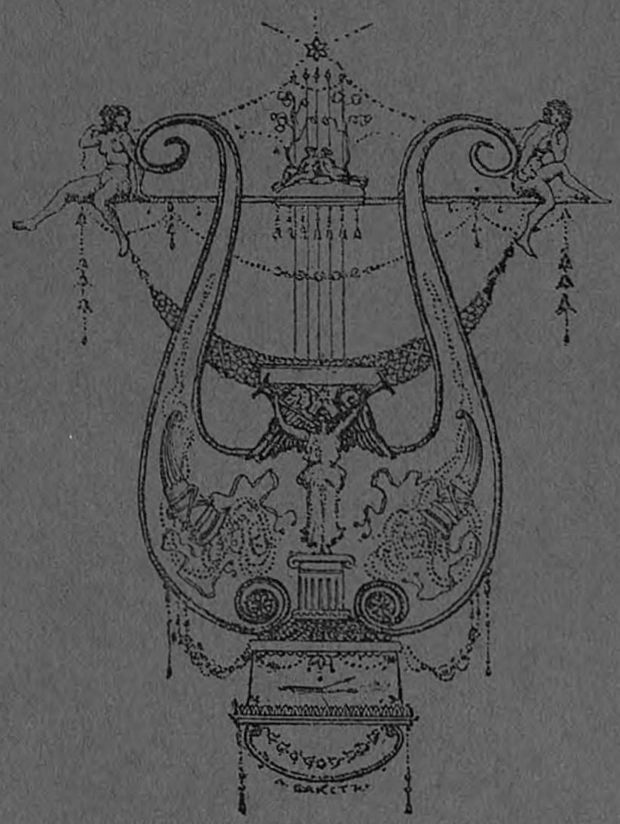
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



СЕЗОНЪ 1901 - 1902

ПРИЛОЖЕНІЕ 6е

ПРИЛОЖЕНІЕ 6е

ПI 1/1

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(приложеніе)

Сезонъ 1901—1902 г.

Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ,

подъ редакціей Л. А. Гельмерсена.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.

Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ Театровъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

В. Свѣтловъ. Придворный балетъ въ Россіи отъ его возникновенія до воцаренія Императора Александра I. (Очеркъ) 1

А. А. Мартыновъ. (По поводу 25-ти-лѣтія со дня его смерти) . . . 33

Варвара Васильевна Бороздина, артистка Императорскихъ Московскихъ театровъ. (По поводу 35-ти-лѣтія ея смерти) 35

Иванъ Осиповичъ Рыбасовъ. (По поводу 25-ти-лѣтія его смерти). . 37

Придворный балетъ въ Россіи отъ его возникновенія до воцаренія Императора Александра I.

(Очеркъ).

I.

1760—1775. Возникновеніе балета въ Европѣ.—Первые шаги балета въ Россіи.—„Потѣшная палата" и первыя сценическія представленія.—Вліяніе Матвѣева, Лихачева и Царицы Натальи Кирилловны.—Пасторъ Грегори.—„Комедія объ Есѳири".—Первый балетъ „Орфей".—Зачатки театральной школы.

Балетъ въ современномъ значеніи этого слова, какъ вполнѣ самостоятельное зрѣлище, появился въ Европѣ значительно ранѣе, чѣмъ у насъ. Первое балетное представленіе было поставлено въ Италіи въ 1489 г. Эта страна считается вообще родиною современнаго балета, хотя дальнѣйшее свое развитіе и полный расцвѣтъ балетъ пережилъ во Франціи, куда онъ проникъ почти на цѣлый вѣкъ позднѣе: въ Парижѣ первый балетный спектакль былъ данъ въ 1581 г.

Возникновеніе балета въ Италіи совпало съ началомъ эпохи Возрожденія наукъ и искусствъ; быть можетъ, подъ вліяніемъ распространенія сочиненій греческихъ писателей, у которыхъ можно найти элементы древ-

ней Оркестики — прародительницы современной Хореграфіи,—подъ вліяніемъ развитія и возрожденія пластическихъ искусствъ, обратили, наконецъ, вниманіе и на это древнее пластическое искусство, почти умерщвленное и загнанное схоластическимъ вѣяніемъ среднихъ вѣковъ, жестокими преслѣдованіими средневѣковаго христіанства, проповѣдники котораго отличались суровостью и нетерпимостью аскетическаго взгляда на вопросы языческаго искусства. Франціи было въ то время не до вопросовъ искусства и театральныхъ зрѣлищъ, она была занята борьбою съ феодализмомъ и окончательнымъ утвержденіемъ королевской власти.

Россія еще менѣе могла отдаваться вопросамъ искусства, потому что дѣятельно готовилась къ сверженію татарскаго ига. Вообще тяжело сложившіяся историческія судьбы Россіи, занятой внутреннимъ стремленіемъ, давали мало простора развитію въ ней искусствъ. Медленно и тяжело складывался государственный механизмъ Россіи, которая должна была, утверждая свой внутренній порядокъ, постоянно отвлекаться внѣшними войнами и пережить тяжелое смутное время.

Только съ воцареніемъ Дома Романовыхъ наступило относительное затишье, въ особенности въ продолжительное царствованіе Алексѣя Михаиловича (1645—1676), когда, при дворѣ Тишайшаго Царя явилась наконецъ потребность въ разумныхъ развлеченіяхъ и эстетическихъ зрѣлищахъ.

Театральныя зрѣлища появились у насъ со времени образованія при московской дворцовой палатѣ такъ называемой „потѣшной палаты", свѣдѣнія о которой встрѣчаются еще при Борисѣ Годуновѣ. При Михаилѣ Ѳедоровичѣ при этихъ палатахъ состояли разные актеры, музыканты и плясуны изъ иноземцевъ. Въ 1629 г. при дворѣ состоялъ канатный плясунъ „нѣмчинъ" Иванъ Лодыгинъ, который за выучку пяти человѣкъ „танцамъ и всякимъ потѣхамъ" получалъ государево жалованье. Такимъ образомъ, Иванъ Лодыгинъ можетъ считаться если не первымъ балетмейстеромъ, то во всякомъ случаѣ первымъ танцмейстеромъ въ Россіи.

Царь Алексѣй Михаиловичъ, вначалѣ не особенно жаловавшій зрѣлища и развлеченія, предпочитавшій всему замкнутую дворцовую жизнь, посты, молитвы и мирныя бесѣды съ приближенными, впослѣдствіи пріобрѣлъ вкусъ къ развлеченіямъ, и именно при немъ „потѣшная палата" пріобрѣла прочную организацію; при ней образовался постоянный театръ, на которомъ впервые въ Россіи стали давать пьесы, преимущественно библейскаго характера.

Что же повліяло на такую рѣзкую перемѣну взгляда въ Тишайшемъ Царѣ?

Ближній бояринъ А. С. Матвѣевъ, котораго сильно тянуло къ западнымъ порядкамъ, несомнѣнно вліялъ въ этомъ смыслѣ на Царя. Вмѣстѣ съ другимъ бояриномъ Лихачевымъ, побывавшимъ въ Европѣ посланникомъ и увлекшимся цивилизованной жизнью Запада, съ помощью второй супруги Царя Натальи Кирилловны, чрезвычайно любившей развлеченія и „потѣхи", Матвѣевъ успѣлъ убѣдить Алексѣя Михаиловича въ необходимости внести въ русскую жизнь эстетическій элементъ, въ духѣ западныхъ сценическихъ представленій.

Въ 1670 г. „узнавши, что при дворахъ иныхъ европейскихъ государей въ употребленіи разныя игры, танцы и прочія удовольствія, царь нечаянно приказалъ, чтобы все это было представлено во *Французской пляскѣ*". Такимъ образомъ „дѣло дошло до балета. На заговѣнье была потѣха: нѣмцы и люди Матвѣевы играли на органахъ, на фіоляхъ и на страментахъ и танцовали" [1]). Организацію этого дѣла взялъ на себя бояринъ Матвѣевъ, который поручилъ полковнику фонъ-Стадену вызвать изъ-за границы труппу артистовъ подъ управленіемъ Ягана Готфрида Грегори, который и сталъ „начальникомъ нѣмцевъ, потѣшавшихъ великаго государя, а при семъ состоялъ перпективнаго письма мастеръ Петръ Инглесъ" [2]).

Черезъ два года состоялся уже царскій указъ такого содержанія:

„1672 года, іюня 4-го дня, великій Государь Царь и Великій Князь Алексѣй Михаиловичъ всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи Самодержецъ, указалъ иноземцу магистру Ягану Готфриду (Грегори) учинить комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ Библіи книгу Есѳирь и для того дѣйства устроить хоромину вновь, и на строенье тое хоромины и что въ нее надобно покупать изъ Приказу Володимирсвіе чети. И по тому великаго Государя указу, комедѣйная хоромина построена въ селѣ Преображенскомъ со всѣмъ нарядомъ, что въ тое хоромину надобно".

Пасторъ Грегори принялся за постановку библейской комедіи съ жаромъ и это ему стоило не малыхъ хлопотъ. Иноземные артисты, которыхъ напугали разными разсказами о варварскихъ нравахъ въ Россіи, не хотѣли ѣхать въ Москву, боясь наказанія кнутомъ и ссылкою въ Сибирь; но, наконецъ, дѣло, кое-какъ сладилось. Грегори сформировалъ и обучилъ

[1]) Соловьевъ. Ист. Россіи съ древнѣйшихъ временъ. Т. XIII.
[2]) Ibidem.

труппу. Бояринъ Матвѣевъ предоставилъ въ его распоряженіе оркестръ изъ своихъ дворовыхъ людей, къ которымъ присоединили не мало нѣмецкихъ музыкантовъ.

Спектакль произвелъ большое впечатлѣніе, хотя и не обошлось безъ протеста со стороны Царя, который рѣшительно было воспротивился музыкѣ, находя ее искусствомъ чрезвычайно языческимъ, нарочито неумѣстнымъ при изображеніи духовнаго сюжета. Пасторъ Грегори почтительно, но горячо доказывалъ Царю, что въ музыкѣ нѣтъ ничего антихристіанскаго, такъ какъ христіане-католики употребляютъ ее даже въ своихъ храмахъ при богослуженіи и отъ того не происходитъ никакого нарушенія благолѣпія и ущерба христіанскому чувству, что наконецъ безъ музыки также невозможно танцовать, какъ и безъ ногъ.

Царь принялъ эти доказательства и, скрѣпя сердце, допустилъ музыку.

Труппа, собранная пасторомъ Грегори, состояла изъ 64 человѣкъ „дѣтей разныхъ чиновъ служилыхъ и торговыхъ иноземцевъ".

„Комедія объ Есѳири или Артаксерксово дѣйство" разыграна была при дворѣ 17 октября 1672 г. Очарованный Царь слѣдилъ за представленіемъ 10 часовъ подрядъ.

Въ 1673 году, по мнѣнію П. О. Морозова [1]), данъ былъ при дворѣ, въ новой комедійной палатѣ въ Кремлѣ, первый балетъ съ пѣніемъ „Орфей". Балетъ этотъ заимствованъ былъ пасторомъ Грегори изъ Дрездена, гдѣ въ 1638 г., по случаю бракосочетанія курфюрста Іоганна-Георга II, ставили балетъ сочиненія виттенбергскаго профессора элоквенціи Августа Бухнера съ музыкою Генриха Шютца подъ заглавіемъ: „Ein stattliches Ballet mit unterschiedenen Abwechselungen und zehn Balleten, auch einer wohldisponirten Action von dem Orpheo und der Euridice vollbracht" [2]).

Передъ началомъ представленія, актеромъ, изображавшимъ Орфея, были прочитаны Царю нѣмецкіе привѣтственные стихи, переведенные тутъ-же толмачами, затѣмъ было исполнено pas de trois Орфея и двухъ пирамидъ подъ звуки органа, трехъ трубъ и двухъ литавръ, послѣ чего участвующіе въ роскошныхъ костюмахъ танцовали иноземные народные

---

[1]) По другимъ источникамъ—въ 1675; см. также И. Е. Забѣлинъ—„Домашній бытъ русскихъ Цариць". Этотъ авторъ относитъ дату перваго балета къ масленицѣ 1672 г.

[2]) Г. Силльво. Опытъ алф. указ. балетамъ. Спб. 1900.

танцы. Эти пирамиды стояли по обѣ стороны Орфея и были украшены освѣщенными разными огнями транспарантами.

Царь съ своей семьей присутствовалъ на этомъ представленіи, но мѣста царскаго семейства были тщательно занавѣшены отъ остальныхъ зрителей. Алексѣю Михаиловичу балетъ такъ понравился, что онъ тутъ-же приказалъ боярину Морозову отдать въ обученіе пастору Грегори нѣсколько человѣкъ, чтобы была возможность своими средствами продолжать такъ удачно начатое новое дѣло. Вмѣстѣ съ тѣмъ Царь приказалъ положить актерамъ жалованье по 4 денги на каждаго въ день, а Грегори былъ пожалованъ „сорока соболями въ 100 рублевъ, да парчей въ девять рублевъ".

Въ 1673 г. пасторъ Грегори стоялъ уже во главѣ настоящей театральной школы, въ которой учились комедійному дѣлу 26 человѣкъ „мѣщандѣтей".

Въ описаніяхъ новой „комедѣйной хоромины", построенной въ Кремлѣ, упоминается, въ числѣ другихъ предметовъ, заказанныхъ для нея, „четыре выкрашенные голубцомъ *балѣты*" [1]). В. О. Михневичъ дѣлаетъ догадку, что такъ назывались балетныя декораціи; по другимъ догадкамъ эти „балѣты" и были пирамидами изъ „Орфея"; изъ этого видно, что балетному искусству начали придавать тогда уже серьезное значеніе и интересоваться имъ. Въ подражаніе Царю и боярину Матвѣеву нѣкоторые московскіе знатные люди стали заводить домашніе театры изъ своихъ „крѣпостныхъ холопей, а также наемныхъ иноземцевъ". Такіе театры были у Ю. А. Долгорукова, Т. П. Шереметева, кн. Голицына и др.

Театральное училище, въ своемъ первобытномъ видѣ подъ начальствомъ пастора Грегори, помѣщалось въ Нѣмецкой Слободѣ, но было, видимо, плохо устроено, потому что, въ первый же годъ его основанія, ученики подали Царю челобитную такого содержанія:

„Отослали насъ, холопей твоихъ, въ Нѣмецкую Слободу для наученія комедѣйнаго дѣла къ магистру къ Ягану Готфрету, а корму намъ ничего не учинено, и нынѣ мы, по вся дни ходя къ нему, магистру, и учася у него, платьишкомъ ободрались и сапожишками пообносились, а питьѣсть нечего, и помираемъ мы голодною смертью. Милосердый Государь! Вели намъ поденный кормъ учинить, чтобы будучи у того комедѣйнаго дѣла, голодною смертью не умереть".

[1]) Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ Царицъ, стр. 485.

Такъ удачно начавшіяся при дворѣ Тишайшаго Царя балетныя представленія, должны были вскорѣ также внезапно прекратиться, какъ внезапно онѣ возникли.

Въ 1675 г. умеръ пасторъ Грегори, а нѣсколько мѣсяцевъ спустя скончался и Царь.

II.

1675—1736. Попытки руссификаціи балета. — Софья-Правительница и балетъ ея сочиненія. — Ассамблеи и танцы при Петрѣ Великомъ.—Придворные танцы: Менуэтъ, Павана, Куранты.—Постепенное проникновеніе танцевъ въ обиходъ русской жизни. — Смѣшанный характеръ театральныхъ зрѣлищъ.

Какъ-бы то ни было, но начало балету было уже положено и искусство это, внесенное въ обиходъ до сихъ поръ замкнутой придворной жизни, должно было привиться къ ней и дать дальнѣйшіе ростки. Вмѣстѣ съ тѣмъ, новое для Россіи западное искусство, на первыхъ же порахъ стало руссифицироваться. Уже въ 1671 г. для празднованія дня рожденія царевича Ѳеодора, дали при дворѣ русскую комедію „Туръ", перемѣшанную съ балетнымъ дивертиссементомъ, такъ какъ въ нее входили „казацкія пляски" и „польскіе танцы".

Но послѣ смерти Царя Алексѣя Михаиловича наступилъ опять длинный перерывъ въ исторіи русскаго балета. При Царѣ Ѳеодорѣ Алексѣевичѣ дворъ занятъ былъ борьбою съ мѣстничествомъ; затѣмъ, по избраніи Царемъ Петра, фактическая власть перешла въ руки царевны Софьи, сдѣлавшейся Правительницей. Задолго до этого времени, царевна Софья уже обнаруживала вкусъ къ театральнымъ зрѣлищамъ и, въ особенности, къ танцамъ, для чего собирала въ своихъ хоромахъ дѣвушекъ и устраивала пляски. Не довольствуясь этимъ, она сама сочинила и поставила въ 1675 г. [1]) въ этихъ же хоромахъ „комедію-балетъ" подъ названіемъ „Русалки или Славянскія нимфы, баснословная комедія съ пѣснями и танцами".

Съ выступленіемъ Петра на широкую арену государственной жизни кончились для старой Россіи дни ея замкнутаго, патріархальнаго быта и начались новые дни, заря обновленной жизни. Великій преобразователь съ его всеобъемлющимъ умомъ, могучей рукой выдвинулъ Россію на

[1]) Въ очеркѣ В. О. Михневича „Пляски на Руси" ошибочно показано въ 1765 г.

путь западнаго прогресса. Занимаясь серьезными государственными дѣлами, геніальный Царь не оставилъ безъ своего просвѣщеннаго вниманія ни одного, самаго казалось-бы незамѣтнаго уголка бытовой жизни своего народа. Онъ входилъ во всѣ мелочи жизненнаго обихода и круто измѣнилъ весь режимъ русской жизни. Его пребываніе въ селѣ Преображенскомъ, его забавы съ потѣшными, наконецъ его близкое знакомство съ иностранцами въ Нѣмецкой Слободѣ, какъ напр., съ Тиммерманомъ и Лефортомъ, его увлеченіе Анной Монсъ, много способствовали усвоенію имъ новыхъ взглядовъ на такъ называемую внѣшнюю культуру — на одежду, личное обращеніе и общественныя увеселенія.

Петръ любилъ танцовальное искусство и понималъ его общественное и эстетическое значеніе. Какъ всегда и во всемъ, Петръ прежде всего подавалъ личный примѣръ. Въ 1698 г., въ Вѣнѣ, Петръ, одѣтый въ маскарадный костюмъ фрисландскаго крестьянина принималъ лично участіе въ танцахъ. Поздоровавшись съ Императоромъ и Императрицей, Высокій русскій гость быстро вошелъ въ залъ, отыскалъ свою даму, фрейлину фонъ-Туръ, одѣтую въ костюмъ фрисландской крестьянки, открылъ съ нею балъ и танцовалъ съ увлеченіемъ до утра. Годомъ раньше онъ присутствовалъ въ Амстердамѣ на балетѣ „Купидонъ". Вернувшись въ Россію онъ тотчасъ завелъ знаменитыя ассамблеи и, съ свойственнымъ ему организаторскимъ талантомъ, далъ имъ уставъ. Петръ умѣлъ находить среди своихъ государственныхъ заботъ время для преподаванія танцевъ своимъ приближеннымъ, былъ очень строгъ, даже придирчивъ въ своихъ требованіяхъ, потому что смотрѣлъ на танцы какъ на дѣло вполнѣ серьезное. Самъ онъ тоже съ увлеченіемъ предавался танцамъ.

Большинство русскаго общества, жившее до Петра замкнутой, аскетической жизнью, смотрѣвшее на танцы какъ на языческое искусство, какъ на „бѣсовскую прелесть", быстро отказалось отъ этихъ взглядовъ и усвоило себѣ взгляды своего преобразователя. „И въ глазахъ свѣтскихъ людей того вѣка, танцы дѣйствительно стали занятіемъ, культомъ, храмомъ котораго служили бальная и театральная залы, а его высшимъ торжествомъ—балетъ съ его воздушными жрицами, становившимися предметомъ общаго поклоненія" [1]).

Конечно, всѣ эти новшества не обходились безъ протестовъ со стороны закоренѣлыхъ приверженцевъ старины и въ части русскаго обще-

[1]) В. О. Михневичъ. Историческіе этюды русской жизни.

ства существовало глухое недовольство. Но, въ общемъ, переимчивые и способные къ усвоенію всякихъ формъ общежитія русскіе люди скоро приспособились къ новымъ порядкамъ, стали обучаться танцамъ у иноземныхъ учителей, а приближенные Царя и у него самого. Петръ за все брался горячо и энергично; также онъ взялся за дѣло проведенія танцевъ въ общественную русскую жизнь. Въ обученіи танцамъ русскихъ дамъ принимали горячее участіе плѣнные шведскіе офицеры. По свидѣтельству современниковъ, Петръ, Екатерина и Елисавета Петровна танцовали весьма граціозно и выдѣлывали „капріоли". На „Ассамблеяхъ", введенныхъ Петромъ въ русскую общественную жизнь, танцовали Менуэтъ (Минаветъ), Павану, Куранты, Пистолетъ-Минаветъ, а среди придворныхъ кавалеровъ и дамъ отличались танцами князья и княгини Долгорукіе, Трубецкіе и князь Кантеміръ. Царь не удовольствовался пересадкой иноземныхъ танцевъ, а изобрѣлъ еще и свой собственный, нѣчто вродѣ медлительнаго гросфатера, вдругъ, по знаку маршальскаго жезла, переходившаго въ неистовую пляску и всеобщую кутерьму, во время которой кавалеры должны были ловить уклонявшихся отъ нихъ дамъ. Кто по окончаніи этой кутерьмы оставался безъ дамы, приговаривался къ осушенію „большого или малаго орла".

По свидѣтельству мекленбургскаго посланника Вебера, всѣ русскіе имѣли большое расположеніе къ танцамъ и исполняли ихъ съ граціей, а по свидѣтельству голштинскаго камеръ-юнкера Берхгольца, старшая графиня Головкина танцовала лучше всѣхъ въ Петербургѣ. Придворныя празднества, куртаги, маскарадные балы слѣдовали одинъ за другимъ, одинъ другого пышнѣе и блестящѣе. Во многихъ частныхъ домахъ завелись свои танцмейстеры, которые были нарасхватъ, а въ заведенныхъ Петромъ „Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ" появлялись нерѣдко объявленія, вродѣ слѣдующаго: „Танцовальщица Ніоденъ обучаетъ благородныхъ танцовать минаветы, контратанцы и верхніе танцы". Танцы стали считаться основаніемъ воспитанія юношества.

Мы не будемъ здѣсь вдаваться въ описанія и перечисленія придворныхъ праздниковъ, баловъ и увеселеній, потому что задача этого очерка заключается въ характеристикѣ придворнаго балета. Намъ нужно было только показать, какимъ образомъ танцы, т. е. „бѣсовская прелесть", преданная въ старой Руси проклятію и запрещенію духовенства и властей, постепенно превратились въ „основаніе добраго воспитанія юношества".

Безъ этой эволюціи въ самомъ обществѣ, танцы, конечно, не могли бы имѣть мѣста и на театральной сценѣ.

Петръ Великій рѣшалъ слишкомъ сложную и грандіозную задачу всесторонняго переустройства государственнаго и бытового механизма Россіи, чтобы имѣть достаточно досуга основательно заняться организаціей театра. Въ свободныя минуты онъ отдавался этому дѣлу урывками, энергично, толчками, но часто внѣшнія событія и внутреннія обстоятельства заставляли его вдругъ бросать надуманное имъ въ этой сферѣ и отвлекаться въ сторону.

Петръ выписалъ изъ Данцига „мастера" Ягана Куншта, который обязанъ былъ обучать русскихъ недорослей декламаціи, сценической игрѣ, музыкѣ и танцамъ. Балета въ его современномъ значеніи, такъ сказать, въ чистомъ видѣ, тогда не существовало, потому что всякое сценическое зрѣлище называлось „комедѣйнымъ дѣломъ" и состояло изъ смѣси музыки, трагедіи, плясокъ, пѣнія и канатной эквилибристики. Такъ напр., мистеріи „Какъ Артаксерксъ велѣлъ повѣсить Амана" заключала въ себѣ игру на органахъ „фіоляхъ", танцы и всякія потѣхи.

Такъ-же былъ поставленъ балетъ въ то время и на его родинѣ, въ Италіи; онъ не имѣлъ самостоятельнаго значенія и не успѣлъ еще диференцироваться изъ родового понятія сценическаго зрѣлища. Во Франціи женщины-танцовщицы долго не допускались на сцену; ихъ замѣняли мужчины travesti. Лишь въ 1730 г., Камарго изобрѣла антрша и осмѣлилась появиться на сценѣ въ короткой сравнительно юбкѣ.

Такимъ образомъ, за все время царствованія Петра, нѣтъ возможности указать на какой либо балетъ, въ настоящемъ значеніи этого слова, поставленный при дворѣ. Въ 1710 году въ Москвѣ праздновалась Полтавская побѣда и въ одномъ изъ спектаклей, данныхъ по этому поводу, былъ исполненъ „офицерскій танецъ" съ оружіемъ и воинами. Затѣмъ, есть еще извѣстіе о нѣмецкихъ „штукмейстерахъ", англійскихъ „шпрингерахъ", французскихъ „балансерахъ", какъ артистахъ, принимавшихъ участіе въ смѣшанныхъ сценическихъ представленіяхъ, да еще можно указать на балетную хореграфію въ петровскихъ маскарадахъ.

III.

1730—1740. „Баснословныя комедіи съ танцами".—Танцовщица Жюльеттъ и танцовщикъ Эрнестъ.—Русскій балетъ „Баба-Яга".—Петербургскіе театры при Аннѣ Іоанновнѣ.—Мода на балетъ.—Фузано.—Первая русская рецензія о балетѣ.—Первая русская балетная труппа.—Ланде и его челобитная.—Возникновеніе балетнаго училища.

Время появленія у насъ настоящаго балета оспаривается разными историками балета. Нѣкоторые относятъ появленіе балета къ 1736 г. [1]). Знатокъ нашей старины, покойный М. И. Пыляевъ, сообщалъ А. А. Плещееву, что первые балетные спектакли въ Петербургѣ происходили на народномъ театрѣ у Зеленаго моста (нынѣ Полицейскій) [2]). Другіе изслѣдователи считаютъ, что появленіе балета въ строгомъ смыслѣ слова должно быть отнесено лишь къ царствованію Александра I [3]).

Во всякомъ случаѣ, достовѣрно извѣстно, что на второй годъ восшествія на престолъ Екатерины I, когда кончился годичный трауръ по почившемъ Императорѣ, на театрѣ Зимняго дворца были возобновлены смѣшанныя сценическія зрѣлища съ балетными дивертиссементами и вставными танцами, носившія общее названіе „Баснословныхъ комедій съ танцами нѣмецкими, французскими, аглицкими и польскими".

Одинъ французскій писатель [4]), давая бѣглую и часто поверхностную характеристику русскаго балета отъ начала его возникновенія, выражается слѣдующимъ образомъ: „Меншиковъ любилъ все заграничное и послѣ кончины Алексѣя Михаиловича и Петра Великаго держалъ открытой дверь, растворенную западному балету Тишайшимъ. Чрезъ эту открытую дверь явилась въ Россію, въ кратковременное царствованіе Екатерины I, парижская танцовщица Жюльеттъ и парижскій танцовщикъ Эрнестъ. Они танцовали Мюзетры и Ригодоны и имѣли большой успѣхъ въ Петербургѣ, какъ и комедія-сказка съ танцами „Ясное соколиное перушко".

Петръ II, вступившій на престолъ въ 1727 г., не выражалъ любви къ театру и въ качествѣ развлеченій предпочиталъ всему охоту; его влекло къ старой Москвѣ, къ старому укладу жизни. Но въ Петербургѣ

---

[1]) Штелинъ. Краткое извѣстіе о театральныхъ въ Россіи представленіяхъ. К. А. Скальковскій. Танцы и балетъ.

[2]) А. А. Плещеевъ. Нашъ балетъ.

[3]) В. О. Михневичъ. Историческіе очерки русской жизни.

[4]) Pierre d' Alheim.

европейскія новшества Петра продолжали имѣть успѣхъ и укоренялись въ нравахъ общества все больше и больше. Тамъ уже былъ постоянный театръ и Жюльетта съ Эрнестомъ продолжали танцовать. Они выступили въ „Орфеѣ въ Аду"—въ „музыкальной комедіи съ плясками духовъ, сочиненія Франца Фюрштa", которая была поставлена 1-го января 1730 г. на театрѣ у Зеленаго моста.

Въ слѣдующемъ 1731 г., уже въ царствованіе Анны Іоанновны, на придворномъ Эрмитажномъ театрѣ поставили русскую сказку-балетъ „Баба-Яга". Это была въ сущности та-же комедія съ танцами и пѣніемъ, какъ и всѣ предшествующія. Въ этомъ спектаклѣ принимали участіе графини Воронцова, Апраксина, Брюсъ и Шепелевъ съ Струговщиковымъ. Дамы высшаго общества, во главѣ съ Елисаветой Петровной, продолжали одѣваться поевропейски и учиться всевозможнымъ салоннымъ танцамъ. „Баба-Яга" весьма понравилась зрителямъ того времени.

Дальнѣйшая исторія балета укажетъ намъ однако на одно странное явленіе въ его развитіи. Русское хореграфическое искусство не пошло по слѣдамъ національнаго творчества. Заимствованное съ Запада и прочно привившееся на русской почвѣ, оно, тѣмъ не менѣе, тщательно избѣгало сюжетовъ русскаго эпоса и продолжало черпать ихъ изъ античной миѳологіи или народныхъ сказокъ западныхъ литературъ. Это, конечно, зависѣло отъ отсутствія оригинальной русской литературы и отъ полной неразработанности русскаго народнаго эпоса, который жилъ лишь въ устныхъ преданіяхъ народа.

Въ 1731 г., 25 апрѣля, на театрѣ у Зеленаго моста данъ былъ послѣдній спектакль: комедія-балетъ „Разрушеніе Вавилона", послѣ котораго театръ этотъ былъ закрытъ за его ветхостью и вслѣдствіе подмытія его Мойкой, берега которой не были ограждены набережной [1]).

Въ царствованіе Анны Іоанновны блестящія придворныя празднества, пышныя торжества, балы и спектакли шли одинъ за другимъ почти безъ перерыва. По ея приказанію были выстроены два театра—лѣтній, у Эоловой рощи, и зимній—въ Зимнемъ дворцѣ. Балетъ окончательно вошелъ въ моду и имъ очень много занимались въ придворныхъ сферахъ.

Въ 1735 г. „для перемѣны" вмѣсто итальянской оперы, труппу для которой доставилъ польскій король Августъ II, стали давать интермедіи съ балетомъ. Появилось нѣсколько иностранныхъ балетмейстеровъ—

[1]) А. А. Плещеевъ. Нашъ балетъ.

Фузано, Ланде и Лебренъ. Въ балетахъ танцовали сухопутнаго шляхетскаго корпуса кадеты, которые обучались у кадетскаго танцмейстера Ланде.

Раньше мы уже упоминали о томъ, что въ „Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ“ появлялись объявленія о преподавателяхъ танцевъ; этимъ доказывается, что уже значительно ранѣе воцаренія Анны Іоанновны образовался у насъ нѣкоторый контингентъ этихъ профессіоналовъ; но въ нихъ не было такой ощутительной потребности, какъ въ разсматриваемую нами эпоху. Однако извѣстно, что до Ланде, въ упомянутомъ выше шляхетскомъ корпусѣ, состоялъ танцмейстеромъ нѣкій Вельманъ, который и передалъ Ланде своихъ учениковъ настолько подготовленными, что они получили возможность участвовать въ балетахъ. Балетмейстеръ Фузано вскорѣ покинулъ Россію вслѣдствіе какого-то недоразумѣнія съ всевластнымъ Бирономъ. Фузано забралъ свою жену и труппу и отправился въ Парижъ и Лондонъ, гдѣ имѣлъ выдающійся успѣхъ. Собственно говоря настоящимъ именемъ этого балетмейсттра было Антоніо Ринальди, а Фузано—его прозвищемъ. Въ его труппѣ были танцовщики Тези, Джузеппе Брунони и танцовщицы Юлія Фузано и Антонина Константини. Фузано носилъ званіе „балъ-директора“, и 29-го января 1736 г., въ день рожденія Императрицы, поставилъ на придворномъ театрѣ „преизрядную и богатую оперу въ 3-хъ дѣйствіяхъ „Сила любви и ненависти“, а при ней балетъ, о которомъ была написана, по свидѣтельству В. О. Михневича, первая русская рецензія неизвѣстнаго автора. Въ рецензіи выражается мысль, что балетъ, въ противуположность оперѣ, *допускаетъ* выводить на сцену „счастливыхъ пастуховъ и въ удовольствіе находящихся пастушекъ, которые пріятными ихъ пѣснями и изрядными танцами изображаютъ веселіе дружескихъ собраній. Танцовальщики и танцовщицы, въ видѣ сатировъ и дріадъ, въ своемъ танцованіи дѣлаютъ такъ называемое Шанжъ, Ревю и пр.“. Въ заключеніи рецензіи, авторъ находитъ, что французы „очень способны къ изобрѣтенію танцевъ“, даже больше итальянцевъ. Переходя къ критикѣ исполненія, авторъ отмѣчаетъ, что въ балетѣ „Сила любви...“ въ танцахъ „наилучше себя показали Джулія Фузано и другая мастерица Антонина Константини, также мастера Джузеппе Брунони и Тези. Машины и декораціи изобрѣли Бонъ и Тарсіа, а музыку сочинилъ Арайя“. Далѣе онъ говоритъ, что опера состояла изъ 3-хъ дѣйствій и каждое заканчивалось балетомъ. Въ 1-мъ дѣйствія танцовали сатиры, огородники и огородницы; во 2-мъ былъ „преизрядный балетъ, сдѣлан-

ный по японскому обыкновенію", а въ 3-мъ—„сходили съ верхней галлереи великолѣпной декораціи больше ста человѣкъ и танцовали пріятный балетъ при играющей музыкѣ всего оркестра".

Фузано съ своей труппой удалился внезапно; Императрица чрезвычайно любила балетъ; Бирону необходимо было немедленно замѣстить строптиваго балетмейстера и иностранныхъ „танцовальщиковъ". Тогда-то и выступилъ на сцену Ланде съ своими воспитанниками шляхетскаго корпуса. Успѣхъ этой первой русской балетной труппы превзошелъ ожиданія.

Тутъ происходитъ значительная путаница историческихъ свѣдѣній. Мы видѣли изъ только что приведенной рецензіи, что въ балетѣ, поставленномъ Фузано, въ послѣднемъ дѣйствіи выступилъ огромный, даже по нашимъ взглядамъ, кордебалетъ — свыше *ста* человѣкъ. Такой труппы, притомъ вполнѣ обученной танцамъ, у Фузано не было и быть не могло. По мнѣнію В. О. Михневича, эти сто человѣкъ и были кадеты Ланде, потому что изъ рапорта Миниха о состояніи корпуса въ 1733 г. видно, что изъ всего числа кадетъ обучалось у Ланде танцамъ именно 110 человѣкъ; между тѣмъ остальные историки утверждаютъ, что Ланде выступилъ со своими кадетами только послѣ ухода Фузано съ его труппой.

Какъ бы то не было, но въ 1739 г. Ланде уже значится придворнымъ балетмейстеромъ, состоитъ во главѣ театральнаго училища, получаетъ 2000 руб. жалованья и увеличиваетъ контингентъ учащихся въ училищѣ до 12 хорошенькихъ дѣвочекъ и 12 мальчиковъ—дѣтей придворныхъ служителей, среди которыхъ выдаются Тимошка Бубликовъ [1]), Аѳанасій Топорковъ, Андрей Нестеровъ, Авдотья Тимофѣева, Зорина и др. [2]).

Успѣхи Ланде побудили его обратиться съ слѣдующей просьбой къ Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ.

„Всемилостивѣйшей Государынѣ и Великой Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, Самодержицѣ Всероссійской, балетмейстеръ Жованъ Батисто Ланде бьетъ челомъ. Въ мартѣ мѣсяцѣ прошлаго года имѣлъ я честь заслужить похвалу Вашего Императорскаго Величества за успѣхи учениковъ моихъ, кадетъ шляхетскаго корпуса, кои представили передъ Вашимъ Император-

---

1) Или Бубличенко, изъ придворныхъ пѣвчихъ. Въ 1764 г. былъ отправленъ за границу для усовершенствованія въ хореграфіи.

2) Ѳ. Кони ошибочно утверждаетъ, что въ школѣ обучалось на первыхъ порахъ 24 дѣтей. Какъ увидимъ дальше, ихъ было всего 12.

скимъ Величествомъ три балета моего изобрѣтенія. Въ настоящемъ году мой воспитанникъ Лебренъ (Lebrun) имѣлъ честь танцовать передъ Вашимъ Императорскимъ Величествомъ вмѣстѣ съ воспитанниками кадетскаго корпуса, нѣсколько балетовъ моего изобрѣтенія. Вслѣдствіе сего нижайше прошу Ваше Императорское Величество повелѣть ввѣрить моимъ заботамъ двѣнадцать русскихъ дѣтей, шесть мужескаго и шесть женскаго пола, для составленія балетовъ и театральныхъ танцевъ въ двѣнадцать персонъ комическаго и серьезнаго характера. Эти ученики, къ концу перваго года, будутъ уже танцовать съ кадетами; черезъ два года будутъ исполнять всякіе танцы; черезъ три года ни въ чемъ не будутъ хуже лучшихъ иноземныхъ танцовальщиковъ. Мой молодой ученикъ Лебренъ будетъ моимъ помощникомъ, чтобы замѣнять меня, когда я не буду давать уроковъ, дабы въ ученіи не произошло перерыва. Дабы пріумножить развлеченія Вашего Императорскаго Величества, я обязуюсь выучить сихъ учениковъ, при помощи Лебрена, читать стихи, чтобы перемѣшать танцы со стихами. Да соблаговолитъ Ваше Императорское Величество повелѣть указомъ, дабы сдѣлано было мною условіе и довѣрены были мнѣ дѣти русскаго происхожденія, съ назначеніемъ жалованья, которое будетъ назначено мнѣ и моему ученику Лебрену. Всемилостивѣйшая Государыня Императрица, прошу милостиваго рѣшенія моей просьбы. Сентября 1737 г.".

Школа была учреждена въ Зимнемъ дворцѣ, въ двухъ покояхъ верхнихъ апартаментовъ, и Ланде дали еще надзирательницу для „усмотрѣнія надъ обучающимися танцованію дѣвочками" и эконома для хранепія денегъ. Надзирательницей была назначена вдова дворцоваго конюха Ѳедосья Куртасова. Содержаніе учащихся въ школѣ обходилось въ 558 руб. въ годъ и завѣдывалъ этими „суммами" экономъ, капитанъ Рамбурхъ.

IV.

1740—1761. Коронаціонный балетъ 1742 г.—Увлеченіе танцами и балетомъ Императрицы Елисаветы Петровны.—Трагическіе, комическіе и аллегорическіе балеты.—Первая русская звѣзда въ балетѣ.—Торжественный спектакль по случаю бракосочетанія Великаго Князя Петра Ѳеодоровича.—Первый публичный театръ и Локателли.—Возникновеніе первыхъ „балетомановъ".—Репертуаръ балетовъ Локателли.—Балетмейстеръ Гильфердингъ.—Балетмейстеръ Кольцсваро и Ораніенбаумскій балетъ.

По восшествіи на престолъ Іоанна Антоновича (1740) на вѣрность Императору приносили присягу, въ числѣ прочихъ артистовъ и Жованъ Ватисто Ланде, числившійся въ званіи „придворнаго танцмейстера". Ученики его оправдали обѣщаніе, данное учителемъ въ прошеніи Императрицѣ.

Въ 1741 г., въ день восшествія на престолъ Іоанна Антоновича, они уже танцовали при дворѣ въ „публичномъ маскарадѣ“ національные танцы, а одинъ изъ нихъ выступилъ солистомъ.

Въ кратковременное царствованіе Іоанна Антоновича танцы при дворѣ продолжались и правительница Анна Леопольдовна интересовалась балетомъ. Балетмейстеръ Ланде получилъ командировку за границу, для привлеченія на русскую сцену иностранной балетной труппы. Эта миссія очевидно не удавалась ему, потому что онъ пробылъ въ поѣздкѣ годъ и въ это время вступила на престолъ Императрица Елисавета Петровна.

Для коронаціонныхъ торжествъ въ Москвѣ былъ выстроенъ Яузскій театръ, а торжественный спектакль, данный 28 мая 1742 г., былъ составленъ изъ оперы „Милосердіе Тита“, пролога „La Russia afflita e riconsolatta“, и балета съ длиннымъ символическимъ заглавіемъ: „Радость народа о явленіи Астреи на Россійскомъ горизонтѣ и о возстановленіи златого времени“— аллегорическій балетъ Фузано, съ прологомъ сочиненія Штелина, музыка Доменико Даль Огліо. Главными участвующими были: Чеглоковъ, Елисавета Бѣлоградская, Авдотья Тимофѣева, Аксинья Сергѣева. Императрица была представлена въ этомъ балетѣ въ лицѣ богини Астреи. Другія дѣйствующія лица изображали „семь царственныхъ Добродѣтелей: Справедливость, Мужество, Человѣколюбіе, Великодушіе, Милость, Любовь и Постоянство“. Кордебалетъ изображалъ народы четырехъ частей свѣта. По отзыву современника, въ оперной залѣ „въ изъясненіе милосердыхъ квалитетовъ Ея Величества, репрезентировалась исторія о Титѣ, Императорѣ Римскомъ и составленной на него конжюраціи черезъ Сикстуса и Лентулуса, съ поущенія Вителліи... Сіе представленіе украшено было декораціею лѣсовъ, площадей, облаковъ при преизрядномъ пѣніи и при танцахъ экстраординарныхъ“.

Елисавета Петровна любила оперу и во дворцѣ часто „дѣвки итальянки и кастраты пѣли съ музыкою“ [1]). Но въ особенности она любила балетъ и танцы, всячески поощряя къ этому искусству своихъ приближенныхъ. Историкъ того времени говоритъ: „Всему свѣту было извѣстно, что Императрица Елисавета Петровна совершеннѣйшая была своего времени танцовщица, подававшая собою всему двору примѣръ правильнаго и нѣжнаго танцованія“. Балетмейстеръ Ланде говорилъ: „Кто хочетъ

---

[1]) Соловьевъ. Исторія Россіи съ древнѣйшихъ временъ.

видѣть, какъ правильно, нѣжно и непринужденно менуэты танцовать надобно, долженъ пріѣхать къ императорскому Россійскому двору.

Въ томъ-же 1742 г. тѣмъ-же Фузано, бывшимъ учителемъ танцевъ Императрицы во время ея юности, былъ поставленъ другой еще балетъ: „Золотое яблоко на пирѣ боговъ или Судъ Париса". Здѣсь три богини олицетворяли трехъ Императрицъ: Екатерину, Анну и Елисавету. Фузано, такъ внезапно покинувшій Петербургъ изъ-за ссоры съ Бирономъ, узнавъ о вступленіи на престолъ своей бывшей царственной ученицы, поспѣшилъ вернуться изъ Парижа, такъ какъ Ланде все еще отсутствовалъ. Елисавета Петровна, относившаяся благосклонно къ своему учителю, вновь приняла его на службу, назначивъ, однако, вторымъ балетмейстеромъ, для постановки комическихъ балетовъ, хотя по двумъ уже поставленнымъ имъ, во время коронаціонныхъ празднествъ балетамъ, можно было судить, что его влекли къ себѣ именно сюжеты торжественные и миѳологическіе. Но балетмейстеромъ большихъ или „трагическихъ" балетовъ остался все-таки Ланде, талантъ котораго весьма одобрялся новой Императрицей. Аллегорическіе балеты стали поручаться Лебрену, ученику Ланде.

Въ балетѣ „Радость народа...", который тронулъ Императрицу до слезъ, роль Астреи исполняла жена Фузано. Эта танцовщица во время своего пребыванія за границей успѣла пріобрѣсти европейскую извѣстность. Вскорѣ, рядомъ съ нею, заблистала первая русская хореграфическая звѣзда Аксинья Сергѣева, которая и замѣняла иногда иностранную балерину въ ея главныхъ роляхъ. Танцовщица Фузано получала 1200 р. въ годъ, а Сергѣева—350 руб.; первый танцовщикъ, иностранецъ Тордо, получалъ 1350 руб., а русскій, танцовщикъ Топорковъ—350 руб.

При дворѣ Елисаветы, на балахъ вошли въ моду французскіе танцы и гости очень увлекались ланскнехтомъ, каваньолемъ, кадрилью и бреланомъ. Мы уже слышали историческіе отзывы о томъ, какъ танцовали при дворѣ. Городская публика тоже получила вкусъ къ танцамъ, развлеченіямъ и театральнымъ представленіямъ.

Въ 1745 г. при дворѣ была поставлена опера-балетъ „Сципіонъ", сочиненіе Бонеки, танцы Фузано, музыка Франческо Арайи. Спектакль этотъ, данный на Эрмитажномъ театрѣ, состоялся по случаю бракосочетанія Великаго Князя Петра Ѳеодоровича съ принцессою Екатериною Алексѣевною и въ немъ принимали участіе танцовщицы Фузано (Психея) и

Аксинья Баскакова (Венера). Главную мужскую роль изображалъ Томасъ Лебренъ (Купидонъ).

Сохранилась интересная афиша этого спектакля съ распредѣленіемъ ролей:

Псише	Фузано.
Венера	Аксинья.
Купидо	Лебренъ.
Гименъ	Авдотья.
Аполло	Афанасій.
Панъ	Джузеппе Фабіани.
Граціи	Мадамъ Коломба.
	Наталья и Аграфена.

По странной традиціи того времени иностранные артисты именовались фамиліями и даже съ присоединеніемъ иногда слова „мадамъ"; русскіе-же полупрезрительно назывались просто именами.

При Елисаветѣ Петровнѣ открылся въ Петербургѣ первый общественный платный театръ у Лѣтняго сада. Годовой абонементъ на ложу стоилъ 300 рублей, а за входъ въ партеръ брали по рублю мѣдью за каждый спектакль. Императрица часто присутствовала въ театрѣ инкогнито, не довольствуясь однимъ придворнымъ театромъ. Для придворнаго театра Императрица установила извѣстный порядокъ представленій: „отнынѣ впредь каждонедѣльно пополудни быть музыкѣ — по понедѣльникамъ танцовальной, по средамъ итальянской, а во вторникъ и пятницу, по прежнему указу, комедіямъ".

Въ 1750 г. въ „петергофскомъ комедіанскомъ домѣ" была исполнена интермедія „Чиниха смѣшная" съ балетомъ, въ которомъ танцовали пріѣзжіе изъ Италіи и россійскіе „дансоры и дансорши".

Въ 1757 г. или нѣсколько раньше явился на сценѣ публичнаго театра Джованни Локателли, которому и отдали въ распоряженіе этотъ театръ. Локателли получалъ по 5000 р. жалованья въ годъ и считался первымъ балетнымъ артистомъ. Кромѣ него самого, на сценѣ подвизались еще супруги Сакко, Пелюци, Андріяни, Оливье, Кальцеваро и Цезаръ. Особенный успѣхъ имѣли Сакко. Тогда уже образовались въ публикѣ партера партіи, стоявшія за ту или другую танцовщицу и враждовавшія другъ съ другомъ. Такимъ образомъ, къ царствованію Императрицы Елисаветы

Петровны, слѣдуетъ отнести возникновеніе тѣхъ цѣнителей балета, которыхъ впослѣдствіе стали называть „балетоманами“.

Локателли и Сакко вмѣстѣ ставили и сочиняли балеты. Изъ этихъ балетовъ намъ извѣстны: „Орфей и Эвридика“ (1757), „Фоксалъ [1]) въ Лондонѣ“, „Госпожи въ Сералѣ“, „Аполлонъ и Дафна“, „Похищеніе Прозерпины“ (бал. Локателли), „Пиръ Клеопатринъ“, „Амуръ и Психея“, „Дидона и Еней“, „Возвращеніе матросовъ“, „Пандуры“ и др.

Въ балетѣ „Аполлонъ и Дафна“, по словамъ рецензіи „Вѣдомостей“, поражала танцовщица Фузи, которая „столь же рѣдкое оказала проворство, что Ея Императорское Величество изволила изъявить всевысочайшее о томъ удовольствіе, а всѣ смотрители [2]) часто повторяемымъ біеніемъ въ ладони засвидѣтельствовали, коликой она достойна похвалы [3]). Всѣ эти балеты поставлены въ серединѣ пятидесятыхъ годовъ XVIII столѣтія, но даты ихъ неопредѣленны. Изъ русскихъ танцовщицъ, участвовавшихъ въ этихъ балетахъ, которыхъ тогда называли на французскій ладъ „дансершами“, сохранились имена Тимофѣевой, Михайловой, Афанасьевой и Ѳедоровой, а изъ „дансеровъ“—Кирилова, Афанасьева и Васильева.

Иностранные послы, считавшіе себя авторитетами въ театральномъ искусствѣ, отдавали предпочтеніе русскимъ танцовщицамъ передъ иностранными, и находили, что онѣ превосходятъ прославленныхъ итальянокъ и парижанокъ. Въ „Сочиненіяхъ и переводахъ къ пользѣ и увеселенію служащихъ“, въ февралѣ 1759 г. былъ напечатанъ „Сонетъ или мадригалъ“ слѣдующаго содержанія:

Либерѣ Сакѣ, актрисѣ Италіанскаго вольнаго театра.

Когда ты, Либера, что въ драмѣ представляешь,
Въ часы тѣ, что къ тебѣ приходитъ плескъ во уши
Отъ зрителей себѣ то знакомъ принимаешь,
Что въ нихъ ты красотой зажгла сердца и души.

Довольное число талантовъ истощила
Натура для тебя, какъ ты на свѣтъ рождалась,
Она тебя, она, о Сако! наградила,
Что бы на всѣ глаза пріятною казалась.

---

[1]) Вокзалъ.

[2]) Зрители.

[3]) Соловьевъ. Исторія Россіи съ древнѣйшихъ временъ. Т. XXVI.

Небеснымъ пламенемъ глаза твои блистаютъ,
Тѣнь нѣжную лица черты намъ представляютъ,
Прелестенъ взоръ очей, осанка несравненна.

Хоть нѣкихъ дамъ языкъ клевещетъ тя хулою,
Но служитъ зависть ихъ тебѣ лишь похвалою:
Ты истинно плѣнять сердца на свѣтъ рожденна.

Стихотвореніе это принадлежало А. Ржевскому и вызвало гнѣвъ Императрицы Елисаветы Петровны. Въ стихахъ усмотрѣнъ былъ намекъ на Императрицу („Хоть *нѣкихъ дамъ* языкъ клевещетъ тя хулою").

Несмотря на хорошія въ общемъ дѣла, Локателли разорился на театральныхъ антрепризахъ, потому что онъ вздумалъ разбрасываться и завелъ „оперный домъ" въ Москвѣ, который не пошелъ. Локателли кончилъ тѣмъ, что вынужденъ былъ поступить преподавателемъ итальянскаго языка въ театральное училище.

На смѣну Локателли явился Гильфердингъ, присланный въ Петербургъ вѣнскимъ дворомъ, по желанію Императрицы „для улучшенія петербургскаго балета и введенія въ немъ новаго вкуса". Дѣйствительно, Гильфердингъ поставилъ новые балеты, имѣвшіе большой успѣхъ, а его артисты показали въ Петербургѣ впервые пируэтъ и антрша-quatre; изображеніемъ антрша Камарго въ Парижѣ заслужила всемірную славу.

Несмотря, однако, на все болѣе и болѣе развивавшуюся технику танца, что всегда свидѣтельствуетъ о внутреннемъ развитіи самаго искусства, балетъ все еще не выходилъ въ эту эпоху начинавшагося для него расцвѣта изъ служебной роли придатка къ опернымъ представленіямъ. Онъ все еще оставался дивертиссементомъ, назначеннымъ для оживленія монотоннаго дѣйствія и отдыха оперныхъ пѣвцовъ; въ немъ все еще танцовали passe-pied, musette tambourin, chaconne, passacaille, робко отводя незамѣтное мѣсто классическому танцу.

Изъ всѣхъ балетовъ, поставленныхъ въ это время, наибольшій успѣхъ имѣлъ балетъ „Побѣда Флоры надъ Бореемъ", данный 29 февраля 1760 г., соч. Гильфердинга, съ музыкою Старцера. Главными участниками этого балета были: самъ Гильфердингъ (Юпитеръ), Сантина Убри (Флора) и супруги Меркуръ (Борей и Діана).

Гильфердингъ предпочиталъ для балетовъ сюжеты идиллическихъ пасторалей, которые быстро привились, понравились и вошли въ моду—

ихъ ставили всюду, даже въ садахъ, на открытомъ воздухѣ. Въ то время, какъ Гильфердингъ подвизался въ Петербургѣ, упомянутый нами Кольцеваро ставилъ балеты въ Ораніенбаумѣ: „Прометей и Пандора", „Золотая отрасль", „Китайская свадьба" и еще другіе. Кольцеваро послѣ распаденія труппы Локателли сдѣлался балетмейстеромъ при дворѣ Наслѣдника (Петра Ѳеодоровича) въ Ораніенбаумѣ. Вмѣстѣ съ нимъ перешли туда и танцовщикъ Беллюци съ женой и нѣкоторые другіе изъ труппы Локателли. Ораніенбаумскій балетъ считался выдающимся по своему составу; въ немъ подвизались Оливье, Ноденъ ля Конте и др. Въ день рожденія Великаго Князя Петра Ѳеодоровича былъ поставленъ балетъ „Народныя увеселенія въ Петербургѣ о Масляницѣ" (1761). Но это былъ послѣдній балетъ Кольцеваро. Балетмейстеръ этотъ, взявъ „абшидъ", уѣхалъ въ 1761 г. за границу, не будучи въ состояніи выносить сѣверный климатъ.

Въ 1761 г. умерла Императрица Елисавета Петровна, но за два дня до ея смерти въ Лѣтнемъ театрѣ давали балетъ „Ярбъ или Дидона и Еней"— сочиненія извѣстнаго ученика Ланде—Лебрена.

Балетные спектакли ставились и въ сухопутномъ шляхетскомъ корпусѣ, гдѣ продолжались и послѣ смерти Ланде (1748) хореграфическія традиціи. Офицерамъ, выпускаемымъ изъ корпуса, заносили въ послужной списокъ ихъ умѣнье хорошо танцовать. Въ это время танцмейстеромъ корпуса состоялъ французъ Пашé (Pacher), который пользовался сложнымъ званіемъ „директора общественныхъ удовольствій въ санктпетербургскомъ шляхетскомъ кадетскомъ корпусѣ". Эти „удовольствія" состояли изъ балетовъ, феерій и другихъ представленій, дававшихся на спеціально выстроенномъ въ саду корпуса амфитеатрѣ.

V.

1761—1796. Коронаціонный балетъ 1763 г.—„Галатея и Ацисъ" и участіе въ балетѣ Великаго Князя Павла Петровича.—Балетмейстеръ Гранже.—Балетмейстеръ Анжолини.—Танцовщикъ Лепикъ.—Новый опытъ національзаціи балета. — Учрежденіе постоянныхъ балетныхъ штатовъ.—Репертуаръ балетовъ Гранже, Невиля и Толато.—Составъ труппы.—Балеты Лепика.—Репертуаръ балетовъ екатерининскаго времени.—Балетъ Императрицы Екатерины II.

Императрица Екатерина II назначила этого Пашé придворнымъ балетмейстеромъ. Во время коронаціонныхъ торжествъ онъ сочинилъ и поставилъ торжественный балетъ „Радостное возвращеніе къ аркадскимъ пастухамъ и пастушкамъ Богини Весны" (Москва, 1763 г.). Въ этомъ спектаклѣ принимали участіе въ качествѣ танцовщицъ и танцовщиковъ графини

Сиверсъ, А. М. Воронцова, Строганова, М. П. Нарышкина, гр. Бутурлинъ и Нарышкинъ. Оркестръ состоялъ лишь изъ „благородныхъ любителей музыки".

Славное царствованіе Екатерины Великой возвѣщало театру блестящее будущее и Сумароковъ слагалъ въ это время вирши въ честь россійскаго прогресса:

„Се, въ презрѣнной сей пустынѣ
„Пышный градъ, и музы нынѣ
„Царствуетъ въ селеньяхъ сихъ!...", а затѣмъ и самъ принялся за сочиненіе балетнаго либретто. Извѣстенъ его балетъ „Прибѣжище добродѣтели", въ 5 дѣйствіяхъ, представленный Гильфердингомъ по однимъ извѣстіямъ въ 1759 г., по другимъ—въ началѣ шестидесятыхъ годовъ.

Количество театровъ увеличивалось. Въ Петербургѣ былъ большой деревянный театръ, каменный театръ и Эрмитажный; затѣмъ Царскосельскій и Ораніенбаумскій. Послѣ каждаго акта оперы на сценѣ танцовали. Кромѣ того, въ Петербургѣ ставились на придворной сценѣ блестящіе балеты, какъ напр. въ 1764 г., для открытія Эрмитажнаго театра въ новомъ Зимнемъ дворцѣ. Аристократы-любители исполнили аллегорическій балетъ П. Гранже—„Галатея и Ацисъ". Среди любителей—княжны М. И. Хованской, малолѣтнихъ Олсуфьева, Шереметьева и др.—появился въ качествѣ танцовщика Великій Князь Павелъ Петровичъ, тогда еще совсѣмъ юный отрокъ, въ видѣ брачнаго бога Гимена и искусными и благородными своими танцами удивилъ всѣхъ зрителей [1]). Оркестръ, какъ и на коронаціонномъ спектаклѣ, состоялъ изъ любителей. Графъ И. Г. Чернышевъ игралъ на флейтѣ, но „какъ дошло въ балетѣ до того мѣста, гдѣ танцовала княжна Хованская, тутъ хоть мнѣ и играть было на флейтѣ, однако я, положа ее, глядѣлъ какъ княжна танцовала".

Въ теченіе того-же года и въ слѣдующемъ году балетъ „Галатея и Ацисъ" давали нѣсколько разъ. Балетмейстеръ Гранже давалъ уроки Великому Князю Павлу Петровичу, который проходилъ „свой роль" Гименея подъ его руководствомъ. Но воспитатель Великаго Князя, Панинъ, находилъ, что Великій Князь „выступаетъ очень на солдатскую стать".

Въ 1765 г. Гильфердингъ оставилъ петербургскій балетъ и вернулся въ Вѣну, куда спустя нѣкоторое время отправился знаменитый компо-

[1]) Штелинъ. „Краткое извѣстіе о театральныхъ въ Россіи представленіяхъ".

зиторъ балетной музыки Старцевъ. Въ 1766 г. былъ приглашенъ на его мѣсто изъ той же Вѣны балетмейстеръ и композиторъ балетной музыки Анжолини, благодаря которому балетъ, въ царствованіе Императрицы Екатерины II, дошелъ до возможнаго по тому времени развитія и расцвѣта.

По свидѣтельству современниковъ, одинъ изъ балетовъ, поставленныхъ въ Таврическомъ дворцѣ, обошелся въ полмилліона рублей; въ немъ фигурировали живые звѣри. Въ этомъ же балетѣ дебютировалъ знаменитый Лепикъ, котораго аббатъ Галіани ставилъ рядомъ съ Вестрисомъ и Обервалемъ, восхищаясь его умѣніемъ держаться на сценѣ и танцами, въ которыхъ было много скромности, солидности, безъ рѣзкихъ скачковъ и тѣлодвиженій.

По словамъ Гримма, Лепикъ обладалъ очаровательной наружностью, стройной, гибкой фигурой, свободными и легкими движеніями и жестами, точностью и естественностью въ танцахъ. Въ его танцахъ были мягкость и блескъ. Его грація и легкость въ особенности выказывались въ полухарактерныхъ танцахъ.

Императрица внимательно относилась къ театральнымъ дѣламъ и пристально слѣдила за ними. Такъ, напр., рѣшивъ, что „итальянской буфѣ не быть", она повелѣла отпустить всѣхъ лишнихъ артистовъ; зато къ балету она относилась вполнѣ сочувственно и, несмотря на большіе долги, обременявшіе въ то время дирекцію театровъ, вслѣдствіе чего былъ назначенъ директоромъ князь Н. Б. Юсуповъ, она пожелала имѣть въ труппѣ танцовщика Оберваля и знаменитую Гимаръ. Гимаръ занята была въ то время интригами противъ директора Парижской оперы, и принявъ къ свѣдѣнію желаніе русской Императрицы, подъ разными предлогами отклонила его.

Балетмейстеру Анжолини, котораго современники называли „совершеннымъ балетмейстеромъ и великимъ сочинителемъ музыки", было назначено крупное жалованье въ 4.500 р., дана казенная квартира и 30 саженъ дровъ. Императрица покровительствовала всему русскому въ искусствѣ и воспитывала въ себѣ національные вкусы. Русскіе національные танцы исполнялись на придворныхъ балахъ; Анжолини познакомился съ ними и, быстро уловивъ настроеніе придворныхъ сферъ, рѣшилъ утилизировать ихъ для балета, чтобы русифицировать это чужеземное искусство, введя въ него „природныя" русскія пляски. Эта попытка удалась ему въ полной мѣрѣ и доставила ему похвалу: „вмѣстя въ музыку балета русскія

мелодіи, симъ новымъ ума своего произведеніемъ удивилъ всѣхъ и пріобрѣлъ всеобщую себѣ похвалу" [1]). Въ 1767 г., въ бытность двора въ Москвѣ, онъ поставилъ тамъ „огромный" русскій балетъ, составленный изъ національныхъ танцевъ и народныхъ мелодій, сочиненныхъ имъ же. Къ сожалѣнію, этотъ опытъ обрусѣнія балета остался единственнымъ и балетъ не былъ твердо направленъ по этому желательному пути. Онъ продолжалъ развиваться по западному образцу и эти попытки направить балетъ по національному руслу на всемъ протяженіи исторіи его существованія въ Россіи, несмотря на всю удачу ихъ, остаются спорадическими, случайными, непослѣдовательными.

Анжолини привезъ съ собою замѣчательную балерину Сантини и дебютировалъ „героическимъ" балетомъ „Оставленная Дидона", даннымъ въ 1766 году. Балетъ этотъ, въ которомъ между прочимъ былъ изображенъ „пылающій городъ Карѳагенъ", „удивилъ всѣхъ, доставилъ автору великую славу и многажды послѣ оперъ и трагедій ставился". Сантини въ этомъ балетѣ изображала Дидону, самъ Анжолини — Ярба, а Бубликовъ — его наперсника. Въ 1768 г. Анжолини поставилъ балетъ à propos „Побѣжденное предразсужденіе"; Императрица рѣшилась въ этомъ году привить себѣ оспу, чтобы побѣдить къ этой операціи господствовавшее въ обществѣ „предразсужденіе". По поводу „выздоровленія Ея Императорскаго Величества отъ оспы" и данъ былъ этотъ балетъ „показавшій великій разумъ и искусство сего славнаго балетмейстера".

Въ 1766 г. были учреждены впервые постоянные театральные штаты исключительно для петербургскихъ театровъ. Суммы отпускались изъ Соляной конторы и на содержаніе балетной труппы назначалось 24.100 р. Балетъ долженъ былъ состоять изъ 40 человѣкъ въ слѣдующемъ составѣ:

Балетъ-мейстеръ	1,	съ жалованьемъ	2.500 р.	
Танцовщиковъ	4:			
Серьезной	1	„	„	2.000 „
Первой комической.	1	„	„	2.000 „
Демикарактеръ . .	1	„	„	1.500 „
Бакомикъ	1	„	„	1.000 „

[1]) „С.-Петербургскій Вѣстникъ" 1799.

Танцовщицъ	4:			
Серьезная	1	„	„	2.000 р.
Первая комическая .	1	„	„	2.000 „
Демикарактеръ . .	1	„	„	1.500 „
Бакомикъ	1	„	„	1.000 „

Составляющіе фигуру:

Танцовщики	12,	съ жалованьемъ	по	300 р.
Танцовщицы	12	„	„	„ 300 „
Маленькіе ученики . . .	4	„	„	„ 150 „
Маленькія ученицы . .	4	„	„	„ 150 „
При нихъ женщина . .	1	„	„	„ 200 „

Вмѣстѣ съ учрежденіемъ штатовъ былъ установленъ и пенсіонъ для балетныхъ артистовъ: „Танцовщикамъ и танцовщицамъ, кои здѣсь въ службѣ *десять лѣтъ* безвыѣздно пробудутъ, слѣдовательно и лѣта, и силы свои потеряютъ, давать пенсіонъ: танцовщику отъ 150 до 200 р., послѣднее, если онъ здѣсь навсегда останется; танцовщицѣ отъ 200 до 250 р. по тому-же, послѣднее, по смерть ихъ, а первое съ тѣмъ, если онѣ нигдѣ служить не обяжутся; а какъ скоро узнано будетъ, что онѣ, выѣхавъ отсюда, пошли гдѣ-нибудь на службу, то пенсіонъ отрѣшается. Фигурантамъ и фигуранткамъ въ полы".

Въ первые дни царствованія Екатерины II, въ балетной труппѣ выступало нѣсколько танцовщиковъ, которые дѣлали большею частью удачныя попытки на балетмейстерскомъ поприщѣ. Вмѣстѣ съ Гранже, о которомъ мы уже говорили, подвизались: Парадисъ, танцовщикъ изъ труппы Гильфердинга, Невиль и Толато. Повидимому, больше всѣхъ, какъ балетмейстеръ, имѣлъ успѣхъ Гранже. Изъ балетовъ Гранже, кромѣ упомянутаго нами „Галатея и Ацисъ", слѣдуетъ упомянуть еще слѣдующіе: „Аполлонъ и Дафна", которому Великій Князь до того усиленно хлопалъ, что „кулаки у него больше еще устали, чѣмъ онъ самъ". „Балетъ со змѣею", „Le Faune jaloux", „Мастерская ваятелей", „Кораблекрушеніе и избавленіе отъ ефіопской неволи", „Турецкій кофейный домъ" и др.

Изъ балетовъ Невиля, который состоялъ актеромъ французской драматической труппы, извѣстны: „La jalousie villageoise" (1764 г.) и „Chasseurs" (1765 г.); Толато поставилъ тоже нѣсколько балетовъ: „Балетъ

съ куклою", „Балетъ съ мельницею" и др. Балеты эти имѣли болѣе опредѣленныя названія, очевидно утраченныя. Въ то время, среди существовавшихъ уже балетомановъ, вошло въ моду называть балеты по декораціямъ или по бутафоріи. Такъ, напр., балетъ, въ которомъ французскія пейзанки танцовали въ сабо, носилъ названіе среди публики „балетъ съ деревяшками".

Парадисъ тоже ставилъ балеты („Балетъ съ зайцемъ") и выступалъ въ нихъ танцовщикомъ. Въ эти же годы весьма выдѣлился другой танцовщикъ русскаго происхожденія—Тимофѣй Бубликовъ, который, послѣ усовершенствованія на заграничныхъ сценахъ, какъ мы говорили объ этомъ раньше, вернулся на родину. Бубликовъ имѣлъ чрезвычайный успѣхъ и въ особенности нравился Великому Князю Павлу Петровичу. Затѣмъ, выдвинулся другой русскій танцовщикъ, Лѣсогоровъ, который нравился Императрицѣ и которому приказано было измѣнить русскую фамилію на нѣмецкую—Валберховъ. Изъ иностранныхъ балеринъ особенно славилась Сантини, Меркурша (Меркуръ), жена Невиля, Ла Пріеръ, Росси, Питю и Фузи, а изъ иностранныхъ танцовщиковъ: Канціони, Лепикъ и Розетти. Русскими знаменитостями того времени были: Настенька Берилова, Аннушка Пономарева, танцовщица Ленушка. Лепикъ былъ характернымъ танцовщикомъ и его называли „Аполлономъ танца". Онъ получалъ огромное жалованье въ 6.500 р. Розетти считался комическимъ танцоромъ. Канціони одно время тоже былъ балетмейстеромъ, а балериной долгое время считалась Росси. Въ девяностыхъ годахъ ее замѣнила Роза Колинеттъ, вышедшая замужъ за Дидло. Кордебалетъ уже правильно комплектовался учениками и ученицами театральнаго училища. Иногда на Эрмитажной сценѣ ставили для учениковъ училища маленькіе балеты.

Анжолини, изъ всѣхъ балетмейстеровъ имѣвшій наибольшій успѣхъ, оставилъ службу при И. П. Елагинѣ и получилъ пенсію. Вмѣсто него былъ приглашенъ Канціани, который раньше былъ преподавателемъ танцевъ въ театральномъ училищѣ. Онъ поставилъ, въ числѣ другихъ балетовъ, „Аріана и Бахусъ" (1789 г., Каменный театръ) и „Притворно глухая" (1790 г., Деревянный театръ).

Лепикъ замѣнилъ Канціани и танцовалъ во многихъ балетахъ, какъ напр. „Два Савояра" (1795 г.), въ которомъ онъ выступилъ съ женой. Гертруда Лепикъ имѣла большой успѣхъ еще въ балетѣ „Александръ и

Кампаспъ" и во многихъ другихъ. Ему лично принадлежитъ много балетовъ: „La belle Arsène", въ которомъ главную роль танцовала Гертруда Лепикъ (Росси) въ 1795 г. на Каменномъ театрѣ; пантомима-балетъ въ 5 д., съ музыкой Мартена—„Амуръ и Психея", данный на томъ же театрѣ въ слѣдующемъ году; трагипантомимный балетъ въ 5 д., „Смерть Геркулеса", поставленный въ Гатчинѣ въ 1796 г., 4 ноября. Два дня спустя послѣ этого спектакля скончалась Императрица Екатерина II.

Балетъ въ царствованіе Екатерины II развивался послѣдовательно безпрерывно и наибольшаго подъема достигъ въ послѣдніе годы ея блестящаго царствованія. Балетные спектакли давались на всѣхъ театрахъ: на Деревянномъ, на Царицыномъ лугу, на Каменномъ или Большомъ, находившимся между Мойкой и Екатерининскимъ каналомъ, на Эрмитажномъ и Царскосельскомъ. Репертуаръ балетовъ былъ очень разнообразенъ, какъ это видно изъ „Архива Дирекціи Императорскихъ Театровъ", въ которомъ перечислены слѣдующіе балеты [1]): „Зефиръ и Флора" (1764), „Мартодонисъ" (1785), „Метаморфозы" (1785), „Принужденный дуракъ" (1785). Къ этимъ балетамъ писалъ декораціи Францъ Градицій, „Ея Императорскаго Величества первый живописецъ, архитекторъ и инженеръ", „Адонисъ, превращенный въ цвѣтокъ" (1785); „Аннета и Любимъ" (Annette et Lubin, 1786); „Калифъ изъ Кордовы" (1786); „Кортонато" (1786); „Аріанна и Бахусъ" (Arianna e Bacco, 1789) соч. Кандіани, муз. Каюби; „Дезертеръ или Женщина-героиня" (1789); „Мекелетти" (1789); „Мельникъ" (1789), балетъ въ 3 д., Огюста Пуаро; въ этомъ балетѣ участвовали Гульгельми, Скалези, Балашовъ и Колумбусъ; „Храбрый и смѣлый витязь Архидѣичъ" (1789), опера-балетъ съ музыкою Ванжура; „L'Amour vengé" (1790); „Бержеръ" (1790), соч. Лепика; „Цыгане" (1790); „Пирамъ и Тизба" (1791), трагическій балетъ въ 5 д., Іосифа Кандіани, танцы Валберхова, музыка Канобіо. „Выводили искусственнаго льва, коего изображалъ Сычевъ, а потомъ, за особую плату капельдинеръ". „Медея и Язонъ", большой балетъ Лепика, данный въ 1791 г. въ Каменномъ театрѣ въ бенефисъ Казаси; „Побѣжденные морскіе разбойники" (1791); „Лауретта", балетъ въ 1 д., Гульгельми (1792); „Великодушное прощеніе" (1794); „Дидона" (Didone abandonata, 1795 г.), въ этомъ балетѣ жгли фейерверкъ, „выводили живую лошадь и искусственнаго слона, на которомъ сидѣлъ мальчикъ"; „Арлекинъ, покровительствуемый феей" (Арлекинъ-бѣглецъ,

[1]) Въ хронологическомъ порядкѣ.

1795); „Счастливое раскаяніе“ (1795); „Три Горбуна“ (1795); „Борей“ (1796). Въ 1792 г. Франца-Градиція замѣнилъ Петръ Гонзаго—знаменитость того времени, получавшій баснословный окладъ въ 12.500 р. Его лучшимъ ученикомъ былъ М. Алексѣевъ.

Преподавателями танцевъ въ театральномъ училищѣ Екатерининскихъ временъ были Кандіани и Валберхъ. Училище, очевидно, было поставлено хорошо, потому что стало выпускать на сцену много танцовщицъ и танцовщиковъ русскаго происхожденія. Среди этихъ талантовъ и дарованій славились особенно Настасья Парфентьева Бирилова („Настенька“). Она получала уже 1.300 р. жалованья, 20 саж. дровъ, квартирныя деньги и 10 р. въ мѣсяцъ на чулки и башмаки, и Каратыгина („Ленушка“).

Императрица Екатерина II и сама писала либретто для нѣкоторыхъ балетовъ, но въ особенности любила вставлять балетные дивертиссементы въ свои „комическія оперы“. Такъ напр. въ одной изъ нихъ—„Новогородскій богатырь Боеславичъ“ въ спискѣ дѣйствующихъ актеровъ находимъ „балетныя лица“, а во 2-мъ явленіи 4-го дѣйствія такую программу балета: *Театръ представляетъ площадь предъ дворцомъ Амельфы. Утро лишь просіяло. Балетъ: идетъ сила новогородская, окружили посадники и люди новогородскіе широкій дворъ Василія Боеславича. Выбиваютъ они широки ворота изъ пяты, валятся они на широкій дворъ; тутъ съ ними встрѣтилась дѣвочка, она шла къ рѣкѣ Волхову по воду, на плечѣ у ней коромысліце; увидѣвши то невѣжество, вскричала* [1]).

VI.

1796—1800. Балетмейстеръ Шевалье. — Огюстъ Пуаро. — Распоряженія по балету Императора Павла I. — Первый русскій балетмейстеръ. — Приглашеніе Карла Дидло. — Репертуаръ балетовъ Павловскаго времени.

Съ наступленіемъ новаго царствованія, балетъ, казалось-бы, долженъ былъ развиться еще больше: балетныя представленія не переставали даваться при дворѣ; Императоръ Павелъ Петровичъ любилъ хореграфическое искусство; какъ мы видѣли, самъ выступалъ въ балетѣ, будучи Великимъ Княземъ и даже самъ пробовалъ сочинять балеты. Но вышло наоборотъ: балетъ сталъ клониться къ упадку, главнымъ образомъ благодаря бездарному балетмейстеру Шевалье, который былъ плохимъ танцо-

[1]) Сочиненія Императрицы Екатерины II. Изд. А. Ф. Маркса.

щикомъ и еще худшимъ балетмейстеромъ, не отличавшимся вкусомъ и обладавшимъ ограниченнымъ умомъ. Зато онъ былъ о себѣ чрезвычайно высокаго мнѣнія, и на его языкѣ вѣчно вертѣлись имена Вестриса и Гарделя, съ которыми онъ себя сравнивалъ. Онъ былъ мужемъ знаменитой, въ лѣтописяхъ нашего театра, французской актрисы Шевалье, отъ которой былъ безъ ума всесильный графъ Кутайсовъ. Шевалье-жена пользовалась своимъ вліяніемъ на графа и отъ нея зависѣли мѣста, награды и карьера. Мужъ ея, балетмейстеръ, прямо получилъ чинъ коллежскаго ассесора, минуя предыдущіе. Шевалье-мужъ отличался невоспитанностью, былъ грубъ и нахаленъ съ подчиненными ему артистами. Балеты его не имѣли успѣха и, еслибы не декораціи талантливаго Гонзаго, то они быстро сходили со сцены.

Въ помощь Шевалье выписали красиваго танцовщика Парижской оперы Огюста; это былъ превосходный мимистъ и его талантъ нравился даже Императору, который выказывалъ крайнее нерасположеніе къ мужчинамъ въ балетѣ и предпочиталъ, чтобы мужскія роли замѣщались танцовщицами въ travesti. Огюстъ Пуаро былъ братомъ жены Шевалье и пользовался ея вліяніемъ только когда нужно было сдѣлать кому-нибудь доброе и справедливое дѣло. Онъ былъ любимцемъ публики и товарищей. Огюстъ Пуаро поселился окончательно въ Россіи; его сынъ, принявшій фамилію Пуаре, былъ извѣстнымъ въ Петербургѣ преподавателемъ фехтованія, а его правнукъ, поселившійся въ Парижѣ—знаменитый въ настоящее время карикатуристъ Каран-д'Ашъ, изобрѣтатель „графической пантомимы", т. е. каррикатурныхъ рисунковъ безъ подписей. Балетмейстеръ Огюстъ славился позже какъ сочинитель и исполнитель русскихъ танцевъ. Впослѣдствіи онъ былъ преподавателемъ танцевъ Императора Александра II.

Шевалье былъ принятъ на службу въ 1798 г. съ небольшимъ сравнительно жалованьемъ въ 3.300 р. Но въ 1799 г. послѣдовалъ Высочайшій указъ, которымъ Шевалье назначался „отнынѣ впредь *навсегда* быть сочинителемъ балетовъ", съ увеличеннымъ окладомъ содержанія. Также вскорѣ былъ увеличенъ окладъ и его помощнику Огюсту Пуаро.

Императоръ Павелъ любилъ балетныя представленія больше другихъ и часто ихъ посѣщалъ; онъ входилъ въ мелочи хозяйственнаго и административнаго характера. При немъ были возвышены цѣны на мѣста въ Большомъ театрѣ; онъ интересовался иногда и внутреннимъ бытомъ

балетныхъ артистовъ; такъ напр. на одной изъ балетныхъ репетицій, онъ поручилъ Н. П. Бириловой давать дружескіе совѣты начинавшей тогда танцовщицѣ Колосовой. Императоръ особенно заботился объ экономіи по театральному вѣдомству. Несмотря на эту „экономію", къ новому царствованію Императора Александра I у театральной дирекціи оказалось долга около 300 тысячъ рублей. Вѣроятно эти требованія экономіи примѣнялись къ другимъ видамъ сценическаго искусства, но балетъ продолжалъ ставиться съ блескомъ и роскошью, которыми Шевалье старался замаскировать свое отсутствіе изобрѣтательности и вкуса въ танцахъ. Только еще балеты Лепика, который числился тоже балетмейстеромъ и продолжалъ ихъ изрѣдка ставить, имѣли успѣхъ у публики.

Изъ артистовъ, выдвинувшихся въ кратковременное царствованіе Императора Павла, слѣдуетъ упомянуть о Екатеринѣ Азаревичевой, Настенькѣ Бириловой, Маши Грековой, восходящей звѣздѣ Колосовой и о Балашовѣ и Валберховѣ, который все еще продолжалъ нравиться. Изъ иностранныхъ артистовъ танцовали Роза Колинеттъ, Гертруда и Вильгельмина Лепикъ, самъ Шевалье, Огюстъ, Лепикъ и др.

Изъ распоряженій Императора Павла, имѣвшихъ непосредственное отношеніе къ балету, интересны слѣдующія: въ 1800 г. Императоръ Павелъ приказалъ начинать балетные спектакли въ 5 час. пополудни съ тѣмъ, чтобы они кончались не позже 8 час. вечера; затѣмъ послѣдовалъ высочайшій приказъ, чтобы вся балетная труппа являлась постоянно присутствовать на всѣхъ парадахъ и смотрахъ. Это было вызвано желаніемъ Императора, чтобы всѣ мужскія роли въ балетахъ исполнялись женщинами, которыя должны были принимать участіе и въ балетныхъ маршахъ и эволюціяхъ. Въ 1800 же году балетмейстеромъ назначили Валберхова (Лѣсогорова). Повидимому, власть Шевалье уже кончилась. Валберховъ былъ, такимъ образомъ, первымъ русскимъ балетмейстеромъ, по странному капризу судьбы носившимъ всетаки иностранную фамилію. Нѣкоторые изъ современниковъ относились отрицательно къ его дарованію какъ танцовщика и балетмейстера. Несмотря на полученное имъ за границей хореграфическое образованіе, онъ повидимому не удовлетворялъ вкусовъ Императора, который повелѣлъ пригласить въ Петербургъ знаменитаго балетмейстера Карла Дидло. Это событіе, чрезвычайной важности для исторіи русскаго балета, произошло въ самомъ концѣ царствованія Императора Павла Петровича.

Что касается репертуара Павловскаго времени, то къ числу старыхъ балетовъ прибавилось изрядное количество новыхъ, сочиненныхъ Шевалье и другими.

По годамъ они распредѣляются слѣдующимъ образомъ: 1796 г.: „Амуръ и Психея", пантомима-балетъ Лепика; „Пигмаліонъ", балетъ Дюпора. 1797 г.: „Оракулъ", „серьезный" балетъ въ 1 д. Давался на Дворцовомъ театрѣ въ Гатчинѣ и въ Павловскѣ; „Адель де Понтье", траги-героическій балетъ въ въ 4 д., соч. Неверра. 1798 г.: „Армида"; „L'enlevement", балетъ Шевалье; „Жертвоприношеніе Амуру"; „Любовь Баярда", балетъ Лепика; „Милосердый господинъ"; „Торжество любви". *1799 г.*: „Танкредъ", музыка Маршена. Данъ былъ на Эрмитажномъ театрѣ; „Новый Вертеръ", пантомима-балетъ Валберхова; „Обманутые любовники"; „Праздникъ любви"; „Свадьба Тетисы"; поставленъ былъ въ Гатчинѣ. *1800 г.*: „L'amour de Flore"; „Деревенская героиня", балетъ Шевалье; „Любить есть счастье"; „Нимфы и охотники". *1801 г.*: „Гастонъ де Фоа", большой героическій балетъ Шевалье.

Кромѣ того, было поставлено еще нѣсколько оперъ-балетовъ, но все еще державшемуся обычаю перемѣшивать оперу съ балетомъ.

Репертуаръ Павловскаго времени былъ, какъ видно, довольно разнообразенъ, но балеты Шевалье не имѣли рѣшительно никакого успѣха. Балеты Шевалье, по мнѣнію его современника Коцебу, были „жалкіе и плохіе". Онъ объясняетъ даже, въ чемъ заключался ихъ недостатокъ: „Бѣдность своего воображенія Шевалье старался прикрыть разными маршами, богатыми костюмами и прекрасными декораціями". Поэтому постановка этихъ балетовъ стоила большихъ денегъ и способствовала, несмотря на предписанную по театральному вѣдомству экономію, накопленію дефицита, о которомъ мы говорили выше.

VII.

Заключеніе. Несамостоятельное значеніе балета въ ряду сценическихъ зрѣлищъ въ 1670—1800 гг.— Сюжеты балетовъ этой эпохи.—Характеръ эволюціи балета до Дидло.

Изъ этого краткаго очерка балета въ Россіи видно, что хореграфическое искусство внѣдрилось къ намъ съ Запада, при помощи заѣзжихъ чужеземцевъ; народная-же хореграфія, имѣвшая въ языческія времена грубый характеръ, преданная съ водвореніемъ христіанства церковному осу-

жденію и запрету, не могла правильно развиваться и войти однимъ изъ существенныхъ элементовъ въ это западное искусство. Поэтому, народные танцы, національный элементъ совершенно остался въ сторонѣ при развитіи хореграфическаго искусства въ Россіи.

Это искусство робкими, неувѣренными шагами, какъ бы крадучись, пробралось къ намъ при Царѣ Алексѣѣ Михаиловичѣ, благодаря боярину Матвѣеву и другимъ русскимъ людямъ, побывавшимъ за границей и познакомившимся съ общественнымъ бытомъ Европы. Какъ мы видѣли, эти зрѣлища не могли быть названы балетомъ въ настоящемъ значеніи этого слова и самый балетъ, какъ въ Европѣ, такъ и у насъ, не успѣлъ еще диференцироваться въ самостоятельное цѣлое изъ другихъ сценическихъ зрѣлищъ. Онъ долгое время былъ придаткомъ то къ трагедіи, то къ комедіи, то къ оперѣ. Впослѣдствіи, когда онъ началъ болѣе или менѣе складываться и организовываться въ самодовлѣющее искусство, балетъ подъ руководствомъ иностранцевъ сталъ черпать свои сюжеты изъ иноземной исторіи, классической миѳологіи и западно-европейской сказочной литературы. Русская сказка, русскій народный эпосъ остались опять безъ вліянія на нашъ балетъ, какъ и русская народная хореграфія. Случайныя единичныя попытки, пріуроченныя къ спеціальнымъ придворнымъ торжествамъ, не имѣли дальнѣйшаго развитія и вскорѣ были забываемы.

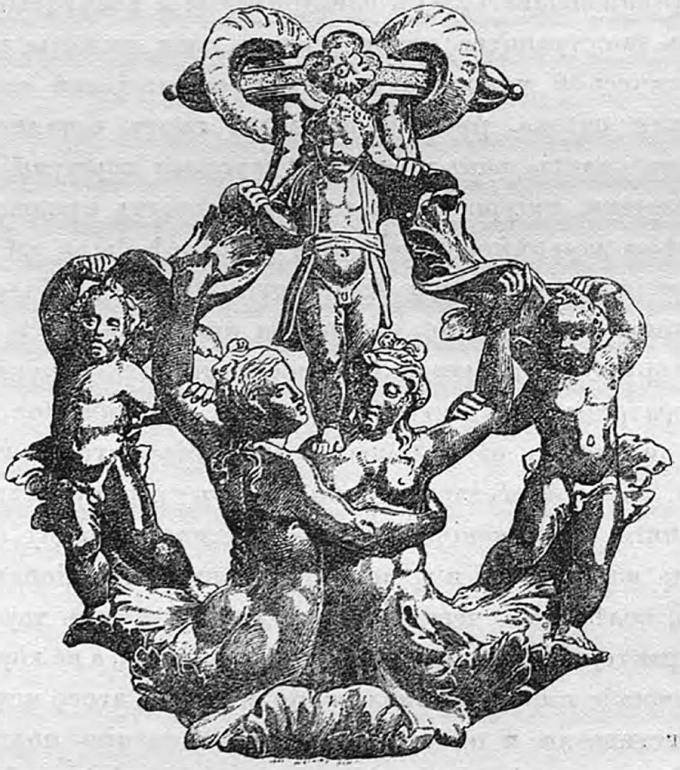
До воцаренія Императрицы Елисаветы Петровны балетъ въ Россіи влачилъ жалкое существованіе, словно-бы приспособляясь къ неудобной почвѣ, на которую его пересадили неособенно ловкія руки; въ царствованіе же Императрицъ Елисаветы Петровны и, въ особенности, Екатерины Великой, онъ достигаетъ наибольшаго и наивозможнаго его по тѣмъ временамъ развитія, которое всетаки шло больше въ сторону внѣшняго блеска, чѣмъ внутренняго содержанія. Хореграфическая сторона балета долгое время состояла изъ маршей и военныхъ эволюцій и національныхъ западныхъ танцевъ, вслѣдствіе чего балетъ долго сохранялъ характеръ дивертиссемента, характеръ блестящаго внѣшняго зрѣлища, а не хореграфической драмы. Классическіе танцы, составляющіе всю суть этого искусства, почти всецѣло отсутствовали и появились у насъ конечно позднѣе, чѣмъ на Западѣ, гдѣ Камарго въ 1630 г. произвела революцію въ балетной хореграфіи, введя въ нее антрша и короткое платье, которое и дало возможность развиться классическому танцу.

Такимъ образомъ, вся исторія русскаго балета до воцаренія на пре-

столъ Императора Александра I, совпадающаго съ приглашеніемъ въ Россію знаменитаго хореграфа Дидло, имѣетъ характеръ предварительной подготовки почвы, которую нужно было сначала образовать, чтобы дать возможность процвѣсть на ней балету.

Появленіе Дидло должно считаться важнѣйшимъ этапомъ въ исторіи развитія русскаго балета. Съ этимъ геніальнымъ хореграфомъ балетъ круто выходитъ изъ своего пассивнаго, полусоннаго прозябанія, пробуждается къ активной жизни и быстрыми шагами приближается къ тому состоянію, когда съ полнымъ правомъ можетъ уже заслужить высокое названіе искусства.

В. Свѣтловъ.



А. А. Мартыновъ.

(По поводу 25-ти-лѣтія со дня его смерти).

10-го Апрѣля 1877 года, послѣ продолжительной и тяжкой болѣзни, скончался артистъ Императорской сцены А. А. Мартыновъ, старшій сынъ незабвеннаго А. Е. Мартынова. А. А. Мартыновъ воспитывался въ Петербургскомъ Театральномъ училищѣ и по окончаніи курса въ немъ дебютировалъ на сценѣ Александринскаго театра, въ сезонѣ 1871—72 года, въ старинномъ водевилѣ Григорьева—„Жена и карты", въ роли созданной когда то его знаменитымъ отцомъ. Публика, по свидѣтельству хроникера того времени, встрѣтила его на дебютѣ восторженно въ память виновника его дней, а проводила болѣе чѣмъ сочувственно, во вниманіе обнаруженныхъ имъ признаковъ большого сценическаго таланта. Сыгранная затѣмъ молодымъ дебютантомъ роль Бальзаминова въ комедіи Островскаго „Праздничный сонъ до обѣда" краснорѣчивѣе всякихъ словъ подтвердила это. Несмотря на то, что у всѣхъ было еще живо въ памяти исполненіе этой роли на Александринскомъ театрѣ П. Васильевымъ, который въ ней былъ само совершенство, А. А. Мартыновъ сыгралъ настолько успѣшно, что обратилъ на себя въ ней общее вниманіе, заслуживъ похвалу всей серьезной критики. „Г. Мартыновъ, писалъ про него Д. В. Аверкіевъ, сдѣлалъ изъ Бальзаминова не просто бытовой типъ, а характеръ, показавъ себя въ немъ болѣе чѣмъ даровитымъ художникомъ-актеромъ, цѣлой головою выше стоящимъ многихъ премьеровъ Александринской сцены. Это сценическій талантъ и талантъ выдающійся, отъ котораго мы ждемъ многаго". Несмотря на свой успѣхъ, Мартыновъ послѣ этого спектакля сталъ очень рѣдко появляться на сценѣ Александринскаго театра. На молодого артиста почти не обращали вниманія, не замѣчали его стараній, и все отъ того только, что онъ занималъ неблагодарныя роли, въ которыхъ не могъ выка-

зать своего неподдѣльнаго таланта. Мартынову оставалось только одно— ѣхать въ провинцію, что онъ и хотѣлъ сдѣлать, но его туда не пустили, такъ какъ онъ, будучи казеннымъ воспитанникомъ, по существовавшимъ прежде правиламъ, или долженъ былъ внести извѣстную сумму за свое содержаніе въ училищѣ, или заслужить свое воспитаніе на сценѣ. Мартыновъ рѣшился играть у г. Стрекалова, завѣдывавшаго тогда спектаклями нѣмецкаго клуба, за три рубля разовыхъ. И вотъ здѣсь-то молодой артистъ развернулъ въ полномъ блескѣ свое дарованіе. Рѣдкій спектакль въ нѣмецкомъ клубѣ обходился безъ его участія: практика усовершенствовала и освоила его со сценой и публика въ каждой новой его роли открывала въ немъ новыя достоинства. Особенно великъ его успѣхъ былъ въ Кабановѣ, въ „Грозѣ", и въ драмѣ „Кощей или пропавшій перстень", въ которыхъ онъ показалъ всю силу не только своего комическаго, но и драматическаго таланта. Послѣ этихъ спектаклей о Мартыновѣ заговорили, много писали, но ничего не помогло. Долго ждалъ молодой артистъ и надѣялся занять болѣе видное и подходящее своему таланту положеніе на Императорской сценѣ; наконецъ, и надѣяться пересталъ. Начало жизни было въ молодомъ артистѣ уже загублено; конецъ же ея погубилъ онъ самъ, прибѣгнувъ къ пороку, эпилогъ котораго всегда весьма печаленъ. Это была честнѣйшая, даровитая натура. Болѣе прямой души трудно было найти. Мартыновъ былъ очень самолюбивъ и можетъ быть это и было причиною, что онъ не пошелъ далеко. Какъ бы тамъ ни было, имя Мартынова-сына не умретъ и займетъ мѣсто въ лѣтописяхъ театра.

Варвара Васильевна Бороздина,

артистка Императорскихъ Московскихъ театровъ.

(По поводу 35-ти-лѣтія ея смерти).

Варвара Васильевна родилась въ Москвѣ, 3-го декабря 1828 г.; воспитывалась въ Московскомъ Театральномъ училищѣ. Первая пьеса, въ которой участвовала г-жа Бороздина, въ небольшой роли цыганки, была „Охотникъ въ рекруты", шедшая въ бенефисъ г. Леонидова, весною 1846 г. Съ того времени имя Бороздиной не являлось на афишѣ до 1847 г. Красавица собой, стройная, высокая, съ хорошимъ голосомъ и хорошею игрою, В. В .Бороздина съ перваго же дебюта овладѣла любовью публики. Свои сценическіе успѣхи большею частью она дѣлила въ началѣ поприща съ сестрою своею, Евгеніей, тоже даровитою актрисою. Давнишніе посѣтители театра и доселѣ вспоминаютъ, читаемъ мы въ ея некрологѣ, съ восторгомъ объ участіи въ 1847 и 1848 годахъ сестеръ Бороздиныхъ въ опереткѣ Хмѣльницкаго—„Бабушкины попугаи". И въ самомъ дѣлѣ, трудно что нибудь представить себѣ милѣе, граціознѣе, прелестнѣе этихъ двухъ молодыхъ дѣвушекъ въ этой пьескѣ. Въ декабрѣ 1848 года сестры Бороздины были выпущены изъ училища и продолжали играть съ большимъ успѣхомъ, преимущественно въ водевиляхъ. Такъ продолжалось до 1851 года. Въ этомъ году Варвара Васильевна уѣхала въ отпускъ и играла на провинціальныхъ сценахъ въ Харьковѣ, Кіевѣ и др. городахъ. Около этого времени она вышла замужъ за извѣстнаго въ свое время машиниста Московскаго театра Пино и оставила сцену. Овдовѣвъ, она снова поступила на Московскую сцену, на мѣсто переведенной въ Петербургъ Е. А. Сабуровой. Осенью 1855 года она снова появилась на Московской сценѣ, въ комедіи „Мирандолина" и въ водевилѣ „Маленькое облачко", и потомъ продолжала играть большею частью прежнія свои роли, но уже не съ прежнимъ успѣхомъ. Въ ней уже недоставало той живости и граціи, которыми отличалась „воспитанница

Бороздина 1-я". Въ 1857 г. она поѣхала въ Петербургъ и играла на тамошней сценѣ, потомъ возвратилась въ Москву. Въ 1858 году для г-жи Бороздиной открылось новое амплуа, она нашла истинное назначеніе своему таланту. Первое указаніе на это назначеніе сдѣлала ей роль въ одной переводной съ французскаго драмѣ „Актриса". Въ ней она играла роль разгульной интриганки, горничной Клары, которая превращается потомъ въ танцовщицу и куртизанку. Роль эту, по неловкому въ ней положенію женщины, ее исполняющей, выслушивать разныя горькія истины, которыя говорятъ ей въ глаза, не брала ни одна изъ актрисъ; Бороздина взяла ее почти противъ воли и исполнила такъ превосходно, что публика наградила ее многочисленными вызовами. Въ этомъ году А. Н. Островскій написалъ для нея ея лучшую роль Варвары въ „Грозѣ", которую Бороздина играла превосходно. Вообще роли, подобныя роли Варвары, были главнѣйшимъ торжествомъ и даже спеціальностью таланта Бороздиной.

Такъ она съ совершенствомъ исполняла роль горничной Маши (въ комедіи Владыкина „Омутъ"), этого красиваго, но ядовитаго цвѣтка, выросшаго на почвѣ крѣпостного права. Это была также лучшая Липочка (въ комедіи Островскаго „Свои люди, сочтемся"), которая когда либо была и на Петербургской, и на Московской сценахъ.

Г-жа Бороздина обладала, какъ совершенно вѣрно замѣчено въ ея некрологѣ, большимъ талантомъ, хотя талантъ спеціальный, ограниченный. Выходя изъ этой спеціальности, она уже не была такъ хороша, какъ хороша была Варварою, Машею, Липочкой. Впрочемъ, въ пьесѣ Иванова „Знать ужъ доля такая" она играла драматическую роль и въ игрѣ ея было не мало истиннаго драматизма. Г-жа Бороздина любила искусство и играть для нея—всегда было большимъ удовольствіемъ. 31-го декабря 1865 года Варвара Васильевна простудилась на похоронахъ своего товарища по искусству К. Н. Полтавцева. Вскорѣ съ нею сдѣлалось воспаленіе, превратившееся въ чахотку, которая и свела ее въ могилу 16-го октября 1866 года.

Отпѣваніе тѣла усопшей происходило 19-го октября, въ церкви св. Варсонофія, что близъ Срѣтенки. Многіе изъ артистовъ Московскаго театра и почитателей таланта покойной отдали послѣдній долгъ памяти усопшей присутствіемъ на ея похоронахъ. Тѣло ея погребено на Лазаревскомъ кладбищѣ, гдѣ схоронены ея родные.

Иванъ Осиповичъ Рыбасовъ.

(По поводу 25-ти-лѣтія его смерти).

13-го марта 1877 года, въ 10 часовъ утра, скончался капельмейстеръ русской драматической труппы Иванъ Осиповичъ Рыбасовъ, на 31 году своей жизни. Иванъ Осиповичъ родился въ 1846 г. Воспитывался онъ въ Придворной капеллѣ, гдѣ на 14-мъ году кончилъ курсъ и получилъ аттестатъ. Въ 1862 г. Рыбасовъ поступилъ въ консерваторію для изученія теоріи музыки у Н. И. Заремба и игры на фортепіано у профессора Герке; какъ то, такъ и другое, благодаря трудолюбію и дарованію покойнаго, шло у него успѣшно, и онъ, въ числѣ немногихъ, въ 1865 году, т. е. на 19-мъ году, получилъ званіе свободнаго художника и по приглашенію своего профессора Герке остался его адъюнктомъ. Въ 1871 году Иванъ Осиповичъ былъ опредѣленъ къ Императорскимъ С.-Петербургскимъ театрамъ 2-мъ дирижеромъ русскаго драматическаго оркестра, а въ 1872 году, въ мартѣ, по смерти своего предшественника Погожева, былъ утвержденъ старшимъ дирижеромъ. Вотъ къ этимъ-то послѣднимъ годамъ и принадлежитъ наиболѣе замѣтная и полезная для театральнаго дѣла дѣятельность покойнаго. Иванъ Осиповичъ значительно поднялъ ввѣренный ему оркестръ, и достигъ этого, благодаря своему умѣнью и примѣрному трудолюбію, безъ всякихъ натяжекъ и крутыхъ мѣръ, чѣмъ пріобрѣлъ рѣдкую любовь и глубокое уваженіе у своихъ сослуживцевъ и даже, если хотите, подчиненныхъ артистовъ оркестра.

Во время своей дѣятельности, какъ капельмейстеръ, Иванъ Осиповичъ сдѣлалъ много вполнѣ удачныхъ аранжировокъ и переложеній; изъ сочиненій его можно отмѣтить особенно 2 романса, полныхъ задушевной мелодичности и притомъ съ очень красивымъ аккомпанементомъ, это „Молитва“ изъ комедіи „Со ступеньки на ступеньку“ и „Тебѣ одной“, изъ

драмы „Роковой шагъ“, Ѳ. Карѣева. Оба эти романса были въ свое время очень популярны не только въ столицѣ, но и въ провинціи. Весьма игривую и главное не тривіальную музыку написалъ покойный для комическихъ куплетовъ („Я буду васъ имѣть въ виду“, „Любишь кататься“ и мн. др.), большею частью исполненныхъ г. Монаховымъ. Кромѣ того, Иванъ Осиповичъ, въ свободные отъ служебныхъ занятій часы, постоянно слѣдилъ съ любовью за всѣмъ мало-мальски выдающимся въ музыкальномъ мірѣ; словомъ это была натура вполнѣ артистическая. Но еще лучшую память оставилъ послѣ себя покойный какъ человѣкъ; наврядъ-ли кто нибудь рѣшится сказать о немъ что-нибудь дурное. Иванъ Осиповичъ былъ положительно невѣроятный человѣкъ въ наше время; вообще, а въ закулисномъ мірѣ въ особенности: немного упрямый, какъ вообще малороссы, подъ довольно грубоватой наружной оболочкой его скрывались: рѣдкая честность, прямая душа и предоброе сердце. Не было человѣка, которому бы Рыбасовъ не готовъ былъ сдѣлать, что можетъ, не только людямъ, которымъ онъ симпатизировалъ, но даже и тѣмъ, къ которымъ не могъ по своей честности относиться сочувственно. И все это дѣлалось безкорыстно, въ ущербъ своимъ занятіямъ.