оторвалъ пальцы“ отъ боковыхъ отверстій и придавъ разнообразіе звукамъ флейты. На вазахъ и древнихъ памятникахъ флейтисты всегда изображались съ надутыми отъ напряженія щеками. Безобразная наружность Марсіа явилась отраженіемъ древнихъ легендъ, будто боги и герои отвергали флейту за то, что она уродуетъ лицо, заставляя надувать щеки. Афина отбросила инструментъ, который держала, со словами: погибни, искажающая лицо флейта! говоритъ Меланиппидъ. ² Когда Периклъ призвалъ флейтиста Антигеніа для обученія Алкивіада, Алкивіадъ взялъ флейту, но какъ только попробовалъ дунуть въ нее, онъ устыдился безобразія, которое придала его лицу флейта, отбросилъ и разбилъ ее. ³ Флейта дерзостно мечтала замѣнить божественный инструментъ — дарованный богами голосъ. За это ее караетъ древній мифъ, и творцомъ ея оказывается „фригіецъ, отвратительный варваръ, съ безобразной наружностью, со всклокоченной бородою“. ⁴

Плутархъ считалъ, что легенда о презрѣніи боговъ и героев къ флейтѣ была „создана нѣсколькими поэтами, которые распространяли ее въ Греціи съ цѣлью уронить въ глазахъ людей достоинства флейты“.

Въ своихъ сочиненіяхъ о пляскѣ и музыкѣ, дошедшихъ до насъ лишь въ цитируемыхъ Апполоніемъ отрывкахъ, Плутархъ восхвалялъ флейту, созданную вдохновеніемъ Діониса, который „обрѣлъ божественный даръ и придавъ всѣ чары быстроты, какъ дуновеніе вѣтра“, ⁵ игралъ.

¹ Аристофанъ, *Πλοῦτος*, сд. II.

² Апполоній, *Δειπνοσοφισταί*, XIV, 616 а.

³ Авль Геллій, *Noctes Atticae*, XV, 17; Плутархъ, *Ἀλκιβιάδης*, II, 5.

⁴ Апулей, *Florida*, I, 3.

⁵ Апполоній, *Δειπνοσοφισταί*, XIV, 617 а.

Получивъ признаніе, флейта стала считаться цѣлительницей физическихъ и душевныхъ недуговъ. Игрою на флейтѣ излѣчивались многія болѣзни—флейта восстанавливала правильный ритмъ въ дѣятельности организма, флейта вдохновляла воиновъ въ сраженіи, она давала отраду на пирахъ и празднествахъ. Въ созвучіи съ лирою она создавала гармонию ‚синавліи‘, которая считалась высшимъ музыкальнымъ наслажденіемъ. Въ синавліи она замѣняла голосъ пѣвца, который прежде звучалъ вмѣстѣ съ лирою.

Во всемъ разнообразіи античныхъ инструментовъ намѣчаются, такимъ образомъ, три основныхъ вида: простѣйшіе инструменты, которые служатъ для отбиванія ритма, какъ кроталы и крембалы, кимвалы, пожные мѣха, затѣмъ инструменты, сопровождающіе пѣніе, какъ магадисъ, лира, кивара, форминксъ, и мелодическіе, какъ флейта, двойная флейта, сиринга.

Но божественный даръ пѣнія оставался вершиною музыкальнаго творчества. Аполлонъ все же побѣждалъ Марсіа.

XII

Пѣніе и пляска, сливаясь въ единомъ акордѣ, создавали хористику. Хористика была гармоничнымъ соединеніемъ голосового и пластическаго движенія. Пѣвецъ и пляшущіе общимъ вдохновеніемъ создавали единую драматическую пѣснь. Пѣсня считалась такъ тѣсно съ движеніемъ, что ритмъ стихосложенія опредѣлялъ ритмъ пляски. Ямбическія, дактилическія пляски получили свое названіе отъ сопровождавшихъ ихъ ямбовъ и дактилей. Размѣръ ‚трохея болѣе свойствененъ кордаксу‘ говоритъ Аристотель.¹

„Стихи какъ будто увлекаютъ за собою въ движеніе руки и ноги, говоритъ Плутархъ, они обладаютъ такой властью надъ нашимъ тѣломъ, что мы не можемъ ихъ пронести, не дѣлая соответствующихъ движеній“. Поэтическая мысль рождала движеніе, и движеніе рождало мысль.

Въ хористикѣ человекъ пѣлъ всѣмъ своимъ существомъ. Пѣлъ голосомъ, пѣлъ своимъ тѣломъ, движеніями рукъ. Музыка, казалось, исходила изъ движеній, и само тѣло звучало. Пляска была музыкою тѣла, его пѣмой поэзіей, поэзія была говорящей пляской. Въ пляскахъ безъ словъ жестъ передавалъ чистую эмоцію, воплощая музыку въ пластическихъ формахъ. Флейта, замѣнивъ человѣческой голосъ, создала музыкальную пляску-орхестіку.

Названіе орхестіки многіе производятъ отъ театральной оркестры, гдѣ обычно исполнялись пляски. Ланшей считаетъ, что слово ‚орхестай‘ прежде означало стремительно двигаться. Въ доказательство онъ приводитъ стихъ Анакреона о доче-

¹ Аристотель, *Тѣхнѣ риторикѣ*, III, VIII, 4.

ряхъ Зевеса, „двигающихся“ съ большою легкостью, и слова Иона о „движеніи“ ума.¹ Понятіе орхестики заключало въ себѣ все пляски, свершавшіяся безъ словеснаго объясненія. Еммелия и пирриха, исполнявшіяся подъ музыку безъ словъ, были орхестикою. Гибкія тѣла пляшущихъ рисовали смѣну музыкальныхъ настроеній, являясь какъ бы пластическимъ инструментомъ чувствъ.

Въ хористикѣ пѣсня формулировала въ словахъ основное содержаніе пляски. То, что изображала пляска, поясняла пѣсня. Эти пѣсни, рождавшія пляску, и пляски, рождавшія пѣсню, были драматическими. Онѣ исполнялись иногда однимъ плясуномъ и назывались тогда монодіями, или хоромъ и тогда носили названіе хородій. Были пляски-пѣсни для двухъ исполнителей — въ гомеровскихъ описаніяхъ всегда выступаютъ два плясуна.

Сохранилось нѣсколько такихъ драматическихъ пѣсень, рождавшихъ пляску. Несчастная Калисъ молила Афродиту склонить къ любви прекраснаго, избраннаго ею юношу; но Афродита не вняла мольбѣ, и отвергнутая дѣвушка бросилась со скалы. Погубленная жестокой любовью бѣдная Гарпалика оставила по себѣ горестную пѣсню, которую пѣли дѣвушки. Прекрасная Эриванисъ блуждала по дѣсамъ и горамъ, ища встрѣчи съ охотникомъ Менакомъ; ея пѣснь любви вызвала состраданіе не только у людей, но и у лѣсныхъ звѣрей,— пѣсня, призывающая исчезнушаго возлюбленнаго, осталась въ народѣ памятью о той, чье имя она носила—Эриванисъ.² Эти драмы любви воплощались въ ритмическомъ движеніи.

Поэзія жаждала воплощенія въ жестѣ, и поэты назывались орхестерами, не только потому, что передавали плясками хора темы своихъ произведеній, но еще и потому, что сами обучали желающихъ плясать.³

Взаимодѣйствіе слова и жеста создало пляски, носившія названіе гипорхемы, т. е. пляски, подчиненной голосу. Гипорхема требовала полной гармоніи слова и движенія. Если исполнитель жеста не вполне согласовался съ пѣніемъ или пѣвцъ не гармонировалъ съ движеніями пляски, ихъ съ презрѣніемъ освистывали. Поэты указывали движенія, которыя въ пляскѣ должны были соответствовать словамъ пѣсни, и слѣдили за тѣмъ, чтобы эти движенія исполнялись благородно и мужественно.⁴ Такая пляска была въ сущности драмою, въ которой два основныхъ элемента—слово и жестъ—были раздѣлены.

Гипорхема дала основы драмы. Жестъ былъ ея матеріаломъ, слово являлось конкретнымъ выраженіемъ.

¹ Аенней, *Деплюсофротаі*, I, 20 e.

² Аенней, *Деплюсофротаі*, XIV, 619 c-d.

³ Аенней, *Деплюсофротаі*, I, 22.

⁴ Аенней, *Деплюсофротаі*, XIV, 268 d-e.

XIII

Греки драматизовали жестомъ лирику и эпось. Деметрій Фалерскій ввелъ рапсодовъ на сцену. Они исполняли Гомера и Гезіода, Геродота, Архилоха, Мимнерма, Фокилида, ямбы Симоида. Все претворялось въ живую драму чувства.

Драматизовался эпось, который, по школьному опредѣленію, является антитезой театру. „Эпическое безстрастіе“, о которомъ говорятъ современные учебники, было пламеннымъ и бурнымъ.

Каждый отрывокъ Иліады составляетъ законченную драму, полную бурнаго стихійнаго чувства. Иліада до сихъ поръ остается лучшимъ сценическимъ матеріаломъ.

Молодые актеры въ драматическихъ школахъ учатся театральному творчеству на отрывкахъ Иліады. Въ шекспировскую эпоху пламенный гекзаметръ Иліады исполнялся актерами, какъ это видно изъ сцены Гамлета съ актерами. Иліада воспѣваетъ столкновение страстей, пробужденныхъ земнымъ воплощеніемъ красоты. Не безстрастіе, а стихія сверхчеловѣческой страсти создала Иліаду. „Гифвъ, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына!“—эти первые слова даютъ камертонъ трагической эпопеѣ величайшихъ эмоцій челоуѣчества—эпопеѣ гифва, любви и смерти.

Страстная сила проникала всю греческую культуру. Эмоція была единымъ источникомъ всѣхъ вдохновеній. Тѣло было священнымъ инструментомъ чувства. Проводникомъ эмоціи явился актеръ. Всѣ вдохновенія влились въ единое море театра. Изъ ибдръ безсознательной эмоціи, изъ первоосновъ ибмой поэзии-пляски родился греческій театръ. Слово конкретно выразило то, о чемъ таинственно пѣла пластическая мелодія; сливаясь съ пляскою, оно создало новыя формы.



Аттическая чаша, первой половины V в. до Р. X.—Танцовщица.
Coupe attique, 1 moitié du V s. av. J. C.

Пѣвцы, которые выходили изъ толпы во время отдыха пляшущихъ и исполняли импровизованныя пѣсни, стали со времени Эсписа готовить свои эпизоды. Преобразование Эсхила, который ввелъ второго актера и придавъ законченность формѣ, довершило постепенно развитіе эпизодовъ. Трагедія выдѣлилась изъ плясового кокона и начала самостоятельное существованіе.

Но пляска сохранила свое значеніе въ трагедіи. Фономъ дѣйствія былъ хоръ, являвшійся резонаторомъ чувства. ‚Идеальный зритель‘ отражалъ эмоциональную сущность трагедіи и въ сгущенной формѣ передавалъ ее публикѣ. Хоръ былъ проводникомъ эмоціи между актеромъ и зрителемъ. Какъ выразитель эмоціи, хоръ естественно передавалъ свои ощущенія въ пластическомъ движеніи. Авторы, сознавая необходимость такой пластической кристаллизаціи чувства, сами опредѣляли хоровыя эволюціи, которыя передавали ужасъ, восторгъ, утомленіе и скорбь. Волнующая сила хоровыхъ эволюцій была настолько велика, что явилась потребность сдерживающаго канона. Появленіе въ трагедіи Эсхила длинной процессіи Эринній вызвало такой ужасъ въ театрѣ, что произошли несчастные случаи. Съ тѣхъ поръ число участниковъ хора было строго ограничено. Какъ музыкальный канонъ опредѣлялъ число струнъ на лирѣ, такъ пластическій канонъ установилъ число участниковъ въ пластическомъ инструментѣ хора.

По опредѣленію древнихъ, великое надо искать въ прекрасномъ. Свободныя, красивыя позы пляски перешли со сцены на палестру, гдѣ юноши обучались пластикѣ и ловкости, и хоръ явился, такимъ образомъ, учителемъ красоты. Его пластическая выразительность подала многимъ изслѣдователямъ поводъ думать, что только часть хора произносила слова, а другая передавала свои чувства жестомъ.

Трагедія вышла изъ величественныхъ, благородныхъ еммелій. Грубая насмѣшка кордакса создала первичную комедію. Развитіе шло тѣмъ же единственно возможнымъ для театра путемъ—отъ жеста къ слову, отъ чувства къ мысли.

Импровизованныя шутки, которыя бросались въ толпу на празднествахъ молодого вина, постепенно превратились въ заранѣе подготовленные парады. Комическія колесницы, разѣзжавшія по селамъ, стали необходимой принадлежностью празднествъ. Около 53-й олимпиады жители Икаріи стали разыгрывать на телѣжкахъ комедіи, создающія Сусаріономъ, который въ награду получалъ корзину фигъ и амфору вина.

Сатира была создана плясками сикиниисъ, раскрывавшихъ все безобразіе порока. Выросшій изъ пляски, греческій театръ сохранилъ гармонию слова и жеста—идеи и чувства.

XIV

Рожденная священнымъ культомъ, пляска сохраняла связь съ Олимпомъ. Арей и Афродита, подвиги Аякса, ярость Геракла, похищеніе Ганимеда, любовь Афродиты и Адониса были темами греческой пляски. Въ греческой „Антологіи“ приводится эниграмма Палласа о пляскѣ Дафне и Ниобеи,¹ и упоминается пляска „Гекторъ“. Въ перечисленіи плясокъ, оставленномъ Поллуксомъ,² пляски были посвящены богамъ и черпали содержаніе изъ легендарныхъ дѣяній божества или героя.

Греки оберегали пластическое искусство отъ случайныхъ житейскихъ темъ и брали темы изъ мифовъ, въ которыхъ воплотились первичныя стихіи чувства. Канонизація искусства имѣла цѣлью охранить его отъ случайныхъ, грубыхъ отзвуковъ дѣйствительности. Платонъ очень строго устанавливаетъ незыблемость канона: „Установимъ ненарушимымъ правиломъ, что какъ только общественная власть опредѣлитъ и обозначитъ въ законѣ пѣсни и пляски, которыя причисляются къ молодости, то никому не будетъ дозволено пѣть или плясать иначе, какъ не дозволяется нарушать другіе законы. Кто будетъ вѣрять этому правилу, тому нечего будетъ бояться, но если кто его нарушитъ, то блюстители закона, жрецы и жрицы, подвергнутъ виновнаго карѣ.“³

Мечта Платона о религіозной охранѣ законовъ пляски не могла быть осуществлена. Душу человѣка нельзя оградить отъ жизненныхъ эмоцій, которыя жаждутъ воплощенія.

Актеръ иногда заимствовалъ трагическое чувство непосредственно изъ истоковъ жизни. Примѣръ такого слиянія искусства съ жизнью—приводитъ Авлъ Геллій: „Въ Греціи былъ знаменитый актеръ по имени Полъ, превосходившій всѣхъ красотою голоса и совершенствомъ жеста. Всѣ восхищались глубиной и естественностью его исполненія трагедій. У этого Пола былъ пѣжно любимый сынъ, котораго похитила смерть. Когда онъ достаточно оплакалъ жестокую потерю, онъ вернулся къ актерскому труду. Онъ долженъ былъ выступить въ „Электрѣ“ Софокла и появиться съ урной, въ которой предполагался прахъ Ореста, ибо въ этой трагедіи есть сцена, когда Электра, думая, что умертвили ея брата, и не сомнѣваясь въ томъ, что держать его останки, предается сильнѣйшей скорби. Полъ, въ печальныхъ одеждахъ Электры, вышелъ на сцену, держа вмѣсто урны Ореста урну съ прахомъ собственнаго сына, которую ради этого взялъ изъ гробницы. Прижимая ее къ сердцу, онъ огласилъ театръ не сценическими криками и плачемъ,

¹ Греческая антологія, изд. Fr. Jacobs'a, т. II, отд. XI, 255.

² Поллуксъ, *Ὀνομαστικόν*, IV, 100—104.

³ Платонъ, *Νόμοι*, VII, 800 а.

а настоящими стопами и жалобами, исходящими изъ сердца. Когда зрители думали, что онъ, какъ искусный актеръ, играетъ роль — онъ лишь отдавался своей отцовской скорби.¹

Скорбь Электры была замѣнена реальной болью отца, символическая урна Ореста — подлиннымъ прахомъ мертвеца. Свершилось сліяніе жизни и театра, свершился своеобразный обманъ: когда публика думала, что видитъ предъ собой дивное проявленіе искусства, вдохновенное творчество великаго актера — предъ ней была лишь несчастный отецъ.

Тутъ раскрылась основная жажда театра — слить людей въ единомъ подъемѣ чувства. Несчастный отецъ не могъ снести одинокаго горя, не могъ дольше оставаться одинъ у гроба сына. И онъ привелъ къ нему людей. Подъ плащомъ Электры, скрывая подлинность своего страданія, онъ все же утолилъ душу человѣческимъ сочувствіемъ, все же заставилъ людей рыдать надъ прахомъ сына, преображеннаго въ Ореста.

Исторія Пола доказываетъ, что основою театральнаго творчества была живая эмоція. Подлинная скорбь отца могла быть принята за высокое искусство. Не изысканностью условной декламации, не выдержаннымъ расчетомъ, а живымъ огнемъ чувства плѣнял актеръ зрителя.

Греческій театръ, возрожденный въ XVIII вѣкѣ, какъ театръ изысканнаго притворства, и до сихъ поръ считающійся театромъ благородной искусственности, былъ въ дѣйствительности театромъ первичной стихійной эмоціи. По мнѣнію Грековъ, только благородная душа можетъ вмѣстить божественные дары чувства, и этимъ объясняется общественное уваженіе Грековъ къ актеру.

xv

Эпитеты древнихъ плясуновъ характеризуютъ драматичность пляски: все умбющій передать, ясно говорящій жестомъ, увлекающій за собою народъ, обладающій свободой игры, соответствующій своей роли — такъ говорятъ о нихъ поэты и историки. Говорятъ объ искусствѣ держать красиво голову, о выразительности рукъ, о гибкости тѣла и красотѣ поступи, изяществѣ и высотѣ прыжка, ритмичности движеній. Нѣжный, легкій, быстрый, дающій наслажденіе — называютъ они плясуна. Поэты жеста все умблѣли сказать смѣною движеній и позъ. ‚Телезій, или Телестъ, обучавшій пляскамъ, создалъ много жестовъ, искусно изображая то, что читали. ‚Аристоклъ говорить, что Телестъ, пляскою передававшій Эсхила, былъ такимъ искуснымъ, что, исполняя ‚Семеро у Фивъ, пляскою дѣлалъ событія какъ бы видимыми.‘²

¹ Авлъ Геллій, VII, 5.

² Афиней, Диалоговъ, I, 21 f, 22 a.

Все воплощалось въ жестѣ. Философія Пифагора создала пляску ‚Мемфисъ‘. Циникъ Мениппъ описалъ пляску ‚Сожженіе міровъ‘.¹ Въ монодіяхъ или хородіяхъ и въ гипорхемѣ пляска воплощала драматическую тему. Пляски культа и пляски театра, воинственныя и мирныя пляски всегда передавали драматическое чувство.

Исторія греческой пляски опровергаетъ, каждымъ словомъ античныхъ авторовъ, легенду о ‚чистотѣ‘, т. е. виѣ-эмоціональности, отсутствіи драматизма въ древнихъ пляскахъ. Сохранившіяся названія и описанія древнихъ плясокъ указываютъ съ полной очевидностью на ихъ драматическій характеръ. Въ монодіяхъ или хородіяхъ и въ гипорхемѣ пляски были иѣмыми драмами. Въ классическомъ опредѣленіи Аристотеля пляска является драмою. ‚Ритмомъ, созданнымъ совокупностью движеній, пляска передаетъ нравы, страсти и дѣянія‘.² Тутъ становится очевиднымъ, что пляска не была смѣною пластическихъ линій, какъ въ современномъ балетѣ, а имѣла подлинное содержаніе. Опредѣленіе Аристотеля можетъ служить точнымъ опредѣленіемъ пантомимы, ибо задачей пантомимы всегда было изображеніе событий и страстей. Кассіодоръ опредѣляетъ пляску, какъ искусство ‚все сказать жестомъ, передавая разнообразными движеніями тѣла и рукъ даже то, что трудно было бы выразить устной и письменной рѣчью‘.³

Тутъ пляска отождествлена съ пантомимой, самое названіе которой означаетъ искусство ‚все изобразить‘. Такимъ образомъ, вопреки позднѣйшему мнѣнію, греческая пляска была пантомимой страстей и характеровъ. Въ древности существовали подробныя изслѣдованія и описанія пластическаго искусства. Лукіанъ упоминаетъ о нихъ, объясняя свое нежеланіе говорить объ основахъ и правилахъ искусства, о которомъ существуютъ многочисленныя спеціальныя сочиненія. Аэней упоминаетъ о сочиненіяхъ Телеста и другихъ. Всѣ эти сочиненія, которыя помогли бы возстановить точную картину древней пляски, исчезли въ періодъ христіанской культуры. Но сохранившіяся отрывочныя описанія и опредѣленія плясокъ указываютъ на несомнѣнно драматическій характеръ древней пластики. Поэты и историки древности восхищаются не одной виѣшней красотой линій, а выразительностью движеній, искусствомъ все передать живою мимикою тѣла. Сохранились имена лучшихъ изъ лучшихъ плясунювъ. Они прославились не безстрастной красотой, а драматической силою своего творчества. Телестъ, изобразившій ‚Семеро у Оивъ‘ Эсхила, Мемфисъ, передавшій ученіе Пифагора, пляска Теофраста, драматическія хородія и гипорхемы были высшими достиженіями греческой пластики. По этимъ вершинамъ искусства можно судить объ его направленіи.

Но сохранились и отдѣльныя подробныя описанія древней пляски, которыя неопровержимо доказываютъ драматическую сущность плясового искусства. Ксенофонтъ

¹ Аэней, *Δεικνυσσογρατάι*, XIV, 629 e-f.

² Аристотель, *Περὶ ποιητικῆς*, I, 6.

³ Кассіодоръ, *Variae epistolae*, I, 20.

оставилъ подробныя описанія плясокъ, исполненныхъ на пиру. Эти пляски являются чистою формой пантомимы. Послѣ возліаній и священннхъ гимновъ фракійцы первыми встали изъ за стола и подь звуки флейты начали плясать въ полномъ вооруженіи. Они прыгали съ большою ловкостью, сшибаясь мечами; наконецъ, одинъ ударилъ другого такъ, что его сочли раненымъ. Онъ упалъ, и все собраніе испустило вопль. Побѣдитель снялъ съ павшаго оружіе и заиѣлъ хвалебную пѣснь въ честь Ситалка. Побѣжденнаго унесли, будто мертваго. На самомъ дѣлѣ, ему не было причинено никакого зла.¹

Пантомима войны смѣнилась пантомимой, изображавшей столкновение мирнаго труда съ насиліемъ. Ксенофонтъ описываетъ земледѣльческую пляску карпею. Одинъ будто погоняетъ воловъ, бросая сѣмена и часто со страхомъ оглядываясь назадъ. Появляется грабитель. Сѣятель, замѣтивъ его, хватается оружіе и сражается съ нимъ. Наконецъ, грабитель его связываетъ и уводитъ воловъ. Иногда же, напротивъ, въ карпее сѣятель побѣждаетъ грабителя и, привязавъ его къ воламъ, уводитъ со скрученными назадъ руками.²

Обѣ пляски свершались подь звуки флейты, безъ пѣнія. И только гимнъ Ситалку заканчивалъ пантомиму войны.

Въ „Пиршествѣ“ Ксенофонта есть описаніе пантомимы любви. Посреди зала поставили кресло. Впередъ выступилъ сиракузянинъ со словами: — Вы увидите Ариадну входящей въ брачную комнату; потомъ съ пиршества боговъ явится Діонисъ, онъ приблизится къ ней и они предадутся радостямъ любви.

Ариадна въ брачныхъ одеждахъ дѣйствительно вошла въ залъ и сѣла въ кресло. Флейты діонисической мелодіей возвѣстили приближеніе бога. Всѣ изумлялись искусству флейтистовъ. При первыхъ звукахъ, услышанныхъ Ариадной, въ ея позѣ отразилась ощущаемая ею радость. Но она не двинулась навстрѣчу супругу, даже не поднялась съ кресла. Видно было, что она сдерживалась съ трудомъ. Увидавъ Ариадну, Діонисъ передалъ пляскою свою страстную любовь. Онъ сталъ на колѣни, заключилъ ее въ свои объятія и поцѣловалъ. Она, закрасившись, отвѣчала любовью на его ласки. При видѣ этого пирующие рукоплескали и не могли сдержать восторженныхъ криковъ. Нужно было видѣть жесты восторженныхъ влюбленныхъ, когда они встали. Зрители испытывали живѣйшее волненіе, глядя на столь прекрасныхъ Ариадну и Діониса, которые не только показывали видъ, но дѣйствительно соединили любовно свои уста и обнимались съ упоеніемъ. Казалось, будто слышно было — какъ Діонисъ спрашивалъ Ариадну, любить ли она его, и какъ Ариадна увѣряла Діониса въ своей любви. Такъ что зрители готовы были поклониться, что этотъ юноша и эта дѣва любятъ другъ друга настоящей любовью, ибо они походили не на актеровъ, которыхъ обучили жестамъ, а на настоящихъ влюбленныхъ, нетерпѣливо

¹ Ксенофонтъ, *Ἀναξαρταί*, VI, 5—6.

² Ксенофонтъ, *Ἀναξαρταί*, VI, 8—11.

жаждущих исполнения своих долго сдерживаемых желаний. Наконецъ, видя ихъ въ тѣсныхъ объятіяхъ, какъ супруговъ, вдушихъ къ брачному ложу, тѣ изъ пирующихъ, кто еще не былъ женатъ, дали себѣ обѣщаніе скорѣе жениться, а тѣ, кто былъ женатъ, вскочили на коней, чтобы отправиться къ своимъ женамъ и съ ними повторить видѣнную только что сцену. Такъ кончился пиръ.¹

То, что угадывается въ словахъ и опредѣленіяхъ древнихъ авторовъ, подтверждается съ полной очевидностью свидѣтельствомъ Ксенофонта. Воинственные и мирныя пляски несомнѣнно имѣли драматическое содержаніе и воплощали яркое чувство.

Греческая пляска была пантомимой.

Темы греческой пантомимы въ послѣдствіи возродились въ императорскомъ Римѣ. Пѣснь Демодока о любви Арея и Афродиты, воплощавшаяся въ пляскѣ феакійцевъ, возродилась въ Римѣ пантомимой, которая вызвала восторгъ отвергавшаго искусство жеста—циника Деметрія.

Свидѣтельство Ксенофонта наглядно опровергаетъ установившуюся легенду о римскомъ происхожденіи пантомимы. Позднѣйшіе изслѣдователи, какъ знаменитые филологи XVI и XVII в. J. J. Scaliger, C. Salmasius, голландскій ученый XVII в. J. Vossius, генуэзецъ Casaubon въ XVII вѣкѣ, приписывали созданіе пантомимы двумъ плясунамъ эпохи Августа—Вавиллу и Пилладу. Находили даже объясненіе тому, что пантомима родилась въ императорскомъ Римѣ, считая что Августу будто бы удобнѣе былъ театръ жеста, который не могъ обличать словами его тиранию. Но исторія римской пантомимы показываетъ, что пантомимы умѣли жестомъ обличать императоровъ и далеко не отличались покорностью. Мифіе, ученѣйшаго Салмазія, Воссія и Скалигера опровергалъ греческій ученый XVII вѣка N. Calliachi, но его выступленіе не поколебало установившагося взгляда.

Аббатъ Du Bos, изучавшій римскую пантомиму, и теоретики балета въ XVIII и началѣ XIX вѣка считали пантомиму созданіемъ Рима. *La Grèce nous ayant fourni le vocable, Rome va nous donner la chose!* восклицаетъ Paul Huguenet.

La pantomime est due à l'antique Italie.

Où même elle éclipsa Melpomène et Thalie—

говорить Шенье.

Но свидѣтельства древнихъ разрушаютъ легенду о римскомъ происхожденіи пантомимы, будто бы явившейся, какъ продуктъ разложенія, чистой греческой пляски. Почти все древніе авторы, приводя названіе пляски, добавляютъ, что изображала эта пляска: Такъ, Аонией говорить, что позднѣйшая пирриха изображала не перипетій боя, а приключенія Діониса. Въ Антологіи пляска Дафне и Ніобеи приведена, какъ пляска, ихъ изображающая. Въ гипорхемѣ и хородіяхъ пляска являлась прямымъ изображеніемъ событій, переданныхъ пѣсню.

¹ Ксенофонтъ, *Συμπόσιον*, IX, 2.

Описание Ксенофонта доказываетъ, что не только название, но и самая сущность пантомимы были восприняты Римомъ у Греціи. Даже высшія формы греческой пантомимы сохранились въ императорскомъ Римѣ. За четыре вѣка до Р. Х., въ эпоху Ксенофонта, какъ и во времена Августа, передъ началомъ представленія выходить глашатай, возвѣщая тему пантомимы. Такъ же примѣнялась минимальная сценическая обстановка, какъ, на примѣръ, кресло, на которомъ сидитъ Ариадна. И такъ же велика была эмоціональная заразительность драмы жеста.

Греческая пляска, опредѣляемая Аристотелемъ, какъ искусство изображать ритмическими движеніями, нравы, дѣянія и страсти, очевидно была пантомимой. Дѣянія давали ей фабулу, нравы указывали форму, а страсти давали содержаніе. Въ опредѣленіи Плутарха схема, или поза, передаетъ высшія событія, указаніе, или дейксисъ, рисуетъ реальную обстановку, а движеніе, или фора, составляющее сущность пляски, раскрываетъ душу героя. Въ ,чистой' пляскѣ очевидно было бы невозможно передать нравы или дѣянія, и были бы ненужны описательные жесты дейксисъ, которые опредѣляли реальную обстановку событія.

Огонь безсознательной страсти былъ душою пляски. Греческая философія признавала источникомъ всего сущаго—движеніе. Гераклитъ выразилъ это въ своемъ ученіи, признавъ источникомъ міра вѣчное движеніе огня. Пламенное движеніе пляски, воплощавшее вѣчныя стихіи, явилось источникомъ греческаго искусства. Греческая пляска была пѣснью свободнаго человѣческаго тѣла, божественно прекраснаго, божественно краснорѣчиваго.

Вплотить въ живой красотѣ скрытую жизнь души было ея стремленіемъ. Раскрыть міръ первичныхъ стихій, показать вѣчную борьбу страстей было ея темою.

Полная гармонія души и тѣла, внутренняя необходимость каждаго движенія составляла ея красоту. Чувство служило путеводною нитью разуму.

,Ты даешь ясное изображеніе всего сущаго. вмѣсто красокъ и словъ, ты пользуешься движеніями рукъ, мѣняющимъ очертанія тѣломъ и, подобно Протею, ты будто преображаешь одно въ другое, подъ пріятное пѣніе гипорхемы.'

Такъ восхваляетъ Аристенетъ созданіе греческаго генія—пантомиму.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Вопреки ожиданию многих, война не только не умила напряжения художественной жизни, но вызвала в ней, отчасти в связи с широкой художественной благотворительностью, ряд новых интересных явлений и предприятий.

Одно из них—замѣчательная выставка 'Искусство союзных народов', устроенная в залах Общества поощрения художеств группой художников и коллекционеров в пользу Общины св. Евгения, раненых и семей запасных. В состав выставочного комитета вошли: председатель Н. К. Рерихъ и члены А. Н. Бенуа, Ф. Г. Беренштамъ, П. П. Вейнеръ, А. К. Коутсъ, Н. Е. Макаренко, Н. Г. Платеръ (комисарь), И. М. Степановъ, Н. Н. Черягинъ, С. И. Шидловскій, В. А. Щавинскій.

Со времени 'неоткрытой' выставки 'Старые Годы' у насъ еще не было столь рѣдкой и интересной возможности ознакомиться съ произведениями старинной европейской живописи, находящимися в частных коллекциях и недоступныхъ собранияхъ. Собственниками выставленныхъ картинъ—фламандскихъ, французскихъ, английскихъ и польскихъ—являются: М. А. Адабашъ, кн. В. Н. Аргутинскій-Долгоруковъ, И. П. Балашевъ, П. П. Барышниковъ, Александръ Н. Бенуа, О. Э. Бразъ, библиотека Академіи Художествъ, П. П. Вейнеръ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Е. Врангель, Я. Н. Данзасъ, В. А. Дружининъ, А. В. Кривошеинъ, герцогъ

Лейхтенбергскій, А. А. Мякинина, В. Д. Набоковъ, И. И. Поплавскій, Н. К. Рерихъ, Е. М. Родкопаки, П. П. Семеновъ-Тяньшанскій, французское посольство, Б. И. Ханенко, Е. Г. Шварцъ, С. И. Шидловскій, гр. Е. В. Шувалова, В. А. Щавинскій и др. Уже многія изъ этихъ именъ серьезныхъ собирателей говорятъ о характерѣ выставки.

Само собой понятно, что здѣсь нельзя было искать музейной систематичности, даже болѣе или менѣе полной характеристики того или другого періода в живописи отдѣльныхъ народовъ, но общій подборъ произведеній былъ очень интересенъ и привлекателенъ. Наряду съ шедеврами Рубенса, Ванъ-Дейка, Юрданса, Брейгелей, Теньирса младшаго, Пуссена, Буше и др.—выставлены рѣдкія работы художниковъ, называемыхъ второклассными, которыя не всегда встрѣчаются и в крупныхъ официальныхъ собранияхъ и частью отсутствуютъ, напримѣръ, в нашемъ Эрмитажѣ. В частности, в самомъ большомъ, фламандскомъ отдѣлѣ можно было хорошо ознакомиться со многими старыми фламандскими пейзажистами отъ ранняго Н. de Vles до позднѣйшаго, уже пуссеновскаго, пейзажиста Ниузманс. Очень хорошо былъ подобранъ небольшой французскій отдѣлъ съ отличными картинами Пуссена и дѣльнымъ рядомъ работъ извѣстнѣйшихъ художниковъ, главнымъ образомъ XVIII и первой половины XIX вѣка, таковыхъ, напримѣръ, какъ Буше, Грезъ, Давидъ, Гюберъ Робертъ, нѣкоторые извѣстнѣйшіе академики и др. Весьма заинтересовывалъ польскій отдѣлъ—рисунки и акварели

польских художников XVIII и начала XIX века, добытые, главным образом, из библиотеки Академии Художеств и представляющие крупный историко-бытовой и художественный интерес. Помимо красивых декоративных мотивов Баччиарелли, Shröger, Smuglewicz, особенно выдавались довольно многочисленные виды замков и городов Польши (Кракова, Ченстохова и пр.), тонкие акварельные рисунки Фогеля.

Любопытно, что и на этой небольшой выставке удалось сделать интересные атрибуты, например, установить на одной из картин имя фламандского пейзажиста Govaert'sa, по сравнению с другой, его несомненным подлинником. Надо, впрочем, отметить, что некоторые атрибуты самих владельцев выставленных картин очень сомнительны. Так, небольшая картина 'Св. Иероним' с дощечкой 'Теньерс' весьма предостережительно и, разумеется, несравненно больше правильно приписана устроителями выставки школьнику Вань-Дейка. Особенностью выставки были отличные музыкальные вечера, устроенные г. Коутсомъ. Придворным оркестром и др. в выставочном зале на фоне огромного очень интересного гобелена.

Рядом, в Малом зале Общества поощрения художеств была устроена с той же целью выставка богатой коллекции барона Н. А. Типольта, — слепков с рельефов, медалей, печатей и пр., оригиналы которых находятся в разных собраниях и учреждениях. В историко-археологическом и художественном отношении, в смысле изучения известной отрасли искусства, коллекция представляет большой интерес.

Всё же уже посвященная войне выставка 'Война и печать' изобиловала преимущественно специфическим искусством в виде бесчисленного количества рисунков, портретов, лубков, открыток и представляла интерес в первую очередь собранием и своей литературной стороной. Но с чисто художественной точки зрения здесь было не много интересного. Несколько больше или меньше удачных карикатур в сатирических изданиях, довольно любопытная имитация под старинные лубки,

как оазисы в массе бездарнейших батальи, ничего общего не имеющих с народным лубком, рисунки Шарлемана, Нарбута (очень изящно скomпанованный и художественно раскрашенный портрет Верховного Главнокомандующего) в издательствах 'Бюхромъ'. Необходимо еще отметить лубки московских издательств — типолитографии Мухарского и 'Сегодняшний лубок' со стихотворными подписями в стиле частушек. Авторы лубков, судя по раскраске и схематической выразительности рисунка, очевидно умные и далеко не бездарные художники, месяцами близко подошли к народному лубку.

— Музейная работа в наших главных музеях — Эрмитаж и музей Александра III — идет также своим порядком, хотя они временно и лишились некоторых крупных деятелей, например, П. И. Перадовского, взятого на войну. Жизнь музея Александра III за последние годы была очень богата — и в смысле приобретений, и в смысле организационной работы (напомним блестящее устройство отдела икон). Сейчас идет необходимая и именно теперь очень умелая работа по приведению в порядок, инвентаризации, подсчету всего сданного и приобретенного за последние годы. Можно надеяться, что к окончанию войны работа будет закончена. Кстати, у нас еще не было сообщено о музейных приобретениях за летние и осенние месяцы.

В Эрмитаж поступили: от г. Балашева огромный плафон Пальмы Векко младшего, хранившийся до сих пор в Академии Художеств, и от А. А. Журавлева превосходной сохранности мраморный барельеф Антонио Росселлино (1427—1478 г.г.), изображающий Богоматерь с Младенцем. Последний выставлен для обозрения в зале темной бронзы № 5. Наиболее ценными приобретениями музея Александра III являются: очень хороший мужской портрет пастелью на пергаменте, приписываемый Венецианову, рисунок-портрет Е. А. Бажановой работы Шевченка и, особенно, весьма оригинальный небольшой портрет Е. Г. Флуга работы Фодотова. Освещенное снизу свечей, стоящей на столе, лицо

фигуры написано очень живо и интересно. По духовному завещанию пожертвован портрет Нарышкиной работы Анжелики Кауфманъ. Отъ Г. Г. Елисѣева поступилъ рядъ работъ русскихъ художниковъ, напимѣрь, Саламаткина, до сихъ поръ отсутствовавшего въ музеѣ. М. Клодта, Грузинскаго и др. Отъ А. П. и И. П. Приишниковыхъ — 32 работы покойнаго, работавшаго во Франціи, И. П. Приишникова: картины масляными красками, акварели и рисунки, изображающіе пейзажи Франціи, казачьіе и солдатскіе типы. А. М. Бочаровымъ пожертвованы двѣ иконы и разные предметы, кресты, пелены, два куска парчи и пр. Наконецъ, весьма интересное приобретение — картинка Врубеля, изображающая пожарище и написанная въ 1870 году, т. е. когда художнику было всего 14 лѣтъ. Изъ пожертвованныхъ Обществомъ имени Куинджи и уже выставленныхъ для обозрѣнія картинъ покойнаго художника особенно интересна „Лунная ночь въ лѣсу“, очень живая и тонкая по краскамъ, свидѣтельствующая, что иногда Куинджи понималъ и чувствовалъ значеніе обобщенности въ пейзажѣ.

Война, конечно, замѣтно отразилась на характерѣ и количествѣ посѣщеній нашихъ музеевъ. Какъ и слѣдовало ожидать, исчезли иностранные экскурсанты, особенно изобиловавшіе въ лѣтніе мѣсяцы. Зато появилась совершенно новая публика въ лицѣ солдатъ запаса, ополченія, раненыхъ, часто приходящихъ группами. Попрѣжнему, въ концѣ августа и въ сентябрѣ чувствовался наплывъ учащейся молодежи. Вотъ нѣкоторыя цифры посѣщенія Эрмитажа по мѣсяцамъ: послѣ 18 тысячъ за январь 1914 г. и по 14 тысячъ за мартъ и апрѣль, въ июль—4.770, въ августъ—7.200, сентябрь—9.700. А вотъ нѣкоторыя параллельныя цифры дневныхъ посѣщеній изъ дневника художественнаго отдѣла музея Александра III за 1913 и 1914 годы.

1913 г. 1914 г.

Июль:	20 . 478 . . .	256	(Воскресенье на другой день по объявленіи войны).
Июль:	25 . 207 . . .	98	
Августъ:	3 . 607 . . .	549	

Августъ:	24 . 324 . . .	189	
Сентябрь:	8 . 2.501 . . .	1.477	(Воскресенье)
»	15 . 2.244 . . .	2.793	(Воскресенье)
»	18 . 326 . . .	223	

Эти случайныя цифры, за исключеніемъ 15 сентября 1914 г., показываютъ, что за время войны дневныя посѣщенія музея сократились почти наполовину. Необходимо, впрочемъ, отмѣтить, что съ самаго начала войны для публики закрыты нижніе этажи и Эрмитажа, и музея Александра III, въ виду недостатка служащихъ послѣ ухода призванныхъ на войну. — Временно, въ связи съ войной, прекратились работы по постройкѣ Дворца искусствъ на мѣстѣ бывшей Государственной типографіи. Стоимость ихъ до сихъ поръ была 300 тыс. руб. Также сократились расходы на строительныя работы и въ Академіи Художествъ; отложена, напимѣрь, постройка новыхъ мастерскихъ для конкурентовъ.

— 9 ноября освященъ и открытъ Лазаретъ дѣятелей искусства на Большой Бѣлозерской улицѣ, прекрасно, хотя и просто, оборудованный почти уже на 70 кроватей. Особенность его — атмосфера художественности, которую внесли устроители — художники очень простыми средствами, напимѣрь, шрифтами и легкими украшеніями надписей надъ кроватями, портретами крупнѣйшихъ дѣятелей искусства — Комиссаржевской, Врубеля, Сѣрова, — развѣшенными кое гдѣ гравюрами и пр. Всѣ кровати — именныя, различныхъ обществъ, отдѣльныхъ лицъ и въ память художественныхъ дѣятелей. И въ организаціи, гдѣ главную роль играли: одна изъ инициаторшъ всего предпріятія И. И. Бутковская, В. Т. Жуковская-Бакъ и секретарь предпріятія М. В. Бабенчиковъ, и въ непосредственномъ уходѣ за ранеными, — участвовали и участвуютъ художники и художницы, ученики и ученицы художественныхъ школъ Званцевой и Кардовскаго, многіе дѣятели искусства. Во главѣ стоятъ: предсѣдатель В. П. Давыдовъ, вице-предсѣдательница М. А. Потоцкая, члены Т. П. Карсавина, П. Е. Рѣпинъ, А. К. Глазуновъ, С. А. Венгеровъ и Н. П. Ходотовъ. Свои кровати имѣютъ художественныя общества: „Міръ

Искусства', 'Союз молодежи', 'Товарищество передвижных выставок', 'Вибпартійное', 'Имени Куинджи', художественное бюро Н. Е. Добычиной, различные театры и проч. Средства продолжают притекать. Въ пользу лазарета были устроены: аукционъ Обществомъ 'Миръ Искусства', выставка Н. Е. Добычиной, блестящій вечеръ 'Искусство — воншамъ' въ Народномъ Домѣ, давшій до семи тысячъ р. Общество имени Куинджи асигнуеть весь чистый сборъ со своихъ 'Пятиць' на увеличение числа кроватей въ лазаретѣ и т. д. Предполагается устройство летучаго санитарнаго отряда, и уже организованъ фондъ на помощь раненымъ по выходѣ ихъ изъ лазарета. Такимъ образомъ, нужды войны вызвали объединеніе художниковъ и художественныхъ дѣятелей въ одну корпорацію.

— Въ Москвѣ организованъ комитетъ для устройства, въ пользу семей запасныхъ, безпартійной выставки картинъ. Предсѣдательница комитета — М. А. Криспи, члены — художники Архиповъ, В. Васнецовъ и К. Коровинъ. — Казанской художественной школой устроенъ лазаретъ на 60 кроватей и организована лотерея художественныхъ произведеній на нужды войны. Кстати, несмотря на войну, число учениковъ ея сейчасъ 340, между тѣмъ какъ во всѣхъ столичныхъ художественныхъ школахъ число учениковъ замѣтно сократилось.

— Академіей Художествъ получены благодарственная телеграмма французской Академіи и письмо бельгійскаго посла въ отвѣтъ на посланные Академіей протесты противъ разрушенія пѣдками французскихъ и бельгійскихъ памятниковъ искусства. Н. К. Рерихомъ также получено письмо французскаго посла съ выраженіемъ благодарности президента французской республики преподавателямъ школы Общества поощренія художествъ, пославшимъ выраженіе негодованія по поводу разрушенія Реймсскаго собора.

— Польское общество охраны историческихъ памятниковъ обнародовало воззваніе, гдѣ протестуетъ противъ дѣйствій пѣдцевъ и австрійцевъ, воспользовавшихся для стратегическихъ цѣлей архитектурными и историческими святынями Кракова.

— Въ 'Биржевыхъ Вѣдомостяхъ' г. Б.-Б., сокрушаясь о разрушеніи русской церкви въ Санъ Стефано, говорить, что фрески ея, исполненныя петроградскими художниками, производили незабываемое впечатлѣніе тонко исполненныхъ гравюръ. Необыкновенныя фрески!

— Община св. Евгенія выпустила серію художественныхъ открытокъ съ изображеніями памятниковъ искусства на театрѣ военныхъ дѣйствій, напримѣръ, Реймсскаго собора и старинныхъ домовъ въ Реймсѣ, собора въ Лаонѣ, замка Шантильи, архитектурныхъ памятниковъ Кракова и Львова (послѣдніе съ рисунковъ Г. Лукомскаго).

— Если исключить Общество защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины, собранія въ художественныхъ обществахъ и доклады по искусству вообще идутъ также интенсивно, какъ до войны, которая, конечно, и здѣсь выдвигаетъ злободневныя темы. Такъ, въ Обществѣ архитекторовъ В. Я. Курбатовымъ былъ сдѣланъ докладъ 'Памятники зодчества въ разоренныхъ войной мѣстностяхъ Западной Европы'. На экранѣ были показаны архитектурные памятники маленькихъ городовъ Франціи, по предположенію разрушенныхъ пѣдками. Въ Тенишевскомъ залѣ приватъ-доцентомъ П. В. Шаскольскимъ была прочитана въ пользу раненыхъ лекція 'Искусство старой Бельгіи', слишкомъ популярная и конспективная. Двухчасовой лекціи, конечно, недостаточно для обширнаго фламандскаго искусства отъ XV по XVII вѣкъ.

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Отчетная выставка Высшаго Художественнаго Учлища при Академіи Художествъ отличилась рядомъ блестящихъ архитектурныхъ программъ изъ мастерской проф. А. Н. Бенуа на общую тему 'Зданіе Государственнаго Совѣта' (о чемъ дальше сообщено подробно) и почти небывалымъ еще убожествомъ программъ живописныхъ и скульптурныхъ. Хорошее впе-

чатѣннѣе, по обыкновенію, производили только работы учениковъ пр. Д. Н. Кардовскаго, особенно двѣ серьезныя работы ученика Мочалова. Объ именахъ остальныхъ конкурентовъ лучше умолчать: думается, большинству изъ нихъ суждена 'пропасть забвенія'. Премированная заграничной побѣдкой 'микеланджеловская' скульптура курьезна: глядя на нее, подумаешь, что вынимать стрѣлу изъ раны такъ же легко, какъ почесать ногу... Изъ живописныхъ программъ премирована заграничной командировкой чуть ли не самая убогая 'Фрина передъ судомъ' съ голенькой фигуркой à la Бодаревскій, съ сумятицей плохо нарисованныхъ головъ и рукъ. Но каковы бы ни были конкуренты, какъ бы ни обѣивались ихъ работы академическимъ совѣтомъ, недопустимъ произволъ, учиненный совѣтомъ въ этомъ году. Часть 'неудостоенныхъ' программъ была выброшена съ выставки, между прочимъ и программа ученика С. Бутлера, получавшаго награды и похвалы во время прохождения академическаго курса, составлявшаго уже на разныхъ выставкахъ. Весьма простой способъ упраздненія неугодныхъ учениковъ, въ числѣ которыхъ, какъ извѣстно, попадаютъ Малавины и Анисфельды! Составъ преподавателей и руководителей академическихъ мастерскихъ все ухудшается: Недавно, напримеръ, преподавателями натурнаго класса вновь избраны художники, лишенные всякаго пониманія рисунка и живописи. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше въ работахъ учениковъ Академіи чувствуется отсутствіе какой бы то ни было школы, какихъ бы то ни было традицій. Правда, въ послѣднее время все замѣтнѣе становится привкусъ академизма упадочной академіи временъ Венига, В. П. Верещагина и др., но безъ хотя бы 'мапекенной' выучки послѣднихъ. Даже въ этомъ специфическомъ смыслѣ слово 'академизмъ' звучитъ здѣсь профанаціей.

— Въ собраніи членовъ общества 'Миръ Искусства' подъ предсѣдательствомъ Петрова-Водкина одобрено предложеніе комитета объ устройствѣ очередной выставки Общества. Картины членовъ, находившіяся на выставкѣ въ Мальме, будутъ оставлены тамъ до окон-

чанія войны. Кстати, въ Мальме проданъ большой групповой портретъ А. Яковлева, такъ выдѣлявшійся на выставкѣ 'Миръ Искусства' 1912 г. — Выставка 'Союза русскихъ художниковъ' открывается въ Москвѣ въ концѣ декабря. Вопросъ объ устройствѣ ея въ Петроградѣ еще не рѣшенъ.

— Осеннюю выставку 'Товарищества художниковъ' посетило около 2000 чел. (менѣе, чѣмъ вдвое, сравнительно съ прошлымъ годомъ), картинъ продано на 6½ тыс. р.

— Для отчетной ученической выставки въ Академіи кромѣ большихъ залъ были отведены еще натурные классы наверху. Есть предположеніе отвести эти помѣщенія и для другихъ выставокъ.

— Смоленское кладбище украсилось прекраснымъ памятникомъ на могилѣ Куинджи, поставленнымъ обществомъ имени покойнаго. Авторъ проекта Щусевъ отлично скомпоновалъ мотивъ крымскихъ фонтановъ съ рѣзнымъ древнимъ церковнымъ орнаментомъ. Въ глубинѣ ниши — очень красивая мозаика, композиція Рериха, исполненная Фроловымъ. Нѣкоторой дисгармоніей является академическій бюстъ покойнаго — работы Беклемишева. Но въ общемъ по своей художественности это, можетъ быть, — единственное изъ современныхъ надгробій.

— По случаю 150-лѣтняго юбилея Академіи Художествъ изданъ составленный С. Н. Кондаковымъ и С. К. Исаковымъ справочный сборникъ. Въ связи съ юбилеемъ, въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ были сдѣланы два доклада: П. Я. Гинцбурга 'Скульптура въ академіи' и Н. Е. Лансере 'Постройка здания Академіи Художествъ'. Послѣдній, очень интересный докладъ, былъ иллюстрированъ, между прочимъ, стариннымъ видовымъ планомъ Академіи.

— Императорское Общество поощренія художествъ получило Высочайшую грамоту по случаю 75-лѣтняго юбилея школы Общества, гдѣ особенно отмѣчено послѣднее десятилѣтіе ея дѣятельности. Обществомъ выпущенъ юбилейный знакъ.

— Академіи Художествъ было предложено приобрести для академическаго музея за 400 р.

этию женской головы А. А. Эдельфельта, бывшего действительным членом Академии. По справке хранителя, в музей нет ни одной его работы; тем не менее, предложение отклонено. Деньги копяты на приобретение хлама с весенних и 'петербургских' выставок...

— Согласно ходатайству послѣдняго Съѣзда художниковъ, собраніе Академіи Художествъ признало желательнымъ открытіе музеевъ во всѣ праздники и табельные дни и организацию для посѣтителей объясненій художественныхъ произведеній. Впрочемъ, совѣтъ Академіи, въ противоположность мнѣнію хранителя академическаго музея, полагаетъ, что 'организациа объясненій врядъ ли вполне своевременна и легко осуществима' по отсутствію наличности при музеяхъ знатоковъ. Скромное мнѣніе о наличности!..

— Собраніе Академіи Художествъ единогласно высказалось противъ передачи Московскаго Училища Живописи, Ваянія и Зодчества въ вѣдѣніе Министерства Торговли и Промышленности, по поводу чего была составлена докладная записка Н. П. Кондаковымъ и Н. Н. Дубовскимъ. Необходимы, будто бы, связь съ общей организаціей художественныхъ школъ въ Россіи и контроль Академіи Художествъ. Не возникъ ли и самый вопросъ отчасти изъ желанія освободиться отъ этого контроля? Мы знаемъ, что одна изъ художественныхъ школъ, школа Общества поощренія художествъ, уже освободилась отъ него, отказавшись отъ академической субсидіи.

— Завѣдывающимъ Казанской художественной школой, вмѣсто отказавшагося Г. А. Медвѣдева, утвержденъ преподаватель школы архитекторъ-художникъ М. С. Григорьевъ.

— Представителемъ отъ Академіи на ежегодный конкурсъ Императорскаго Фарфороваго завода избранъ Э. К. фонъ-Липгартъ.

— Помимо уже отмѣченныхъ, состоялись доклады: въ Обществѣ архитекторовъ-художниковъ—В. Я. Курбатова, 'Переходъ отъ готики къ бароко во Франціи', и въ Обществѣ архитекторовъ—П. Н. Столянскаго, 'Уголокъ стараго Петербурга—Новая Голландія'.

А. Р—въ.

Выставка 'Вѣднартійнаго общества художниковъ'

Изъ четырехъ отдѣловъ выставки—русскихъ художниковъ, дѣтскаго творчества, посмертной выставки картинъ г-жи Тонперъ и отдѣла финскихъ художниковъ,—самымъ слабымъ, какъ это ни грустно, является первый. При всемъ желаніи отнестись снисходительно къ выставкѣ, устроенной съ благотворительной цѣлью, мы находимся въ затрудненіи отмѣтить хотя что нибудь сносное изъ выставленнаго членами этого, кажется, самаго безцвѣтнаго изъ нашихъ художественныхъ кружковъ. Сравнительно недурны, хотя и не совсемъ самостоятельны, нѣкоторые портретные этюды г. Шмакова. Неплохъ 'Цвѣточный магазинъ' К. Соколова. Выставки дѣтскихъ рисунковъ кажутся намъ несостоятельными въ самомъ принципѣ. Каждый изъ насъ увѣренъ, что въ творествѣ ребенка много непосредственной наблюдательности и чувства, и каждый видѣлъ этому множество доказательствъ. Данная выставка, какъ и всѣ предпріятія подобнаго рода, не прибавляетъ ничего новаго къ этимъ наблюденіямъ, кромѣ развѣ нѣкотораго недоумѣнія къ искренности лицъ, руководящихъ 'свободнымъ' творчествомъ ребенка.

Умершая очень молодой г-жа В. П. Тонперъ—несомнѣнно одаренная художница. Въ ея работахъ наряду съ сильнымъ вліяніемъ Петрова-Водкина, ученицей котораго она была, чувствуются свои, довольно определенно и не по женски сильно взятая ноты.

Отдѣлъ финскихъ художниковъ—наиболѣе интересенъ на выставкѣ, но, къ сожалѣнію, въ искусствѣ финскихъ художниковъ, выставляющихъ здѣсь,—очень мало финскаго искусства. То своеобразное, чисто національное творчество финскихъ поэтовъ кисти, которое знакомо Петрограду еще по Дягилевскимъ выставкамъ, здѣсь отсутствуетъ. Эти художники—финны только по своей національности; если ихъ произведенія характеризуютъ послѣдній этапъ финскаго искусства, то приходится съ грустью отмѣтить, что оно утерло всякую связь съ финской школой и всецѣло находится подъ вліяніемъ Парижа.

На выставкѣ рядъ талантливыхъ художниковъ представленъ очень неплохими работами (назовемъ особенно запомнившихся намъ: Е. Людена, Р. Унгерна, В. Шестрема и въ особенности — А. Раутаа), однако финское искусство здѣсь имѣется, пожалуй, только въ превосходныхъ наброскахъ В. Томе, большого мастера, хотя и не типичнаго для финской школы, но все же примыкающаго къ ней.

И. Р.

АРХИТЕКТУРА НА ОТЧЕТНОЙ ВЫСТАВКѢ ВЪ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЪ

Снова приходится отиѣчать уже нѣсколько разъ повторенное на страницахъ „Аполлона“ Академическая „отчетная выставка“ — показатель блестящаго состоянія преподавательскаго дѣла и труда учащихъся на архитектурномъ отдѣленіи.

Значительно иной уровень достижений, чѣмъ на отдѣленіи живописномъ, гдѣ, дѣйствительно, впечатлѣніе получается самое безотрадное. Правда, и здѣсь не все безупречно, и здѣсь въ семьѣ „не безъ урода“, но это результируетъ не недостатка преподаванія, а излишней снисходительности при приѣмѣ учениковъ: вѣсто того, чтобы во время не дать возможности выйти на конкурсъ бездарному ученику, его допускаютъ къ этому дипломному испытанію; въ итогѣ — ослабляется общее впечатлѣніе отъ выставки появляющимися здѣсь совсѣмъ слабыми работами именно этихъ бездарностей.

Среди художественныхъ критиковъ и въ публикѣ, прикосновенной къ искусству, давно уже установился взглядъ, что наиболѣе талантливыя работы сосредоточены въ мастерской пр. Л. Н. Бенуа и что подъ руководствомъ этого профессора исполняются наиболѣе интересныя конкурсныя программы. Пожалуй, такое мнѣніе и отвѣчаетъ дѣйствительности... но каковы причины успѣха учениковъ именно этой мастерской? Конечно, умному руководителству извѣстнаго профессора учащіяся обя-

заны многимъ: выскяиваніемъ лучшихъ пропорцій, конструктивной логикой, умѣлой композиціей, т. е., такъ сказать, практическимъ совершенствомъ своихъ работъ, и, конечно, пр. Л. Н. Бенуа — опытный педагогъ, умѣющій подчасъ весьма кстати умѣрить задоръ слишкомъ пылкихъ юнцовъ; но въ причинахъ того расцвѣта, который наблюдается теперь, есть другія данныя, какъ будто и помимо участія самого Бенуа. А именно: временное преобладаніе мастерской пр. Бенуа надъ остальными объясняется поступленіемъ въ его мастерскую наиболѣе способныхъ учениковъ. Такая ужъ традиція: установилось, что сюда идутъ и болѣе зрѣлые, и болѣе живые люди, и болѣе работающіе надъ собой, и просто болѣе культурные... Если же въ послѣдніе два-три года успѣхъ особенно замѣтенъ, то главная причина этого заложена въ томъ художественномъ вкусѣ, который обнаружился у опредѣленной плеяды академистовъ одного поколѣнія, плеяды, уже неоднократно отмѣчавшейся нами на страницахъ „Аполлона“. Такъ случилось, что въ мастерскую Бенуа поступали всѣ тѣ ученики, которые особенно сильно заинтересовались сначала классическими первоисточниками (Палладіо, Серліо, Скамоцци, Кальдерари и др.), потомъ подпали подъ вліяніе нашихъ Томоновъ и Гваренги и, наконецъ, перемывали (что чрезвычайно важно) помощниками у нашихъ даровитѣйшихъ архитекторовъ — Щуко, Фомина, Таманова и др. Такимъ образомъ, вотъ — первѣйшіе учителя (а не пр. Бенуа) этой группы талантливыхъ академистовъ. Пр. Бенуа остается лишь стороннимъ свидѣтелемъ этой работы и тактично не мѣшаетъ ей. И въ этомъ, дѣйствительно, его большая заслуга (особенно въ сравненіи съ профессорами живописи!). Онъ предоставляетъ всегда самимъ учащимся выборъ стилей, сюжетовъ, право на слѣдованіе хорошимъ примѣрамъ и культурнымъ принципамъ, однимъ изъ которыхъ является увлеченіе классической стариной, еще очень недавно находившейся у Академіи въ такомъ пренебреженіи, что даже за признаки „амширнаго“ выполненія — напр., за заливку (подобно тому какъ это дѣлали старые мастера) въ

чертежахъ оконъ сплошной черной тушью— работы безпощадно браковались (случай съ уч. Домбровскимъ).

Чтобы вкратцѣ охарактеризовать работы въ другихъ мастерскихъ, отмѣтимъ только, что у учениковъ пр. Померанцева замѣтно тяготѣніе къ грандіозности (напр., у Зейлингера), къ нагроможденію массъ, къ лѣсамъ колоннъ. И въ этомъ направленіи есть удачныя композиціи. Въ мастерской пр. Преображенскаго—по преимуществу 'рисуютъ', изучаютъ стили (напр., русскій, почти совершенно изгнанный пр. Бенуа). Здѣсь много интересныхъ работъ-деталей, изобличающихъ художественный подходъ не къ чертежу, а къ рисунку и указывающихъ на обдумываніе всѣхъ формъ зданія, какими онѣ будутъ въ натурѣ, не только на бумагѣ.

Однако, перейдемъ къ обзору отдѣльныхъ работъ выставки. Сначала—конкурентскія работы, проектъ зданія Государственнаго Совѣта. Талепоровскій далъ едва ли не наиболѣе показательную композицію въ томъ смыслѣ, что здѣсь сразу видны и новое пониманіе ренессанса и новый характеръ выполненія чертежа, новая 'графика', которая тоже имѣла значительное вліяніе на работы молодыхъ зодчихъ въ смыслѣ изящества вѣшняго выполненія чертежей. Дѣйствительно, 'графика' въ выполненіи этого проекта, сказавшаяся въ красиво проведенной блѣдною линіею рустовкѣ и въ смѣло и сочно нарисованныхъ капителяхъ и фигурахъ, — изобличаетъ въ авторѣ прекраснаго рисовальщика. Раскраска, условная, въ два тона, также указываетъ на особый 'подходъ' къ 'отмыскѣ' проекта въ томъ смыслѣ, что здѣсь нѣтъ обычной акварели 'подъ натуру', съ изображеніемъ деревьевъ, облаковъ, людей и автомобилей. Все это способствуетъ отношенію къ чертежу, какъ къ схемѣ зданія, а не какъ къ картинкѣ для услажденія публики. Но если снять этотъ красивый уборъ съ проекта, то въ сущности сама композиція его формъ довольно заурядна, а аттика на средней части фасада—бутафорская и ненужная, и вовсе не выражена въ немъ идея Государственнаго Совѣта (тема проекта). Офортъ Талепоровскаго мало индивидуаленъ

и увлекаютъ меньше. Это въ концѣ концовъ (Талепоровскій—помощникъ Фомина)—только подраженіе Фомину, но у насъ ужъ всегда такъ бываетъ, что оригиналы не имѣютъ успѣха, а второй сортъ и подражанія обращаютъ вниманіе и пріобрѣтаются. Напр., ни одного офорта Фомина Академія не пріобрѣла, а вотъ у Талепоровскаго они куплены! Серьезное отношеніе къ работѣ замѣтно въ работахъ Дубенецкаго. Менѣе пріятна его 'графика', зато—лучше пропорціи (какой красивый ритмъ уступовъ отъ купола къ крайнимъ стѣнамъ фасада!). Разрѣзъ зданія въ перспективѣ представляетъ значительный интересъ и показываетъ умѣніе зодчаго сразу чувствовать и видѣть ясно всѣ формы въ трехъ измѣреніяхъ. Проектъ Шиловскаго интересно задуманъ (хорошъ перспективный видъ двора), но выполненъ слабо. Въ общемъ, его же церковъ-памятникъ въ прошломъ году была гораздо удачлѣе. Формы фасада у Шиловскаго напоминаютъ части 'Николаевского вокзала' Щуко, у котораго молодой зодчій состоитъ уже много лѣтъ помощникомъ. Слабѣе работа Штальберга. Формы хороши, но выполненіе небрежное; капители, фигуры нарисованы прямо плохо. Очень странное впечатлѣніе производитъ работа Волошинова съ изгибнымъ фронтономъ и съ изогнутымъ куполомъ (какъ бы со св. Марка?) на классическомъ зданіи. Затѣмъ, неужели такой входъ допустимъ въ монументальномъ зданіи? У Пономаренка—отличный разрѣзъ. Антоновъ далъ рядъ кудрявыхъ акварелей въ старомъ вкусѣ. Криммеръ превосходно выработалъ всѣ детали проекта и, напр., орнаменты нарисовалъ прекрасно, но его главный фасадъ—очень плоскій и неудачный. Рабиновичъ, Сластихинъ, Буиатовъ (ученики мастерскихъ пр. Померанцева и пр. Преображенскаго) дали очень выработанныя и со вкусомъ выполненныя въ классикѣ програмы. Жукъ спроектировалъ почти что Брюссельскій palais de justice, но только раза въ три грандіознѣе по размѣрамъ. Планы проекта хороши особенно у Галкина и Редлейна.

Работы учениковъ, выходящихъ на конкурсъ, также любопытны. У Вѣлбородова пріятны

детали обработки intérieur'овъ дворца кн. Юсуповыхъ... работы добросовѣстныя, честныя, но нѣсколько суховатыя и очень ужъ напоминающія Лялича.

Краю дакъ очаровательные эскизы къ проекту Дома инвалидовъ (въ амширѣ). Приятна очень самая линия этихъ чертежей; менѣе приятны пропорціи его фасада художественнаго училища (хотя разрѣзъ частью очень добросовѣстный).

У Цинзерлинга приятны двѣ-три работы (эскизы монумента, усадьба). Прекрасно затуманенъ разрѣзъ его виллы, но его домашнія работы акварелью нѣсколько сладковаты.

Альмедингенъ дакъ со вкусомъ раскрашенный проектъ художественнаго училища (оранжевый съ чернымъ), въ которомъ несомнѣнно сказались вліяніе колоритной гаммы Головина. Но въ перспективномъ видѣ, залы засѣданія Совѣта министровъ нѣтъ ничего, кромѣ нѣкоторой красочной прелести. Всѣ детали — грубы, даже наивны (напр., кресла, двери, орнаменты въ простѣвкахъ между ними).

Рудневъ работаетъ хаотично, набрасывая какіе то образы и архитектурные мотивы, изблѣчающіе у него большое чувство зодчества, стиля (пріемъ Ноаковского), но дакъ только одинъ законченный проектъ типичной виллы въ стилѣ Палладіо. Впрочемъ, теперь это не такъ трудно — матеріаловъ о великомъ Палладіо есть изрядное количество на антикварномъ рынкѣ.

О прочихъ работахъ пока умолчимъ, отмѣтивъ, однако, очень дѣльный и изблѣчающій большое изученіе стиля проектъ Епархіальнаго дома уч. Сырышева изъ мастерской пр. Преображенскаго и неплохой проектъ на ту же тему и въ той же мастерской ученика Некрасова, хотя между этими работами есть даже отличія, но онѣ все же представляютъ менѣе выдающійся интересъ, благодаря невыраженной еще индивидуальности молодыхъ авторовъ.

Въ будущемъ году, когда эти ученики выйдутъ на конкурсъ, мы поговоримъ о нихъ подробно.

Р.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Исключительности переживаемыхъ Россіей дней отвѣчаетъ и необычайный характеръ художественной и, въ частности, музыкальной жизни нашего отечества. Въ Петроградѣ, какъ и во всѣхъ прочихъ городахъ Имперіи, концерты и спектакли съ благотворительной цѣлью получили очень видное значеніе. Нужны деньги на теплое бѣлье для воиновъ, на помощь ихъ семьямъ, на смягченіе той острой нужды, какую испытываетъ населеніе разгромленной Бельгіи, разоренной Польши... Сознавая эти нужды, наши художественныя дѣятели не замедлили обратить свои силы на задачи диаметрально противоположныя тѣмъ, что поставлены Пушкинымъ въ его знаменитой 'Черни'. Не для 'звучковъ сладкихъ' и художественныхъ 'моливтъ' работаетъ сейчасъ большинство артистовъ, но для 'корысти' и для 'битвъ'. Пусть будетъ такъ! Такъ должно быть, — искусство не должно бояться, въ случаѣ необходимости, отказа отъ самоудовлѣющихъ цѣлей и обращенія въ 'средство'. И въ томъ, что наше искусство не умѣетъ надѣвать маску чопорности, что оно не 'гнушается' роли средства — въ этомъ лишь новое доказательство полной зрѣлости нашего искусства, его увѣренности въ своихъ силахъ. Живи въ эти дни Пушкинъ и Толстой, — развѣ мелочная боязнь впасть въ противорѣчіе съ собой удержала бы перваго отъ сочиненія новаго шедевра, по содержанію противоположнаго 'Черни', и развѣ второй, читая о судьбахъ Лувена и Реймса, могъ бы молчать или продолжать призывы къ 'непротивленію'? Развѣ оба они — и Пушкинъ и Толстой — не пошли бы вмѣстѣ съ артистами Мариинскаго театра по улицамъ и площадямъ, по эстрадамъ, 'Медвѣдей', 'Контановъ' и прочихъ ресторановъ и гостиницъ собирать деньги на нужды войны?

Искусство русское слишкомъ большое, умное, серьезное, увѣренное въ мощи своей, чтобы бояться временнаго самообращенія въ 'средство'. Но если оно такое большое, то не можетъ ни при какихъ условіяхъ изыскнуть и самостоятельную его жизнь. Такъ это и есть. Наряду съ огромнымъ количествомъ патриоти-

ческихъ утръ и вечеровъ, спектаклей и концертовъ, петроградская музыкальная жизнь не вовсе лишилась высокаго искусства. Кромѣ того, и въ условіяхъ благотворительныхъ вечеровъ ихъ спеціальныя цѣли не всегда идутъ въ разрѣзъ съ задачами чисто-художественными. Примѣръ — концертъ Шалалина въ Мариинскомъ театрѣ. Въ этомъ концертѣ не только пѣніе гениальнаго артиста, но и нумера со-трудниковъ его по концерту (гг. Зилоти, Романовскій, квартетъ Кедрова) представляли высокой художественный интересъ. Другой примѣръ — Вечеръ стариннаго русскаго романа въ залѣ Тенишевскаго Училища. Каза-лось бы, романами Алябьева, Гурилева, Титова, Варламова привлечь вниманіе современной аудиторіи — задача невыполнимая. А вотъ удалось таки! Участники концерта, г-жи Лодіи, Бутомо, г. А. С., Муромцевъ, Взоровъ, Бильштейнъ (виолончель), Крючковъ (фп.) пѣли и играли старомодныя произведенія просвѣщен-ныхъ дилетантовъ до-глинковской эпохи съ такимъ искуснымъ и тонкимъ проникновеніемъ въ стиль исполняемыхъ авторовъ, что съ эстрады вѣяло подлинной поэзіей, пѣжной и трогательной.

Упомяну еще о бельгійскомъ концертѣ, органи-зованномъ г. Бильштейномъ (виолончельств-лауреатъ Брюссельской консерваторіи). Въ про-грамму этого концерта вошло нѣсколько рѣдко исполняемыхъ произведеній бельгійскихъ авто-ровъ, именно соната Лейлье (старый фламандецъ, 1653—1728 гг.) для двухъ скрипокъ съ со-провожденіемъ фортепіано, двѣ аріи Гретри, прекрасно спѣтыя г-жей Мейчикъ, виолончель-ная арія Ванъ-Дама (проф. Брюссельской кон-серваторіи), стильно переданная устроителемъ концерта, великолѣпныя Прелюды, хоралъ и фуга Франка, отлично сыгранныя г-жей По-лодской-Емцовой и пр.

Концерты Зилоти въ этомъ сезонѣ отмѣнены. Предполагавшаяся же одно время отмѣна вечеровъ Н. Р. М. О. и Кусевидкаго, къ счастью, не осуществилась. Первый концертъ Кусевид-каго прошелъ съ большимъ художественнымъ успѣхомъ. Чрезвычайно ярко и очень изящно сыграны Кусевидкимъ чудесныя симфониче-скія миниатюры Лядова. Во второмъ отдѣленіи —

6-ая симфонія Чайковскаго. Въ концертѣ приняла участіе г-жа Збруева, исполнившая нѣсколько русскихъ пѣсень Лядова.

Лядову же посвящены были два первыхъ сим-фоническихъ собранія Придворнаго оркестра. На этихъ вечерахъ сыграны были, подъ увѣ-реннымъ управленіемъ г. Варлиха, всѣ орке-стровыя сочиненія покойнаго композитора. Они раздѣлены были сольными нумерами, роляльными и вокальными (очаровательныя дѣтскія пѣсни въ деликатной передачѣ г. Кедрова).

Оперные петроградскіе театры дѣйствуютъ всѣ. Въ Народномъ Домѣ возобновили 'Садко'. Здѣсь же гастролировалъ талантливый артистъ г. Баклановъ, выступленія котораго (въ 'Риго-летто', 'Скупомъ рыцарѣ', 'Демонѣ', 'Борисѣ Годуновѣ') обыкновенно сопровождались зна-чительнымъ успѣхомъ. Бакланова смѣнилъ г. Алчевскій, обладатель превосходнаго тенора, артистъ Парижской оперы. Въ роляхъ Рауля, Ромео, Радамеса г. Алчевскій произвелъ самое лучшее впечатлѣніе. Голосу его, къ сожалѣ-нію, не отвѣчаютъ весьма скромныя размѣры его драматическаго дарованія. Играетъ г. Ал-чевскій очень шаблонно.

Театръ 'Музыкальной Драмы' далъ три но-выя постановки — 'Сибгурочку', 'Фауста' и 'Ликовую Даму'. Онѣ во многомъ любопытны, кое въ чемъ неприятны и въ цѣломъ свидѣтель-ствуютъ, по прежнему, объ отсутствіи въ этомъ театрѣ общихъ, планомѣрныхъ художествен-ныхъ началъ и, что еще хуже, объ отсутствіи выдержаннаго художественнаго вкуса...

Оркестровая часть 'Сибгурочки' вѣрена г. Бихтеру. Онъ проводитъ эту партитуру зна-чительно ровнѣе, чѣмъ 'Бориса Годунова', 'Опѣгина', 'Садко', но все же не можетъ отр-ѣшиться отъ разнаго рода преувеличеній въ переменахъ темпа, въ градаціяхъ отбѣн-ковъ экспрессіи. Въ похвалу этому дирижеру слѣдуетъ только сказать, что самая звучность оркестра у него получается прекрасная, соч-ная, компактная, содержательная. Режисерская сторона спектакля направлена больше къ при-давію постановкѣ реалистическаго колорита, чѣмъ къ послыльному выявленію поэтическихъ элементовъ сюжета и музыки. Сказочной ат-

мосферы не чувствуется. Исполнительница главной партии г-жа Липковская играет в тонах, скорбе умственных при изображении какойнибудь субретки, чѣмъ фантастической дочери Весны и Мороза. Съ вокальной стороны исполнение г-жи Липковской давало бы впечатлѣніе законченнаго и обаятельнаго артистизма, если бы оно не страдало по временамъ уклоненіями отъ правильной интонаціи, если бы въ междумѣ красиваго голоса пѣвицы не попадались ноты, довольно тускло звучащія, и если бы въ фразировкѣ ея не было странностей, преслѣдующихъ малопонятныя цѣли. Зачѣмъ, напримѣръ, основной колоратурный лейтмотивъ Сибгурочки г-жа Липковская поетъ такъ, что онъ рѣзко распадается на три, несвязанныхъ другъ съ другомъ, фразы? Весну поетъ г-жа Мореншильдъ. Поетъ хорошо, играетъ странно. Весна держится все время неподвижно, поднимаясь изъ воды и вновь опускаясь въ озеро, какъ призракъ. Вся эта 'стилизация', надо думать, исходитъ не отъ самой артистки, а отъ режисера. А къ чему эта стилизація — Богъ вѣсть! Сибгурочка бѣгаетъ, Морозъ машетъ дубиной, какъ настоящій мужикъ, дѣшніе тоже ведутъ себя, какъ одушевленные существа, — почему же среди реально-антропоморфическихъ образовъ славянской мивологіи одна единственная Весна ведетъ себя нарочно мистически?

Изъ декорацій Сибгурочки сравнительно недурны — относящаяся къ послѣдней картинѣ и къ сценѣ въ теремѣ Берендея. Остальныя — довольно таки лубочны, особенно зимній пейзажъ въ прологѣ. Танды птицъ совсѣмъ не вышли. Сбрыя, несладкія, безпорядочно толкуются онѣ гдѣ то на заднемъ планѣ. На сценѣ темно; птицы отдѣлены отъ зрителей какойто изгородью изъ покрытыхъ снѣгомъ сучьевъ. Въ концѣ концовъ, едва можно разобрать, что тамъ, въ глубинѣ сцены, происходитъ...

'Фаустъ' поставленъ занятнѣе 'Сибгурочки', хотя, разбираясь ближе въ элементахъ этой занятности, нельзя самому себѣ не сознаться, что среди разнаго рода допущенныхъ въ Музыкальной Драмѣ нововведеній мало такихъ, которыя могли бы быть признаны за

дѣйствительно художественно-цѣльныя. Главная часть 3-го акта происходитъ въ комнатѣ Маргариты. Это — любопытное новшество, но такъ какъ въ послѣдней сценѣ акта все же необходимо садъ, то приходится въ концѣ квартета опускаться на нѣсколько секундъ занавѣсъ, что разбиваетъ впечатлѣніе. Другое новшество — исполнение партии Зибеля теноромъ. Спора нѣтъ, партии *travesti* всегда неестественны. Но развѣ такой оперѣ, какъ 'Фаустъ', можно придать характеръ сценической естественности и реализма какими бы то ни было мѣрами? Третье новшество — сумма всѣхъ безчисленныхъ вольностей, допущенныхъ въ Музыкальной Драмѣ по отношенію къ потному тексту Гупо. Сумма эта очень велика. Тутъ купюра цѣлой арии, тамъ вставка изъ делиховской редакціи 'Фауста', здѣсь выброшено 2—3 такта, тамъ появился новый кусочекъ, обычно пропускаемый или же вовсе отсутствующій въ русскихъ изданіяхъ. Главная бѣда въ томъ, что дополненія и купюры сдѣланы безъ толка. Выпущена, напримѣръ, извѣстная арія Валентина. Но тогда какой же смыслъ имѣть валентинова мелодія, находящаяся въ увертюрѣ? Выпущенъ послѣдній дуэтъ Фауста и Мефистофеля въ концѣ 1-го акта. Получается, пожалуй, выигрышъ въ смыслѣ 'реализма' сценической ситуаціи, но зато страдаютъ музыкальныя формы, потому что выпускается развитіе мелодія, данной ранѣе въ простомъ видѣ. Мнѣ возражать, пожалуй: да вѣдь эта мелодія тривиальна, и чѣмъ меньше времени она терзаетъ уши слушателя, тѣмъ лучше! Совершенно вѣрно... но какой слушатель имѣется въ виду? Если настоящій музыкантъ, то для него, вообще, опера эта давно утратила музыкальный интересъ, если же рѣчь идетъ о спеціальныхъ поклонникахъ 'Фауста' и вообще оперъ этого тина, то меломаны старой формаціи, посмотрѣвъ 'Фауста' въ 'Музыкальной Драмѣ', почувствуютъ себя, конечно, оскорбленными самымъ жестокимъ образомъ въ своихъ симпатіяхъ къ Гупо. Современному серьезному музыканту 'Фаустъ' не нуженъ, 'гунофиламъ' же, напротивъ, не нужно никакихъ реалистическихъ затѣй, а нужна музыка французскаго композитора въ томъ видѣ, какъ они ее привыкли слушать

тысячи разъ. Какъ ‚Музыкальная Драма‘ не можетъ постигнуть этой основной ‚антиноміи‘—для меня непонятно!

Возвращаясь послѣ этого небольшого экскурса въ сторону вопросовъ принципиальныхъ къ практическимъ условіямъ первой постановки ‚Фауста‘ въ театрѣ ‚Музыкальной Драмы‘, отмѣчу г. Мозжухина. Изъ всѣхъ артистовъ, занятыхъ въ ‚Фаустѣ‘, этотъ пѣвецъ производитъ наилучшее впечатлѣніе. Его трактовка роли Мефистофеля исполнена отчетливыхъ художественныхъ намѣреній. Въ Мозжухинѣ-Мефистофелѣ мало романтической фантастики, но много силы, извѣстности, ярко-саркастическихъ штриховъ. И въ вокальномъ отношеніи проводить онъ партію очень обдуманно и искусно. Остальные исполнители—посредственны. Оркестромъ увѣренно управляетъ г. Маргулянь. Въ декоративно-постановочномъ отношеніи любопытна сцена на ярмаркѣ. Вальсъ танцуются на особомъ помостѣ. Здѣсь же происходитъ первая встрѣча героевъ оперы. Пѣсни Вагнера и Мефистофеля, веселье подгулявшихъ бюргеровъ—для всего этого отведена нижняя часть сцены, подъ помостомъ. Вся сцена эта разыгрывается въ консерваторскомъ театрѣ очень живо и бойко, хотя и не безъ грубоватаго пересола по части столь любезнаго сердцу хозяевъ театра ‚реализма‘. Декораціи большею частью плохи. Особенно непріятна приторно-сладкая декорація сада. Эффектно поставлена обычно пропускаемая Вальпургіева ночь. Но эффектъ, создаваемый этой грудой полуобнаженныхъ женскихъ тѣлъ—чисто... феерическаго порядка. Музыка Вальпургіевой ночи до крайности слаба, равно какъ и музыка въ сценѣ у колодца, которая тоже въ большинствѣ театровъ пропускается, а въ консерваторіи идетъ. ‚Музыкальной Драмѣ‘ не было въ данномъ случаѣ рѣшительно никакихъ основаній отклониться отъ традицій, если бы какой то принципиальный страхъ передъ ними не игралъ въ дѣятельности ‚Музыкальной Драмы‘ роли лейтмотива, къ сожалѣ-

нію, иной разъ болѣе сильнаго, чѣмъ непосредственныя соображенія чисто-художественнаго порядка. ‚Фаустъ‘ исполняется въ новомъ переводѣ М. В., довольно топорномъ, но хоть грамотномъ, чего отнюдь нельзя сказать про остальные переводы оперы Гуно.

Премьера ‚Пиковой Дамы‘ особаго впечатлѣнія не произвела. Режисерская и буафорская части, какъ всегда въ ‚Музыкальной Драмѣ‘, разработаны съ большою тщательностью. ‚Стильности‘ въ костюмахъ, мебели, настоящихъ клавинодахъ, стоящихъ въ комнатѣ Лизы, и прочихъ мелочахъ постановки—хоть отбавляй, но красивыхъ линий и красокъ мало. Очень мило разыграна пасторальная интермедія на фонѣ гобелена, къ сожалѣнію, весьма грубо и неряшливо намазаннаго. Живописна декорація, изображающая набережную Невы съ видомъ на Васильевостровскіе маяки, биржу, Петропавловскую крѣпость (эта декорація замѣняетъ обычную ‚зимнюю канавку‘ въ предпоследней картинѣ). Съ оркестровой частью все обстоитъ болѣе или менѣе благополучно, чего совсѣмъ нельзя сказать о вокальномъ исполненіи. Ни для Лизы, ни для Германа въ театрѣ не оказалось подходящихъ исполнителей. Своеобразный сценическій образъ дала лишь г-жа Давыдова-графиня, пѣвшая и игравшая лучше всѣхъ. Въ Мариинскомъ театрѣ можно отмѣтить только одно событіе, да и то весьма относительнаго художественнаго значенія: возобновленіе давно не шедшей на Императорской сценѣ ‚Рогіѣды‘ Сѣрова. Русскій стиль Сѣрова грубъ и условенъ. Въ техническомъ отношеніи опера сработана композиторомъ не слишкомъ складно. Либрето (Аверкіева, по плану композитора) изобилуетъ разнаго рода эффектами, но страдаетъ недостаткомъ логической стройности и цѣльности. Опера преподнесена слушателямъ въ сыроватомъ видѣ. Вокально-инструментальный ансамбль временами пошатывался, несмотря на присутствіе за дирижерскимъ пультомъ г. Направника. Въ общемъ, это былъ изрядно скучный спектакль.

Каратыкинъ.

СОДЕРЖАНІЕ

Оскаръ Вальдгауеръ — Античныя расписныя вазы въ Императорскомъ Эрмитажѣ	5
Ю. Слонимская — Зарожденіе античной пантомимы	25

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р—въ — Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла	61
Н. Р. — Выставка „Вѣднартійнаго общества художниковъ“	66
Р. — Архитектура на отчетной выставкѣ въ Академіи Художествъ	67
Каратыгинъ — Музыка въ Петроградѣ	69

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

(Всѣ иллюстраціи этого выпуска — кромѣ двухъ, противъ стр. 32 и на стр. 29 — воспроизведенія античныхъ расписныхъ вазъ изъ собранія Императорскаго Эрмитажа).

ТРЕХЦВѢТНАЯ ЛВТОПИСЬ:

Кампанская амфора, конца IV в. до Р. X. (Орестъ и Пиладъ уводятъ Ифигенію изъ храма).

ФОТОТИПИЯ:

Аттичскій лекивъ, начала V в. до Р. X. (Артемиды кормить лебедя).

ЛВТОПИСЬ:

Ионо-этрусскій сосудъ, конца VII в. до Р. X. — Коринтскій алабастръ, конца VII в. до Р. X. (Тифонъ). — Халкидская амфора, первой половины VI в. до Р. X. — Аттичскій кратеръ, середины VI в. до Р. X. (Греки сражаются съ кентаврами). — Аттичская чаша, конца VI в. до Р. X. (Сфинксъ между глазами). — Аттичская мелкофигурная чаша, середины VI в. до Р. X. (Діонисъ, менады, силены). — Аттичская гидрія, середины VI в. до Р. X., стиля Эксекия (Геракль въ борьбѣ съ Тритеномъ). — Аттичская гидрія, второй половины VI в. до Р. X. (Ахиллъ привязываетъ трупъ Гектора къ колесницѣ). — Аттичская чернофигурная гидрія, конца VI в. до Р. X. (Свадебное шествіе Зевса и Геры). — Аттичская чаша, начала V в. до Р. X. (Бѣгство изъ Трои). — Аттичская амфора, первой половины V в. до Р. X. (Гермесь преслѣдуетъ Гани-

меда). — Аттическая амфора, середины V в. до Р. X. (Зевсъ и Ирида). — Аттичскій кратеръ, середины V в. до Р. X. (Тезей сражается съ амазонками). — Блюдо, апулійской работы, IV в. до Р. X. — Апулійскій кратеръ, начала IV в. до Р. X. (Пріамъ передъ Ахилломъ). — Амфора апулійскаго стиля IV в. до Р. X., съ изображеніемъ надгробнаго памятника. — Сосудъ для масла, съ Таманскаго полуострова (Нике съ кроталами въ рукахъ). — Сосудъ для масла, изъ Керчи (Амазонка). — Аттическая чаша, начала V в. до Р. X. (Пляшущая менада). (Мюнхенъ). — Аттичскій стамнось, первой половины V в. (Пляшущія менады).

РЕПРОДУКЦІИ ВЪ ТЕКСТЪ

АВТОТИПИ:

Милетская внохоя, VII в. до Р. X. — Аттическая чаша, середины VI в. до Р. X. (Геракль, сражающійся со львомъ). — Лекинь въ видѣ силена, іонійская работа VII в. до Р. X. — Аттическая гидрія, конца VI в. до Р. X. (Свадебное шествіе Зевса и Геры). — Аттичскій скифосъ, середины V в. до Р. X. (Драка силеновъ). — Апулійская ваза, III в. до Р. X. — Апулійская ваза, III в. до Р. X. — Аттичскій кратеръ, первой половины V в. до Р. X. (Хороводъ). (Римъ. Museo Villa Rara Giulio). — Аттическая чаша, первой половины V в. до Р. X. (Силень, преслѣдующій менаду). — Аттическая чаша, первой половины V в. до Р. X. (Силены). — Аттичскій ритонъ, первой половины V в. до Р. X. (Пляшущій юноша). — Обломокъ аттической вазы, середины V в. до Р. X., изъ Керчи (Пляшущій юноша). — Аттическая чаша, первой половины V в. до Р. X. (Танцовщица).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1915 ГОДЪ

(VI ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЫ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И П Р Е Ж Н І Я :

На годъ — 10 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 15 руб.

На 1/2 — 6 " " " " " " " " — 8 "

Разрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая — остальное.

Въ 1915 г. (ШЕСТОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причѣмъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также стихи и статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное искусство въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ современную картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театр, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica.

ПРЕДПОЛОЖЕНЫ КЪ ПОМѢЩЕНІЮ ВЪ 1915 ГОДУ, МЕЖДУ ПРОЧИМЪ,
СЛѢДУЮЩІЯ СТАТЬИ:

Александръ Бенуа. — Оное Домье. Ю. Балтрушайтисъ. — Декораціи Н. Рериха. Всеволодъ Воиновъ. — Итальянскіе примитивы въ Императорскомъ Эрмитажѣ; Художественное собраніе Ханенко въ Петроградѣ. В. Голубевъ. — Персидская миниатюра. Н. Гумилевъ. — Письма о русской поэзіи. Jean de Gourmont. — Замѣтки о французской литературѣ. А. Ивановъ. — Послѣднія произведенія Н. Рериха. В. Каратыгинъ. — Славянская музыка. Андрей Левинсонъ. — Скульптура Майоля; Dega. Георгій Лукомскій. — Старинное зодчество Галиціи. Сергѣй Маковскій. — Искусство Запада и Востока; Рисунки Б. Д. Григорьева. П. Нерадовскій. — Церковь А. В. Шусева въ ибѣни Харитоненко. Ю. Озаровскій. — Статьи объ искусствѣ актера. Н. Пунинъ. — Эллинистическія основы русской иконописи; Андрей Рублевъ. Н. Радловъ. — Очерки по теоріи живописи; Е. Е. Лансере; Графика С. Чехонина. Н. Романовъ. — Александръ Ивановъ въ частныхъ собраніяхъ. А. Ростиславовъ. — Павелъ Кузнецовъ; К. С. Петровъ-Водкинъ. Дени Рошъ. — В. Сѣровъ. Ю. Слонимская. — Пантомима въ древнемъ Римѣ. Я. Тугенхольдъ. — Театральный музей А. А. Бахрушина. П. Филатовъ. — Очерки по искусству Востока (въ русскихъ собраніяхъ). Валеріанъ Чудовскій. — Къ одѣлкѣ символизма; Театръ для театра. К. Шероцкій. — Искусство въ восточной Галиціи. А. Эфросъ. — С. С. Щукинъ (монографія).

Въ наступающемъ подлинномъ году значительно расширяется отдѣлъ, посвященный художественной старинѣ.

„Аполлонъ“ будетъ, по возможности, откликаться на художественныя событія, связанныя съ великой войной.

ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЯНВАРСКОЙ КНИЖКИ 1915 ГОДА:

Вячеславъ Ивановъ, Н. Гумилевъ и др. — Стихи.
Н. Пунинъ — Андрей Рублевъ.
Сергѣй Маковскій — Отъ Курбе до Пикассо и дальше.
Н. Радловъ — Будущая школа живописи.
Георгій Лукомскій — Старинное зодчество Галиціи.
А. Римскій-Корсаковъ — Балеты Игоря Стравинскаго.
З. Ашкінази — О современномъ театрѣ.
О. Мандельштамъ — Петръ Чаадаевъ.
Художественная летопись.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльные книжки можно получить въ главной Конторѣ 'Аполлона' и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Годовыхъ экземпляровъ за 1910, 1911, 1912 и 1914 годы въ Конторѣ 'Аполлона' больше не имѣется.

Цѣна оставшихся въ небольшомъ количествѣ годовыхъ экземпляровъ 1913 г. — 15 р., для подписчиковъ 'Аполлона' — 10 р. (по предъявленіи почтовой бандероли или подписной квитанціи).

При заявленіи о перемѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ необходимо прилагать бандерольный адресъ (по которому высылается журналъ) или сообщать его номеръ. За перемѣну адреса уплачивается 50 коп. (можно почтовыми марками). Заявленія о неполученіи номера принимаются конторой въ теченіе двухъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Подписку принимаютъ: въ Петроградѣ — главная Контора, Разъѣзжая, 8 (у Пяти Угловъ), тел. 178-69, и всѣ большіе книжные магазины; въ Москвѣ — 'Образованіе' (Кузнецкій мостъ, д. кн. Гагарина), Карбасниковъ (Моховая), 'Новое Время' (Неглинный проѣздъ), М. О. Вольфъ (Кузн. м., Тверская), Шибаповъ (Никольская), 'Наука', (Никитская, 10), Н. Печковская (Петровскія линіи); въ Одессѣ — 'Трудъ' (Дерибасовская, 25), 'Новое Время' (Дерибасовская); въ Кіевѣ — Издиковскій (Крещатикъ, 29), Н. Я. Оглоблинъ (Крещатикъ, 33); въ Ковиѣ — Рутскій; въ Варшавѣ — Карбасниковъ (Новый Свѣтъ), Л. Издиковскій (Маршалковская, 119); въ Саратовѣ — 'Основа' (Нѣмецкая ул.); въ Казани — Голубевъ, Башмаковъ; въ Ригѣ — В. Меллипъ и К^о (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рапа (Театральная ул., 9), Н. Кimmelъ (Сарайная), Трескина (Бульваръ Наслѣдника, 25); въ Харьковѣ — 'Новое Время', Дредеръ и лучшіе книжные магазины другихъ городовъ провинціи, а также всѣ иногороднія почтовые и почтово-телеграфныя отдѣленія.

Адресъ Редакціи — Петроградъ, Ивановская, 20. (Тел. 661-78); Контора — Разъѣзжая, 8. Тел. 178-69.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторъ: Сергѣй Маковскій.