

НИЖЕГОРОДСКИЙ ТЕАТР¹

(1796 – 1867)

«Наступал день представления. С раннего утра народ уже толпился около театра. Для предупреждения беспорядков при занятии мест, которые были нумерованы, классическое благоразумие городских начальств придумало разные меры».

Из одного учёного, но забытого исследования о театре древних греков и римлян.

I.

Начало русского театра. – Мистерии, занесенные к нам из Европы вместе с другими продуктами образования. – Петр Могила, Дмитрий Ростовский и антрепренёр Готфрид Яган. – Симеон Полоцкий, как представитель писателей духовных драм (мистерий). – Отрывки из «Комедии о блудном сыне» и «Трагедии о Навуходоносоре царе». – Театр при Петре Великом. – Труппа Куншта в московской «театральной хранине». – Иноземная труппа актёров в Санкт-Петербурге при императрице Анне Ивановне. – Реакция против всего иноземного в царствование императрицы Елизаветы Петровны, заявляющая себя и по отношению к образованию русского театра. – Сумароков и Волков. – Первый театральный спектакль в Ярославле в 1752 году. – Ярославская театральный труппа в Санкт-Петербурге. – Именной указ 30 августа 1756 года об учреждении русского театра. – Дмитревский. – Его поездка за границу и впечатление, произведенное его игрой на Гаррика. – Литературная деятельность Дмитревского. – Характеристика нравов XVIII столетия по Сумарокову.

Не останавливаясь на истории развития театра, не только у древних греков и римлян, но даже и по отношению к средневековым мистериям пилигримов, возвращавшихся из Палестины и представлявших сцены из Святого Писания или жития святых для назидания верующих, считаю, однако, необходимым предпослать изложению судеб нижегородского театра несколько слов о зарождении театра в России.

Первообразом сценических произведений были у нас, как и в Западной Европе, вообще такие, которые носили название «мистерий». Русские мистерии не имели, конечно, и тех убогих достоинств, которыми отличались западноевропейские их образцы, уже потому, что составляли лишь сколки их, жалкие копии с таких же жалких подлинников. Первоначально мистерии эти возникли в Малороссии, этом центре умственной жизни России конца XVI и почти всего XVII столетий, где при Петре Мо-

¹ Подготовка текста к публикации – Г.В. Щеглов и А.В. Мюрисеп. Примечания А.С. Гацинского. (Ред.).

гиле учитель поэзии *обязывался* в Киеве каждый год готовить для летних рекреаций драму, комедию или трагедию. В Москве начались театральные представления при царе Алексее Михайловиче, но имели чисто придворный характер. Из писателей разных мистерий этого периода следует указать на Дмитрия Ростовского. В 1673 году прибыл в Москву с несколькими актёрами немецкий антрепренёр Готфрид Яган, и приказано было устроить особые палаты для «комедийного действия». Одна из первых русских мистерий имеет предметом жизнь святого Алексия, божия человека, и написана в честь царя Алексея Михайловича¹. Но лучшим писателем наших мистерий должно назвать жившего в XVII столетии Симеона Полоцкого (1628—1680). Будучи наставником царевича Федора Алексеевича он, наряду с богословскими сочинениями, писал и духовные драмы (мистерии), из которых замечательнейшие: «Комедия о блудном сыне» и «Трагедия о Навуходоносоре царе, о теле златом и триех отроцех, в печи сожженных». Мистерии эти, писанные грубыми, тяжёлыми и неуклюжими силлабическими виршами, были представляемы в покоях царевны Софии Алексеевны. Вот для образца две выдержки из названных произведений Полоцкого:

(Начнет глаголати боярин Навусар.)

Светлый наш царю, и пресильный Боже!
Никто ти в бранех силен быти може:
Ныне ли убо может кто дерзати.
Еже противу воли твоей стати?
И слово твое огню подобится,
Того и печи кто не убоится,
Добре велити огнем сожигати
Образу чести не хотящих дати.

Навуходоносор.

Добре вся, еже Бог повелевает,
Аще и весь мир в концех погибает,
Мы тако хощем, кто дерзнет судити,
В един час велим живота лишити.
Вы днесь печали нам не поминайте,
О мусикии сладцей помышляйте.

(Придут мусикии и речет к ним.)

Навусар.

Елика весть утешная быти,
Та потщитесь пред царем творити.

(И zde будут ликовствованья.)

Таковыми же грациозными виршами отличается и другое произведение Полоцкого — «Комедия о блудном сыне». Например:

Отец глаголет к сынома:
Благословен Бог отныне и до века
Иже от земли созда человека.
Ему честь слава во вся веки буде,
Яко преблаго своя правит люди, и т. д.

¹ Подробности эти заимствованы мною из исследования П. Пекарского «Наука и литература в России при Петре Великом», том I, С.-Пб., 1862.

Не говоря уже о совершенно чуждой русскому языку силлабе, нужно заметить, что мистерии эти и по внутреннему своему содержанию не имели ничего общего с драмой, как такой формой поэзии, которая построена на движении страстей. Далее Полоцкого не пошёл никто из писателей мистерий. При Петре Великом, как говорит господин Пекарский в приведённом выше исследовании своём, выехал в Россию в 1698 году «к царю на службу» комедиант Иван Сплавский, который в Данциге (Гданьске) договорился с Яганом Кунштом, чтобы тот набрал актёров и ехал с ними в Россию. Куншт обязывался, по прибытии с труппой в Москву, «царскому величеству всеми вымыслами, потехами угодить, и к тому всегда доброму, готовому и должному быти», за что и полагалось ему ежегодно по 5000 ефимков. В 1702 году выстроена была для труппы Куншта и «театральная храмина» в Москве на Красной площади, «а в ней театрум, и хоры, и лавки, и двери, и окна; и внутри её потолок подбит и кровля покрыта и снаружи обита тёсом. Да в немецкой слободе, в дому генерала Франца Яковлевича Лефорта в большой палате, для поспешения, покамест та храмина построитца, сделаны театрум и хоры». В октябре 1702 же года правительство вознамерилось иметь актёров из своих, и для этой цели отобрано было несколько подьячих из разных приказов. Все они отданы были в науку Куншту, который должен был «их всяким комедиям учить с добрым радением и со всяким откровением». Но это учение не пошло впрок, несмотря на довольно частые резолюции типа: «комедианта пьянаго Шмагу, взяв в приказ, высеките батоги» и т. п. И так все эти театральные представления, как уже сказано было выше, носили лишь чисто придворный характер; так и в 1730 году, в царствование императрицы Анны Ивановны, была выписана для увеселения двора труппа немецких актёров из Дрездена, а в 1735 году — французская оперная труппа; но русского театра всё ещё не было.

С воцарением императрицы Елизаветы Петровны, когда заявила себя реакция против страсти ко всему иноземному, когда на самых высоких государственных постах ставились вместо всякого рода иностранцев многие чисто русские люди, явился и чисто русский театр, как живая потребность тогдашней общественной жизни, и притом не с исключительной задачей «увеселения», но с более верным и серьёзным пониманием своего назначения. Явился драматический писатель в лице Сумарокова, явился и человек, страстно отдавшийся сцене, — сын костромского купца Волков, которые и действовать начали почти в одно и тоже время: Сумароков — в Петербурге, при дворе и в первом сухопутном шляхетском корпусе, Волков — в Ярославле, где он всеми силами старался образовать русский театр, изучив сценическое искусство тогдашнего времени по частному немецкому театру в Москве. Он собрал небольшую труппу из сочувствовавших его мысли молодых людей и решился дать первое представление в 1752 году в именины своего отчима, купца Полушкина, в кожевенном амбаре, наскоро переделанном в театр. Ярославскому обществу полюбился этот новорождённый русский театр, и оно охотно платило по 5 копеек за первое, по алтыну за второе и по 1 копейке за последнее место. На этом театре давались: «Титово милосердие», «Евдокия венчанная», «Грешник», «Яга-баба», две новые трагедии Сумарокова: «Хорев» и «Синав и Трувор».

Вскоре весть о существовании в Ярославле русского театра донеслась до Петербурга, и Волков со своей труппой был вызван в столицу, где он дал несколько представлений в присутствии самой монархини. Тогдашним обществом сознана была возможность существования русского театра, а правительство императрицы Елизаветы Петровны, найдя пользу такого учреждения, как школы народных нравов, взяв на себя почин в приведении такого сознания общества в действительное исполнение, издало 30 августа 1756 года именной указ об учреждении русского публичного театра, который и был открыт в Петербурге на Васильевском острове, в доме Головкина. На этом театре стали исполняться первые

драмы и комедии Сумарокова ярославского труппою Волкова и артистами, вышедшими из домашних сценических попыток в первом сухопутном шляхетском корпусе. Лучшими представителями труппы были, кроме Волкова и его брата: Дмитревский, так долго и со славой служивший русской сцене, Попов, Шумский и другие. Волков (Федор) был назначен главным директором театра и первым актёром и, кроме пользы, которую он приносил своим сценическим талантом, неутомимо трудился над упрочением существования русского театра не только в Петербурге, но и в Москве; действительно московский публичный театр был открыт в 1759 г., но через 2 года упразднен, и славившаяся на нём актриса Тропольская была переведена в Петербург. Вскоре, впрочем, именно в шестидесятых годах, русский театр в Москве был снова открыт; в петербургском же, в конце царствования императрицы Елизаветы Петровны, произошли некоторые перемены, главнейшей из которых было поступление театра в ведение гофмаршала.

Давались на петербургском театре в первое время, кроме сумароковских, переводные мольеровские пьесы и пьесы самого Волкова. Одним из лучших артистов был Иван Афанасьевич Дмитревский. Он вместе с Волковым приехал из Ярославля в Петербург и в первый раз в Царском Селе, в покоях императрицы, играл Аскольда, причем императрица сама надевала на него бриллиантовые уборы. Здесь же он получил фамилию *Дмитревского*, поводом к чему было сходство его с одним из придворных, графом Дмитревским¹. Впоследствии, в 1765 году, Дмитревский был по повелению императрицы отправлен для изучения сценического искусства в чужие края, где он, кроме того, сознавая зависимость сценического, как и всякого, конечно, дела (что и теперь, однако, не всегда всеми сознается, или, по крайней мере, чему не всегда следуют) от серьезного общего образования, трудился именно в этом смысле. Он до такой степени развил свои природные сценические способности, что ставшая удивляться себе таких знаменитостей тогдашней сцены, как Лекена в Париже и Гаррика в Лондоне. Гаррик, с которым Дмитревскому случилось играть однажды на частном театре герцогини Девонширской в вольтеровской «Заире», так увлекся игрой нашего артиста, что забыл о том, что он сам на сцене, и до того внимательно следил за игрой Дмитревского, что, не заметя стоявшей подле свечи, сжег свои манжеты... Возвратясь из своего путешествия, Дмитревский занял место Волкова. Но кроме развития собственных способностей Дмитревский заслуживает глубочайшего уважения как человек, сообщавший свои знания, свою опытность и свою любовь к сцене другим²; из его школы вышли замечательнейшие дарования, как например, Семенова, Сандунова, Крутицкий, Яковлев, Плавильщиков, Шушерин и другие. По своему образованному уму, и особенно по своим способностям, Дмитревский имел всегдашний доступ ко всем литературным знаменитостям своего времени и помогал даже им своею опытностью и знанием. Ему много обязан Сумароков и особенно Княжнин, который без его совета не ставил на сцену ни одной своей драмы. «Недоросль» Фонвизина именно Дмитревскому обязан тем, что принят был на театр, куда долго не допускал его щепетильный вкус века³. Херасков, Державин и Озеров до последних минут жизни уважали Дмитревского. Как актёр Дмитревский имел разнообразнейший талант и с одинаковым искусством выполнял трагиче-

1 Иван Афанасьевич Дмитревский был сыном протоиерея Дьяконова.

2 Впрочем, на искренность его советов не всегда можно было положиться, как это видно из оригинального и забавного случая с Шушериным (См. «Семейную хронику и воспоминания» С. Аксакова).

3 Принятый наконец на сцену «Недоросль» был, однако, блистательно встречен публикой, которая по обычаю того времени «аплодировала эту пьесу метанием кошельков с деньгами». Потёмкину приписывают по этому случаю известную фразу: «умри, Денис, или больше ничего не пиши». (См. у А. Пятковского в «Сочинениях, письмах и избранных переводах Д.И. Фонвизина». Изд. 1866 г.).

ские роли Синава, Аскольда, Дмитрия Самозванца, Ярба, и комические — Мизантропа, Тщеславного и Раздумчивого; и везде он входил в характеры представляемых им лиц. Кроме того, Дмитревский замечателен и как литератор, так как первый стал писать историю русского театра и перевел много комедий...

Но пора обратиться и к нижегородскому театру, тем более что эта глава вышла и без того длиннее, чем это нужно. Для характеристики, однако, тогдашних театральных нравов (да и вообще нравов русского общества XVIII столетия) не могу удержаться от того, чтобы не привести здесь слов Сумарокова, который в предисловии к трагедии своей «Дмитрий Самозванец» говорит, напоминая московской публике, что она не имеет права быть в театре как дома и думать, что «если деньги за вход в позорище заплачены, так и можно в партере и в ложах рассказывать истории своей недели громогласно и грызть орехи; можно и дома грызть орехи, и рассказать новости достанет времени и вне театра, ибо грызение орехов не приносит удовольствия ни зрителям разумным, ни актёрам, ни трудившемуся во удовольствие публики автору. Его служба награждения, а не наказания достойна. Вы, путешественники, бывшие в Париже и Лондоне, скажите: грызут ли там во время представления орехи, бранят ли поссорившихся между собою лакеев, ко тревоге всего партера и лож?»¹

II.

Начало нижегородского театра. — Ему предшествует некоторая литературная деятельность в Нижнем Новгороде в конце XVIII столетия. — Протоиерей Савва Сергиевский и учитель нижегородской главной школы Яков Орлов. — Где был частный театр? — Открытие в 1798 году публичного театра. — Учредитель нижегородского театра князь Н.Г. Шаховской. — Отзыв о нём Ф.Ф. Вигеля в его «Воспоминаниях». — Степень основательности этого отзыва. — Другие свидетельства о театральной деятельности князя Шаховского. — Изложение этой деятельности. — Личный состав театральной труппы. — Репертуар. — Недостаточность помещения тогдашнего театра. — Постройка ярмарочного театра с переводом ярмарки на Стрелку. — Смерть князя Шаховского. — Кое-что о театральных исправительных и карательных мерах того времени. — Небрежность в управлении театром наследниками князя Шаховского. — Переход этого управления к господам Распутину и Климову. — Подробности условий, на которых вступила в управление новая дирекция. — Отказ от заведования театром господина Климова.

Нижегородский театр принадлежит к числу старейших русских театров. Сцене предшествовала в Нижнем даже некоторая драматическая литература. Так, в Нижнем, в этом, по словам одной настольной грамоты 1672 года, «преименитом и начальнейшем Низовския земли граде», переводили в последней четверти XVIII столетия, кроме повестей с немецкого, драмы Шекспира и Кальдерона с французских переводов; писались и печатались и оригинальные сочинения. Из нижегородских переводчиков того времени должно назвать протоиерея Савву Сергиевского, а из сочинителей — Якова Васильевича Орлова, издавшего в 1799 году свои сочинения (преимущественно в стихотворной форме) под довольно многоречивым заглавием, которое выписываю с математической точностью из самой книги: «Мое отдохновение для отдыха другим, сочиненное нижегородской главной школы учителем истории натуральной, истории гражданской и географии Яковом Орловым. Печатано в

¹ Источниками для вышеприведенного служили мне, кроме исследования господина Пеккарского «Наука и литература в России при Петре Великом», между другими сочинениями и статья господина Лаговского «Александр Петрович Сумароков». Выписки из С. Полоцкого сделаны мною по списку его мистерий, помещенному в VIII части новиковской «Вивлиофики» второго издания 1789 года. Любопытные подробности о первых русских актёрах, преимущественно по отношению к первым годам текущего столетия, можно найти, между прочим, у С.Т. Аксакова в его «Семейной хронике», в особенности о Якове Емельяновиче Шушерине.

типографии нижегородского губернского правления изданием сочинителя 1799 года». Конечно, сочинения господина Орлова можно в настоящее время читать не иначе как с улыбкой, но переводы нижегородские имели за собой сравнительно большие достоинства и были, по крайней мере, не хуже переводов, предпринимавшихся в столицах в тот славный век переводов Вольтера, Руссо, Шекспира, Мольера и других; желающие ближе познакомиться, например, с нижегородским переводом шекспирового «Ричарда III» могут в этом удостовериться по XXIII тому «Отечественных записок» 1842 года.

Рядом с такой переводной и оригинальной литературной деятельностью Нижнего шло и образование в нём театра, который держался вначале (в последней четверти прошлого столетия) охотой так называемых «любителей», а потом перешёл в публичный; образовалась довольно значительная труппа присяжных актёров, из которых в памяти старожилов живут ещё имена Харитоновна, Грымзалкина и Козовского. Труппа артистов-любителей, по словам Н.И. Храмцовского¹, давала свои представления сначала в зале Дворянского дома, в нынешнем доме гимназии, потом был устроен театр любителей же на Печерской улице; публичный же театр открыт был в 1798 году.

Учредителем этого публичного нижегородского театра был местный помещик полковник князь Николай Григорьевич Шаховской, меньшей брат богатого москвича Бориса Григорьевича. «Оба одержимы были, — говорит в своих записках Ф.Ф. Вигель, — сильно сценоманией, но старший имел актёров для своей забавы, а меньшей — для прибыли. Странно видеть человека, когда он берется совсем не за свое дело: этот Шаховской не имел никакого понятия ни о музыке, ни о драматическом искусстве, а между тем ужасным образом законодательствовал в своем закулисном царстве. Всё, что ему казалось несколько неприличным или двусмысленным, он беспощадно выкидывал из пьес; в труппе своей вводил монастырскую дисциплину, требовал величайшей благопристойности на сцене, так чтобы актёр во время игры никогда не мог коснуться актрисы, находился бы всегда от нее не менее как на аршин, а когда она должна была падать в обморок, только примерно поддерживал её. После того можно себе представить, как движения их были свободны и ловки. Вот ещё одна странность Шаховского: он находил (вероятно, из экономических видов), что сцена производит гораздо более эффекта, когда она одна только освещена, а все другие части театра погружены во тьму. Оттого-то в партере можно было играть в жмурки, а в ложах, чтобы рассмотреть друг друга в лицо, каждый привозил с собою кто восковую, кто сабьную свечку, а иные даже лампы»².

Оставляя на совести самого Вигеля его жёлчный отзыв о князе Н.Г. Шаховском, мне кажется, следует более верить другим источникам, тем более что беспристрастие Вигеля к описываемым в его «Воспоми-

1 «Краткий очерк истории и описание Нижнего Новгорода». Нижний Новгород, 1857. Андрей Кузмич Ершов, поступивший на нижегородскую сцену с самого её основания, говорил мне, что в этом доме театра не было, а напротив князь Шаховской выстроил с помощью дворянства (около 15 000 руб. ассигнациями) театр на Печёрской улице, где и давали свои представления любители или, как он выразился, «приказный люд»; в свою очередь князь Шаховской, в виде вознаграждения за данные ему дворянством 15 000 руб., устроил в театре зал, где давались дворянством балы. Считаю долгом выразить здесь мою искреннейшую благодарность почтенному Андрею Кузмичу за сообщение им мне многих сведений о первых временах существования нижегородского театра. Кроме «Краткого очерка» г. Храмцовского, пользовался я, по отношению к описываемому времени, и издававшимся Ф.А. Кони «Пантеоном» русского и всех европейских театров за 1840 г. Значительно также помогли мне «Нижегородские губернские ведомости», особенно за 1845—1850 годы, т. е. когда они издавались под редакцией П.И. Мельникова. Некоторые подробности о труппе князя Шаховского читатель может найти, конечно, с необходимыми романтическими прикрасами, в драме г-на Боборыкина «Большие хоромы». Также можно встретиться с главными персонажами нижегородской сцены 1849 и двух-трех последующих годов в романе г-на Михайлова «Перелетные птицы».

2 «Воспоминания Ф. Ф. Вигеля», глава XIII.

наниях» событиям и лицам подлежит ещё сильному сомнению¹. Вигель ставит, как видно, в укор князю Н.Г. Шаховскому то, что тот содержал театр из прибыли, как будто можно этим попрекнуть кого бы то ни было! Вдобавок, и без того не основательное нареkanie Вигеля значительно ослабляется уже тем противоречием, в которое впадает незаметно для себя сам Вигель: утверждая, что князь Шаховской содержал театр лишь для прибыли и был в таком деле, где кроме коммерческих целей необходима и чистая любовь к сущностям и подробностям самого дела, часто очень скучным и трудным, Вигель в то же время говорит, что оба Шаховские «одержимы были сильной сценоманией»; как же согласить то и другое? Либо любовь к сцене, либо – коммерческий расчет; а всего вероятнее – и то и другое; ведь одна любовь к делу, без материальной помощи, ничего не сделает; точно так же и материальные средства, связанные с бестолковым и безграмотным пониманием дела – небольшая находка... Я несколько не расположен идеализировать князя Шаховского, доказательством чего могут послужить те подробности, которые читатель найдет ниже о князе, но я не могу не усомниться в словах Вигеля, которые мне кажутся далеко не беспристрастными.

Князь Шаховской, по зимам живавший в Москве, а летом – в имении своём, селе Юсупове Ардатовского уезда Нижегородской губернии, имел, как водилось, огромную дворню – человек около трехсот, и в том числе музыкантов, певцов, певиц, актёров и актрис, которые пели и играли на его домовых театрах – в Москве и Юсупове. В последнем рядовые крестьяне (в смысле публики) сгонялись в театр по наряду и «отбывали эту повинность бездоимочно», так как тому, кто бывал в театре, кроме удовольствия поглазеть и похохотать, доставалась ещё чарка княжеской водки.

С 1798 года князь Шаховской постоянно стал жить в Нижнем и сделал из своего частного театра публичный. Есть свидетельство², что когда ещё театр князя был чисто частным, нельзя было больше обязать гостеприимного и хлебосольного хозяина, как, отобедав у него, провести вечер в его театре, конечно, безденежно. Впрочем, оговорившись выше, считаю излишним определять далее, какими именно мотивами руководствовался князь Шаховской, – заставили ли его быть настоящим театральным антрепренёром исключительно одно расстройство имения и желание нажиться (по смерти князя осталось на нём около 60 000 долгу), или он просто пожелал соединить «приятное с полезным».

Всех персонажей в труппе князя было более ста человек, из которых лучшими считались И. Залесский (трагедия и драма), Я. Завидов (драма), соединявший с драматическим талантом ещё способности певца-баритона, музыканта, композитора и балетмейстера; А. Вышеславцев (водевиль) и, кроме того, тенор Ершов (Андрей Кузьмич, о котором уже было упомянуто), комик и певец-баритон; Д. Завидова и Н. Пиунова (драма), А. Залеская, Т. Стрелкова и Ф. Вышеславцева (комедия). Но главным украшением тогдашней сцены была певица Роза и господин Поляков, который был более известен под скромным именем Миная³, и который постоянно приводил в восторг нижегородскую публику, особенно в ролях Богатонова («Провинциал в столице»), портного Фибса («Опасное соседство»), Ведёркина («Воспитание»), Бирюлькина («Своя семья»), и других. Вообще репертуар княжеского театра мало разнился от общего тогда русского репертуара; в Нижнем давались те же, что и в столицах, трагедии, драмы и комедии, русские и переводные, — Шекспира, Каль-

1 Так, например, по отношению к графу М. М. Сперанскому Вигель явно впадает в ложь. См. «Жизнь графа Сперанского», барона М. Корфа, С-Пб., 1861.

2 «Нижегородский театр», статья господина Глебова в «Репертуаре» 1840 года.

3 Этот патриархальный обычай, признак бывшего крепостного права, держится еще даже поныне и, вероятно, исчезнет с тем поколением, для которого крепостное право будет знакомо лишь понаслышке; так и почтенный наш ресторатор, нижегородский Дюссо, Никита Егорович Егоров все еще известен у людей пожилых под таким же, как Поляков, скромным именем *Никиты*.

дерона, Шиллера, Коцебу и т. д.; кроме того, держались и оперы: «Гитово милосердие», «Сандрильона», «Дианоно древо», «Калиф багдадский», «Редкая вещь», моцартовская «Волшебная флейта» и другие.

Цена местам в театре была: кресло — 2 руб. 50 коп., партер — 50 коп., парадиз — 50 коп. ассигнациями. Публика охотно несла свои ассигнационные рубли и копейки, говоря высоким слогом, «в храм Талии и Мельпомены», а в свою очередь ассигнационные единицы расширяли круг деятельности этих муз театра, т. е. попросту давали князю Шаховскому возможность совершенствовать свою труппу, пополнять её новыми сюжетами и даже сформировать довольно хорошенький балет.

Вскоре здание театра оказалось недостаточным, чтобы вмещать в себе многочисленную публику, к тому же и значительно обветшало, и в 1811 году явилось на углу Большой и Малой Печёрок новое деревянное, по тогдашнему времени довольно роскошное. Я сам ещё живо помню это мрачное неуклюжее строение с запахом лампового масла, разящим ещё на улице, с толстыми, без всяких риторических затей, выбеленными бревнами, связывавшими стойлообразные ложи и поддерживавшими крышу, с этой почерневшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы, так заманчиво манившей всякое ребяческое воображение в свои заветные поэтические и чуть ли не волшебные (sic!) тайны закулисного мира; помню эти две огромные и засаленные дыры по обеим сторонам занавеса, в которых во время антрактов постоянно виднелись чьи-нибудь глаза, даже иногда с носом, сопровождаемые двумя пальцами, облегчавшими наблюдения с такой обсерватории; помню даже кудрявую голову рабочего, имевшего постоянным амплуа поднимать переднюю занавесь и патриархально высывывавшего иногда из-за косяка с лирами эту кудрявую голову во время действия, так как в заветные дыры занавеса, по своей демократичности, в валянных сапогах, во время антрактов этот рабочий, вероятно, не допускался, а понятное всем чувство любопытства и его влекло взглянуть на публику.

Итак, театр, построенный в 1811 году, как он безобразен и незатейлив ни был, всё же, повторяю, для начала нынешнего столетия и для губернского города был даже слишком хорош и довольно поместителен, заключая в себе 27 лож (из которых одна была с темно-малиновой драпировкой, против сцены — губернаторская, в которой, однако, почти всегда царил поэтический мрак), до 50 кресел, партер человек на 100 и верхнюю галерею на 200². Печатных афиш при князе Шаховском не было, несмотря на существовавшую тогда в городе при губернском правлении типографию, а афиши эти писались в весьма ограниченном числе экземпляров самими актёрами. Впоследствии, кажется, при господине Распутине, заведена была при театре собственная маленькая типография исключительно для печатания афиш и билетов.

Во время Макарьевской ярмарки, бывшей до 1817 года в городе Макарьеве, вся труппа перекочевывала туда, где давала свои представления в особо устроенном здании, также принадлежавшем князю Шаховскому. С переводом ярмарки на теперешнее её место, на так называемую Стрелку, князь и здесь построил, особо от городского, театр³.

С лишком четверть столетия протекло для князя Шаховского в служении нижегородскому драматическому искусству. В 1824 году он помер, и театр перешел в заведование к его наследникам. Но прежде чем расстаться с княжеским временем, расскажу несколько не лишённых интереса черт из закулисной тогдашней жизни. Вся театральная княжеская труппа помещалась в особом довольно большом деревянном доме на Жуковской улице, позади театра. Дом этот был разделен на две половины — мужскую и женскую, всякое сообщение которых друг с другом было

1 Именно так (лат. — Ред.)

2 Театр этот сгорел в январе 1853 г.

3 Ярмарочный театр, построенный князем Шаховским, тоже сгорел во время ярмарочно-го пожара 23 октября 1857 года вместе с другими деревянными помещениями ярмарки.

строжайше князем воспрещено под страхом неминуемого тяжкого наказания. Зорким аргусом чистоты нравов театрального дома была приближённая к князю госпожа Заразина, имевшая обязанностью подавлять в самом начале малейшее проявление эротических наклонностей княжеской труппы не только в доме, но и на сцене. Чего не доглядывал сам князь, то не укрывалось от бдительного ока госпожи Заразиной: а на сцене актёр, как замечает и Вигель, не имел права чересчур прикасаться к актрисе; мало того, за кулисами ни под каким видом разнополым артистам не дозволялось не только хихикать, но даже разговаривать... Но «шила в мешке не утаишь», и потому зоркий контроль и госпожи Заразиной, и самого князя не всегда и везде поспевали: сходились обе половины дома и побалабанивать, и в картишки поиграть, и вообще отвести душу; да не только обе театральные половины сходились — прибывали иногда и свежие городские элементы записных театралов. Ещё в настоящее время в Нижнем два-три таких театрала, окончательно «жившие» при князе Шаховском в театре, могут многое порассказать о жизни знаменитого театрального дома в начале нынешнего столетия... За все провинности артистов против строгого княжеского кодекса театральной нравственности тотчас творились суд и расправа, по специальностям, конечно, не такие изысканно-варварские, как чудовищные наказания, создававшиеся воображением известной Салтычихи, этой нечеловеческой представительницы крепостного дворянства, но всё же совершенно непонятные нашему времени. Так, например, в ходу были так называемые «рогатки», т. е. провинившегося Юрия Милославского или Скопина-Шуйского ставили на более или менее продолжительное время — смотря по степени вины — посередине комнаты и подпирали его в шею тремя рогатинами; для музыкантов существовал особый род исправления в виде стула с прикованной к нему железной цепью с ошейником: провинившегося сажали на такой стул, надевали на него ошейник и в таком положении несчастный свободный артист обрекаем был находиться иногда по целым дням. Кроме таких специальных мер княжеской police correctionnelle¹, общею для всех артистов были палки и розги. Все эти возмутительные картины (я стесняюсь приводить другие) возмутительны для нас, но в то доброе старое время, они, как известно, никому не были в диковинку (если не доходили до размеров фантазии Салтычихи, Куролесова и других извергов), и немногие уцелевшие ещё до сих пор бывшие крепостные княжеские артисты вообще с любовью отзываются о князе, говоря, что он был горяч и беспощаден в минуты гнева, особенно, если ему попадался кто-нибудь под руку после сытного губернаторского обеда, но вообще был крайне добр. Кстати об обедах: на княжеских обедах всегда прислуживал весь мужской персонал театральной труппы, исключая заслуженных артистов (как, например, Минай Поляков), которые из театральных королей и рыцарей превращались в простых официантов не ежедневно, а только в каких-нибудь высокоторжественных случаях...

Наследники князя Шаховского, не имея той любви к делу, какую отличался покойный князь, едва не погубили того, что так заботливо им составлялось, и что давало более высокую пищу умственным потребностям тогдашней нижегородской публики. Экономические мероприятия новых управляющих достигли, наконец, до такого совершенства в своем развитии, что театр не знал даже, что такое «дрова» и какое из них в стужу делают употребление. Всё это положило оковы — ледяные, конечно, — на дарования артистов и начало «расхолаживать» (особенно по зимам) нижегородскую публику — как замечает Н.И. Храмцовский.

К счастью, в 1827 году два лица — именно господина Распутин и Климов — купили у наследников князя Шаховского городское и ярмарочное здания театров со всем гардеробом и вообще со всеми театральными принадлежностями и домами, где помещалась труппа, и, кроме того,

1 Исправительная полиция (фр. — Ред.).

внесли деньги и за самую труппу с тем, чтобы актёры и актрисы, всего (с детьми) девяносто шесть человек, получили от своих владельцев вольные и обязались играть на нижегородском театре в пользу господ Распутина и Климова десять лет. Все это стоило новым антрепренерам до ста тысяч рублей ассигнациями; впрочем, один из них, господин Климов, вскоре отказался от антрепренёрства и передал его, на известных, конечно, условиях, в полное распоряжение господина Распутина, которое и продолжалось вплоть до 1839 года.

III.

Распутинское управление театром. — Личный состав сцены и репертуар. — Театральные дни. — Бенефисы. — Цены местам. — Переделка театра. — Ограниченное содержание актёров. — Жалование натурой. — Слава нижегородского театра в Поволжье. — Требования актёров, по необходимости удовлетворяемые господином Распутиным. — Сдача господином Распутиным управления театром господину Живокини.

В чисто драматической труппе нижегородского театра, перешедшей к господину Распутину, кроме Миная Полякова, бывшего во всей силе своего таланта¹, фигурировали актрисы: Е. и А. Поляковы, П. и Л. Надеждины, А. и Л. Вышеславцевы и актёры: Третьяков, А. Залесский, П. Надеждин и А. Ершов; оперная же труппа состояла преимущественно из господ Р. Каревой и Аксаковой и господ Бешенцова и Ершова², а балетная — из А. и Н. Стрелковых, А. Каревой, М. Порецкой, Я. Завидова, Здобнова и других. Кроме того, господин Распутин, вообще с любовью и с толком занимавшийся своим делом, так что его управление может считаться одним из лучших периодов досельного существования нижегородского театра, ангажировал и многих посторонних артистов, из которых замечательнее прочих были: госпожи Мочалова-Франциева, Виноградова и господа Ширяев, Мочалов (брат московского Мочалова), Караулов, Немчинов, Попов, Сахаров, Рамазанов и другие; господин Сахаров, иногда появляющийся и в настоящее время на нижегородской сцене, преимущественно в оперетках, тогда, до перехода своего на московскую сцену, пел в операх, играл в комедиях, а иногда и в драмах; жена господина Сахарова, С.А. Сахарова, как и теперь, отличалась также очень хорошей и умной игрой, а господин Рамазанов был окончательно совершенством в роли Филатки и, говорят, даже превосходил в ней известного тогда в Петербурге артиста Воротникова.

Но любимицей публики в то время была Анна Агафоновна Вышеславцева, талант которой развился под влиянием советов господина Ширяева. Сначала она играла только в драмах и заставляла публику рыдать (а рыдала тогда публика, говорят, довольно громогласно) в ролях Терезы («Женевская сирота»), Амалии («Жизнь игрока»), Эрнестины («Невидимый свидетель»), Екатерины («Иоанн, герцог финляндский») и других; потом она стала появляться и в «высокой» комедии, и в водевиле; в последнем особенно в «Хороша и дурна», в роли Наденьки. Следует также с уважением упомянуть о господине Завидове, который был совершенно дома в ролях Вальтера («Женевская сирота»), Варнера («Жизнь игрока»), Мити («Юрий Милославский»), Яши («Скопин-Шуйский») и других³. Кроме драм, трагедий, комедий и водевилей, шли на нижегородском театре, как сказано было выше, оперы и балеты. Из больших опер во время распутинского управления ставились: «Русалка», «Князь-невидимка», «Волшебный стре-

1 Минай Поляков, давно уже, т. е. лет 25 или 30 до настоящего времени сошедший со сцены, жил лет 10 еще в богадельне бывшего нижегородского приказа общественного призрения и скончался лет 6 тому назад.

2 Андрея Кузьмича, баритона (партия Неизвестного в «Вадиме», Ричарда в «Швейцарском семействе», Водовоза и другие).

3 В настоящее время господин Завидов на старости лет нашел приют в одной из нижегородских богаделен. Иногда он заходит, по старой памяти, в театр, посмотреть на теперешние порядки... Sic transit gloria mundi! (Так проходит мирская слава! Лат. — Ред.).

лок», «Чертов замок», «Леон, или черногорский замок», «Двенадцать спящих дев», «Пан Твардовский», «Аскольдова могила», «Сбитенщик» и другие. Из них лучше всех были обставлены и чаще привлекали к себе внимание публики «Русалка» и «Невидимка». Во всех операх первенствовали госпожа Карева (сопрано) и господин Бешенцов (тенор), а потом госпожа Залеская и господин Сахаров. Господин Надеждин, обещавший очень много, к сожалению, рано помер. Из больших балетов при Распутине давались: «Дон Жуан», «Альцеста», «Венгерская хижина», «Морской разбойник» и другие. Успех спектаклей был так велик, что, несмотря на скромную плату, они, за всеми издержками, приносили господину Распутину, по словам господина Глебова, от 15 до 20 тысяч рублей ассигнациями в год¹.

В городе театр был открыт постоянно, исключая дни Великого поста и ярмарки; спектакли шли три раза в неделю: по воскресеньям, средам и пятницам; на Святой, Святках и Масленице — каждый день; на последней, начиная с четверга, давались, кроме вечерних, и утренние спектакли. На ярмарочном же театре, с 8 июля по 8 сентября, не исключая суббот и Успенского поста, играли ежедневно; только накануне Успения спектакль или вовсе не давался, или давался днем.

Бенефисов в начале распутинского управления давалось мало; их получали только приезжие московские и петербургские артисты, да те из постоянной нижегородской труппы, которые не принадлежали к труппе князя Шаховского; потом, однако, антрепренёр, в знак особого своего расположения, стал назначать бенефисы Минаю Полякову, госпоже Вышеславцевой и ещё некоторым. Годовой абонемент на ложи большие стоил — 400, средние — 300 и маленькие — 200; на кресла — 100 рублей ассигнациями; обыкновенная плата за спектакль была: за ложи большие — 12, средние — 10, кресла — от 2 руб. 50 коп. до 3 руб., партер — 1 руб., парадиз — 50 коп. ассигнациями. Иногда же, когда ставились не в счет абонемента особенно роскошно обставленные пьесы, плата за ложи удваивалась несколькими рублями, а за кресла, партер и парадиз — удваивалась; но нижегородские граждане не сердились на антрепренёра за такие *coups de theatre*² и постоянно наполняли собою театральную залу до такой степени, что часто не хватало там мест. Это побудило господина Распутина несколько переделать театр, в котором он нарушил несколько скромность некоторых нижегородцев, уничтожив первоначально устроенные решетчатые ложи для лиц, желавших быть в театре инкогнито, наподобие татарских лож третьего яруса в сгоревшем каменном казанском театре, чем распространился парадиз; кроме того, устроены были бenuары и места за креслами. Вообще антрепренёр умел угождать публике, которая, в свою очередь, ценила это; в невыгоде оставались одни артисты княжеской труппы, которые получали очень ограниченное жалованье: так, например, годовой оклад Миная Полякова не превышал 240 рублей, Вышеславцевой — 170 рублей ассигнациями. Впрочем, кроме жалованья и бесплатного помещения в театральных домах, все актёры и актрисы труппы князя Шаховского, по заключенному в 1827 году условию, получали от господина Распутина на свое содержание «месячину», т. е. в месяц по пуду ржаной муки, по двадцать фунтов крупы и ещё деньгами 10 рублей ассигнациями.

Когда кончился десятилетний срок контракта, заключенного господином Распутинным с труппою, и когда актёры и актрисы получили полную свободу, они начали требовать от антрепренера прибавки жалованья и бенефисов, а многие даже оставили нижегородскую сцену, тем легче, что слава её во всем Поволжье была так велика, что в Казани, Симбирске и Саратове считали за честь иметь на тамошних сценах нижегородских актёров. Побуждаемый такими сильными аргументами, господин Распутин поставлен был в необходимость увеличить жалованье лучшим

1 Репертуар» 1840 года. По словам барона Гакстгаузена, театр во время ярмарки давал валового сбора от 24 до 30 тысяч рублей серебром.

2 Театральные действия (фр. — Ред.).

персонажам своей сцены до громадных, особенно по тогдашнему, окладов; так, например, чтобы удержать в Нижнем госпожу Вышеславцеву, он положил ей 3000 рублей ассигнациями жалованья в год и, кроме того, два бенефиса: один в городе, другой — на ярмарке.

Но такие расходы, однако, были не по силам антрепренёру, и он вскоре, именно в конце 1838 года, сдал театр московскому артисту В.И. Живокини, который впоследствии передал его господам Кологривову и Вышеславцеву, а те — господину Никольскому, управлявшему театром до апреля 1847 года.

IV.

Период с 1838 по 1847 год. — Сравнение его с периодом управления театром наследниками князя Шаховского. — Старания господина Живокини. — Тщетность их. — Управление господина Никольского. — Барон Гакстгаузен о нижегородском театре. — Розовые критики «Нижегородских губернских ведомостей». — Связь сцены с печатным словом. — Начало «вольных» маскарадов в театре. — Картинка из современных нам нравов таких «вольных» маскарадов, по которой с удобством можно судить об эмбрионическом состоянии этих увеселений.

Период с 1838 по 1847 год был один из самых неблагоприятных для нижегородской сцены, подобно времени со смерти князя Шаховского до управления господина Распутина. Ещё в начале, при господине Живокини, дело кое-как клеилось: несколько был улучшен состав труппы и давались очень хорошие спектакли; появились бархатные и атласные костюмы, очень приличные декорации работы М.И. Живокини, которому брат его Василий Игнатьевич поручил самое управление театром; сам же он играл в Нижнем по временам, урываясь от постоянной своей службы на московском театре.

Переходя из рук в руки, нижегородский театр заметно падал, и при господине Никольском, особенно в начале его управления, большая часть лучших актёров и актрис исчезли со сцены; но всё же нижегородский театр принадлежал и в это печальное для него время к числу лучших наших провинциальных театров. Об этом свидетельствует даже бывший около того времени, именно в 1843 году, в Нижнем недавно скончавшийся (1/15 января 1867 года) барон Гакстгаузен. Узнавши, говорит он, что в городе есть театр, он полюбозытствовал с ним познакомиться и отправился вместе с графом Стенбоком-Фермором, тогдашним нижегородским полицмейстером, смотреть «Аскольдову могилу». Сюжет оперы не слишком пришёлся по вкусу знаменитому путешественнику, что, впрочем, зависело, быть может, как он сам замечает, и от плохого знания им русского языка; но несмотря на то он подробно рассказывает содержание «Аскольдовой могилы» и прибавляет, что исполнение её было довольно порядочно (*passablement bon*), а некоторые актёры были и положительно хороши. Но что всего более должно удивить, и на самом деле удивило барона Гакстгаузена — это участие в свободном театральном искусстве крепостного права... И очень естественно: на нас не производит никакого особенного впечатления то, что богатому помещику приходило иногда в голову преобразовывать оброчные свои единицы в Скопиных-Шуйских и в Ляпуновых, заметив толстые губы у какого-нибудь Сеньки или Прошки, обречь эти губы вечно играть на валторне, но все эти обыденные тогда у нас вещи поражали, не без основания, человека, выросшего в иной среде, где о феодальной системе и различного рода оттенках рабства литов и виланов с неизбежным *jus primae noctis*¹, наконец более человечески преобразовавшемся в *droit de formariage*², с целованием замка у дверей господина, с привозом чижики в колеснице, запряженной волами, и с другими, столь же милыми и остроумными на-

1 Право первой ночи (лат. — Ред.).

2 Право брака (лат. — Ред.).

туральными повинностями, перелавлявшимися с течением времени на денежные, — где обо всем этом составляли себе понятие лишь из книг, изучая историческую жизнь своего народа...

Вот подлинные слова барона Гакстгаузена о впечатлении, вынесенном им из нижегородского театра: «je ne pus me défendre d'une extrême surprise en apprenant à Nijni-Nowgorod, que tout le personnel, acteurs, chanteurs et chanteuses étaient des serfs, appartenants à un seigneur! Je ne saurais dire quelle impression bizarre firent sur moi ces paroles. La prima dona, atrice choyée du public, habituée aux applaudissements et aux triomphes, était fille d'un pauvre paysan soumis à l'autorité d'un maître; les acteurs qui avaient rempli le rôle de prince, de boyar et de héros, étaient également de pauvres héritiers, fils de serfs attachés à la glèbe seigneuriale. Quel singulier contraste ne devaient-ils pas trouver entre ce rôle momentané et leur situation habituelle, entre l'oubli, produit par l'inspiration artistique et le sentiment de leur véritable condition? Pour avoir le droit d'être acteurs, pour exercer le plus libre, le plus indépendant de tous les arts, ils étaient obligés de payer à leur seigneur un obrok, comme on l'exige pour un métier, d'acquitter ponctuellement une dime, prélevée sur l'intelligence!»¹.

Что сказал бы почтенный немецкий барон, если бы знал подробности о «рогатках», «музыкальных стульях» и других *regalia majora*² тогдашнего театрального искусства!

Итак, несмотря на упадок нижегородского театра, всё же он ещё был на такой степени, что удовлетворил и иноземного гостя, выдавшего, конечно, у себя дома хорошие театры, следовательно, упадок этот должно понимать только относительно, по сравнению с цветущим временем нижегородской сцены.

Об упадке же нижегородского театра свидетельствуют «Нижегородские губернские ведомости» того времени, которые представляют дело в самом мрачном освещении, хотя и со своей стороны заявляют чересчур шепетильные требования, возмущаясь, например, тем, что господин Санковский в пьесе «Москва и Ярославль» дозволил себе такие отвратительные вещи, что на сцене пили водку, давили в заднем кармане апельсины, ругались, толкались... *honteur!*...³ Зато после такой громовой статьи следовала статья или, лучше сказать, ряд статей под общим заглавием «О нижегородском театре и об охлаждении⁴ к нему публики» господина В. В., где автор в свою очередь тщился окрасить тогдашнюю сцену, вместо выброшенных на неё прежде «Губернскими ведомостями», «всеусердно поболее о сем», говоря языком XVII столетия, мрачных красок — в розовые; но читая статьи господина В. В., даже без иронических комментариев к ним автора «Краткого очерка истории и описания Нижнего Новгорода», мало доверяешь В. В. уже потому, что в первой своей статье он пренаивно сознаётся, что будет только хвалить, и действительно видно твердо решил положить в основание своих статей сказанные

1 «...я не мог опомниться от удивления, узнав в Нижнем Новгороде, что вся труппа — актёры, актрисы, танцоры — была крепостной, собственностью одного барина. Я не могу найти слова, чтобы передать впечатление, которое произвела на меня эта новость. Примадонна, любимица публики, избалованная аплодисментами и шумными успехами, была дочерью бедного крестьянина, во всём зависящего от своего хозяина; актёры, игравшие роли князей, бояр, героев, были обездоленными детьми крепостных, приписанных к помещичьим землям. Каким же странным контрастом должен был представляться им переход от временной роли к обыденному их состоянию; от сценического забвения, порожденного вдохновением, к осознанию истинного своего места! За право быть актёром и служить самому свободному из искусств каждый должен был выплачивать своему барину оброк, десятину с таланта и ума, как какой-нибудь мастеровой!» «Etudes sur la situation intérieure, la vie nationale et les institutions rurales de la Russie» par le baron Auguste de Haxthausen, Nanovre, 1847. Vol 1 («Очерки о внутреннем положении, национальной жизни и сельских учреждениях России» барона Гакстгаузена, Ганновер, 1848, том I; фр. — Ред.).

2 Главные регалии (лат. — Ред.).

3 Ужас (фр. — Ред.).

4 Это охлаждение публики к театру редакция «Губернских ведомостей» от себя объяснила гораздо проще — усилением любви той же публики к преферансу...

Лермонтовым ещё в 1840 году, стало быть, до писания театральных статей господином В. В., слова:

За всё, за всё тебя благодарю я...

К концу управления господина Никольского дело стало заметно поправляться: прибывали свежие силы, существовавшие же стали внимательнее к своим дарованиям. К этому же времени, как уже читатель видел, именно к 1845 году, относится и появление в Нижнем театральной критики, так как с этого года стала выходить, под названием «Прибавления к Нижегородским губернским ведомостям», а потом — особым отделом их под названием «Неофициальная часть Нижегородских губернских ведомостей», местная газета, дававшая возможность взглядам театральной публики на игру актёров высказываться печатно. Хотя взгляды эти, конечно, были всегда почти исключительно розового цвета, но всё же нельзя отвергать пользы существования какой бы то ни было критики для сцены: зная, что в числе зрителей может случиться и пишущая братия, которая произнесёт публично свой суд над виденным, актёры невольно стараются быть внимательнее к своей игре, даже если бы нисколько и не уважали «критиканов»; часто же такие «критиканы», даже и бестолковые, приносят существенную пользу актёру не только каким-нибудь дельным, но даже и не дельным советом, т. е. отрицательными сторонами своих суждений, и потому смело можно сказать, что та сцена всегда будет находиться в лучших условиях, суд над которой произносится не одними аплодисментами, вызовами и шиканьем в самом театре, но и путем печатного слова, этого великого орудия нашего времени.

К концу же времени управления театром господином Никольским относится и начало так называемых «вольных» маскарадов, которые, начинаясь после спектакля, обыкновенно коротенького, продолжались до... ну, — душа мера, как говорится. Мужчины, имевшие билеты в кресла и в ложи, пользовались правом бесплатного входа в маскарад; не имевшие же таких билетов платили 50 копеек серебром; женские маски входили бесплатно. Иногда в таких маскарадах устраивались лотереи-аллегри, в пользу дирекции или с благотворительной целью. Маскарады эти удержались во всей своей неприкосновенности и до сих пор. Я как-то поместил в «Нижегородских губернских ведомостях»¹ картинку из театральных маскарадных нравов, которую привожу и здесь более, конечно, с назидательною целью, по которой можно судить и о маскарадах минувших лет: «в наших «вольных» маскарадах устроена своего рода цензура: на площадке, над серединой оркестра, сообщавшей сцену с залой (на сцене и в зале — танцы), стоял с жиденькими баками господин в шляпе — как оказалось впоследствии, цензор «вольного» маскарада — и дирижировал танцами, — прекрасно. Вдруг летит, сорвавшись со своего гвоздя, лампа с барьера верхнего яруса и, падая к ногам сидевшей в зале у нижнего барьера публики, разбивается, конечно, вдребезги, облив сюртук одной испуганной, но спасшейся от действительной опасности жертвы своей, керосином — новое средство бесплатно выводить пятна (если таковые имеются) на сюртуках маскарадных посетителей... Ну, хорошо, что лампа-то к ногам такого посетителя упала, а не на голову ему; ведь несмотря на то, что в маскараде было не без крепких голов, — против падающей с значительной вышины лампы, однако, полагаю, никакая голова не устоит, как бы она крепка ни была. Но всего интереснее в этом падении лампы было resume, сделанное из него дирижировавшим танцами господином с баками (цензором).

Увидав одного из публики, поближе сидевшего к упавшей лампе, он придал своему голосу возможно-громовой оттенок и пренаивно закричал: «Вывести вон этого скота! В полицию его!..»

Вот вам и картинка из нравов наших «вольных» маскарадов...

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1867, № 2.

Возрождение нижегородского театра. — Переход его, вследствие смерти господина Никольского, в другие руки. — Опера. — Личный состав сцены. — Господа Трусов, Соколов, Афанасьев и Николаев. — Госпожа Никулина-Косицкая, не оцененная Нижним. — Эффект первого появления на нижегородской сцене госпожи Шмидков. — Критики «Нижегородских губернских ведомостей». — Основательность этих критик. — Леонов как певец. — Оценка его дарования. — Несчастливая судьба его.

Временный упадок нижегородской сцены, как мы видели, продолжался не слишком долго: сцена стала заметно улучшаться с 1844 – 1845 годов, с тем, как кажется, чтобы театр, как некий феникс, возродился из пепла в новом величии и полном блеске, для чего, между прочим, нужна была своя искупительная жертва — смерть антрепренёра господина Никольского, вследствие которой в апреле 1847 года заведение театром перешло в другие руки, в руки одного сильного тогда в Нижнем лица, официальным представителем которого был Ф.К. Смольков, управляющий театром и в настоящее время. «Сильное лицо», показывавшее иногда публике из-за маленькой зелененькой ширмочки, всегда скрывавшей его в ложе, свой черный ус, сделало, однако, для театра очень много, и нужно отдать ему, в этом отношении, полную справедливость и вспомнить о нём с уважением. Состав труппы значительно улучшился, давались хорошие спектакли, а с 1849 года возобновилась и опера, совсем было прекратившаяся при господине Никольском. Главными представителями тогдашней сцены были: госпожи Вышеславцева, Стрелкова, Трусова (урожденная Е. Вышеславцева), и господа Трусов, начавший свое сценическое поприще ещё при господине Распутине, Афанасьев, Завидов, Николаев, Соколов и другие. Таланты господа Вышеславцевой, как драматической актрисы, Стрелковой — драма и комедия, Трусовой — преимущественно комедия и водевиль, были очень замечательны¹. То же должно сказать и о господине Афанасьеве, обладавшем прекрасным драматическим талантом; особенно хорошо в нём было неподдельное чувство, которое он влагал во всякую роль свою; часто не только слышались слёзы в голосе его, но слёзы, искренние слёзы текли из глаз его². Господин Трусов, ветеран нашей сцены, занимал тогда ещё амплуа *jeunes premiers*³ и вообще был всегда одним из полезнейших и неутомимейших актёров, как тогда говорили *grande utilité*⁴: он появлялся на сцене каждый спектакль, занимал кроме своего настоящего амплуа всевозможные роли и всегда удовлетворял рукоплескавшую ему публику — и в драмах, и в водевилях, в последних особенно в ролях бесшабашных повес, добродушных небокоптителей и моншеров. Господин Соколов, известный и московской сцене, был очень даровитым, хотя, к сожалению, чересчур однообразным комиком. О господине Завидове уже было сказано выше.

Но всего больше обещал господин Николаев, тогда ещё очень молодой, но неоспоримо прекрасный комический талант, имевший до того много комизма даже в своих физических качествах (несмотря на то, что вместе с тем в наружности его не было ничего смешного, напротив, наружность его была весьма красива), что однажды одно только появление его в роли, которую ему дали, конечно, по случаю, за неимением другого лица, в роли губернатора («Серафима Лафайль»), не имеющей ровно ничего комического и заключающейся всего в двух-трёх словах — одного появления господина Николаева достаточно было,

1 Госпожа Вышеславцева в настоящее время уже сошла со сцены и живет в Нижнем; госпожа Стрелкова (по мужу Таланова) — на московской сцене, а госпожа Трусова, лет 8 тому назад, скончалась в Нижнем во время ярмарки.

2 Господин Афанасьев уже скончался, в Нижнем же.

3 Молодые герои (фр.— Ред.).

4 Огромная польза (фр.— Ред.).

чтобы вызвать в публике долго не умолкавший смех и самые душевные рукоплескания, которых, конечно, он никак не ожидал и даже крайне сконфузился, не зная чему приписать такой прием публики, а дело было очень просто: публика решительно не могла видеть господина Николаева без добродушного смеха от его прекрасного таланта и, привыкши дарить его этим хорошим смехом, смеялась просто одному появлению на сцене даровитого комика... Очень и очень жаль, что господин Николаев продержался на сцене недолго: талант его, да и человек в нём погибли, заеденные, может быть, просто слабостью характера, а может, и грустною обстановкою провинциального актёра... Лет 5 тому назад случилось мне увидеть господина Николаева на улице, в довольно холодную пору, в самом жалком виде: борода его не совсем отросла, но верно, давно не видала бритвы, потому что не до того было её обладателю; красивое ещё лицо носило на себе все отпечатки самой беспорядочной и богатой всякими невзгодами жизни, одежда изобличала нищету, взгляд был мутен и лишён всякого сознания, всё тело его как-то ёжилось и нервически дрожало... Теперь господин Николаев совсем исчез из виду и едва ли не помер... Но обратимся к более светлой картине.

С 1847 года нижегородский театр, как сказано, стал заметно улучшаться. Имея очень талантливых артистов, Нижний снабжал ими даже другие города, не исключая и столицу; так Москве он дал госпожу Косицкую (Никулину), дарование которой, однако, нижегородцы не сумели оценить вовремя, а наслаждались её игрой только тогда, когда уже утратили эту артистку, т. е. во время приездов её в Нижний из Москвы. Последний раз госпожа Никулина-Косицкая была в Нижнем в 1862 году, и, несмотря на то, что на талант её положили уже свою печать года, приводила в восторг, поздний, конечно, нижегородскую публику, появившись перед ней в ролях Катерины («Гроза»), Марии («Материнское благословение»), Офелии («Гамлет») и в пьесе «Простушка и воспитанная».¹

Великим постом 1849 года, именно «27 февраля, — как говорят «Губернские ведомости» того времени, — дебютировала на нижегородской сцене Эвеллина Карловна Шмидков. Все с нетерпением ждали этого дня. Почти все ложи на тот вечер были разобраны ещё за два дня до представления. Общее любопытство услышать новую певицу было возбуждено разнообразными толками о её талантах. Соображая средства театра, все не без основания ожидали найти в ней что-нибудь порядочное, впрочем, не выходящее из разряда обыкновенных талантов провинциальных сцен. Между тем выбор пьес для дебюта говорил уже, что новая певица — или замечательное приобретение для нашего театра, или жалкая посредственность, желающая с самого начала пустить пыль в глаза, взявшись за такие арии, которые неразлучны с именами Пасты, Виардо и других знаменитых певцов. Афиша объявила, что госпожа Шмидков будет петь арию «Casta diva» из беллиниевой «Нормы», каватину «Una voce rosola» из россиниева «Севильского цирюльника» и русскую песню «Душа ль моя душенька», это прекрасное произведение покойного Кавоса. Наконец настал столь нетерпеливо ожидаемый день, в который публика должна была произнести окончательный приговор таланту новой певицы. Театр был полон. Не осталось ни одной свободной ложи, ни одного кресла. При появлении госпожи Шмидков на сцену все были поражены её молодостью и красивой наружностью. Единодушный аплодисмент был первым для неё приветствием публики. С первыми аккордами оркестра в театре воцарилась мертвая тишина. Любопытство всех слушателей было возбуждено в высшей степени. Никто не хотел проронить ни одной вибрации её голоса. Госпожа Шмидков превзошла ожидания публики. С окончанием первой пьесы восторг посетителей выразился новым единодушным не-

умолаемым гулом повторявшихся рукоплесканий, криков «браво!» и вызволяет. Отчетливое исполнение остальных двух пьес ещё более расположило публику в пользу госпожи Шмидков. Похвалам не было конца. Кроме госпожи Шмидков вечером 27 февраля пел наш театральный тенор господин Леонов. Его голос и метод пения, приобретенные им в Петербурге, где находился он в придворной капелле, известны Нижнему Новгороду. Он пел арию из оперы «Невесты» и знаменитое «Гра росо а те рисовего» из «Лючии Ламермур». Обе арии он исполнил очень хорошо, особенно последнюю. Господин Леонов есть также один из замечательнейших талантов. Чистота и приятность голоса ставят его наряду с лучшими русскими певцами настоящего времени, и он вполне достоин тех похвал и того приема, которыми пользуется до сих пор. Едва ли хоть один провинциальный театр имеет певца, подобного нашему господину Леонову»¹.

Так встретила местная критика новую певицу. Отзыв этой критики был несколько восторжен, на что, конечно, имело влияние и то, что написана она была под первым впечатлением пения госпожи Шмидков (а я очень хорошо по себе знаю, как это первое впечатление незаметно подкупает беспристрастие в писании театральных рецензий), но и в самом деле госпожа Шмидков² была очень замечательной певицей, как по природному в высшей степени симпатическому и обширному голосу, так и по тщательной обработке его, и увлекала им не одних нижегородцев, но и киевскую публику, где она начала свои первые сценические дебюты и где немало вскружила юных и седовласых голов своим голосом, своей прекрасной наружностью, своей благородной скромностью, а потом — своим браком с одним помещиком Минской губернии, побегом от брачных уз и вообще своей романической, нисколько не пошлой судьбой. Киев писал ей мадригалы, фельетонно бесновался на все лады, и даже разразился об её таланте целою книгой, довольно почтенных размеров, кажется, на польском языке.

Допуская некоторую восторженность, как сказано, однако, вполне извинительную, в приведенном отзыве «Нижегородских губернских ведомостей» о пении госпожи Шмидков, я нахожу, что о господине Леонове «Ведомости», напротив, сказали даже чересчур мало; впоследствии, впрочем, как читатель увидит ниже, они дополнили свой отзыв о господине Леонове. Это был поистине замечательнейший талант. Голос господина Леонова был до того симпатичен, до того проникал в самую глубину музыкального чутья слушателя, что никогда не забудется теми, кто его хоть однажды слышал. По тембру своему он не имел ничего общего с голосом господина Тамберлика, но более подходил к голосам господ Кальцоллари и Никольского. Смело можно утверждать, что голос господина Никольского сильнее, обширнее и обработаннее голоса господина Леонова, но зато сила и обширность голоса господина Леонова, составившие бы недостаток на петербургской сцене, были совершенно соразмерны с нижегородской, а приятность и задушевность его были так велики, что от души можно пожалеть о господине Леонове, не только, как о человеке, так ужасно и так рано погибшем в пламени, охватившем калужский театр (кажется, в 1851 году), но и как о замечательном певце. Беспристрастие заставляет, однако, меня заметить, что далее провинциальной сцены господин Леонов никогда бы не пошел: плохая игра бы ещё не была к тому помехой, но главное, как уже сказано, голос господина Леонова не был настолько силен, чтобы выдержать размеры столичных театров и вдобавок голос этот, вследствие непростительной к нему небрежности певца и такой же непростительной лени его, далеко не был обработан и брал города только тем, что произвела одна природа.

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1849 г., № 13.

2 Она скончалась в Тамбове 17 августа 1860 года, с небольшим 30-ти лет, от чахотки.

Суждения критиков «Нижегородских губернских ведомостей» о таланте госпожи Шмидков как певицы и актрисы. — Те же суждения о господах Милославском, Трусове и Леонове, и достоинство этих суждений.

Как уже видно было из предыдущей главы, нижегородская сцена лет двадцать тому назад была в апогее своей славы, так как кроме дельно составленной драматической труппы, имела ещё, если не оперу, то очень замечательных оперных певцов, с помощью которых можно было давать три-четыре больших оперы и несколько легоньких опереток.

Обратимся опять к помощи «Нижегородских губернских ведомостей», в которых читаем следующее: «первый сюжет есть, без сомнения, госпожа Шмидков. Мы бы назвали её примадонной нижегородской оперы, если бы в Нижнем была опера. Госпожа Шмидков выступила на сцену сначала как певица, а потом и как актриса, в маленьких операх и водевилях. Как певица, госпожа Шмидков выше актрисы. Голос её, довольно обширный по своему диапазону и замечательно чистый и приятный на верхних нотах, обработан методически и, как видно, на хороших образцах. Госпожа Шмидков исполняла в концертах довольно большие и серьезные вещи, как, например, партии из опер: «Нормы», «Севильского цирюльника», «Ломбардцев», «Волшебного стрелка», «Фенеллы», «Цампы» и, наконец, знаменитую арию Бальфа. Не все эти пьесы госпожа Шмидков исполнила одинаково хорошо, менее всего удачно арию Бальфа, но зато некоторые, как, например, «Casta diva» Беллини, «Una voce rosafa» Россини, госпожа Шмидков исполнила превосходно.

С открытием театра госпожа Шмидков играла первые роли в оперетках: «Сиротка Сусанна», «Кетли», «Швейцарская хижина», «Женщина-лунатик» и в некоторых водевилях. Мы не знаем, как определить точные сценические достоинства госпожи Шмидков, хотя очень хорошо чувствуем все эти достоинства. И здесь, так же как в исполнении вокальной музыки, госпожа Шмидков была не одинаково мила во всех иггранных ею пьесах, но, что весьма замечательно, нигде, ни в какой роли, она не была дурна. В госпоже Шмидков есть нечто невыразимо приятное, что мы никак иначе назвать не можем, как «породой». Это определение, может быть, немножко странное, вовсе не значит, однако, что госпожа Шмидков по своим манерам есть вполне светская женщина, женщина аристократка. Нет! В ней преобладают в высшей степени те элементы нежной, прозрачной, воздушной женственности, при которых она и в роли Мадлены в водевиле «Что и деньги без ума», и в роли Катерины в водевиле «Любовное зелье», олицетворяет собою поэтическое создание женщины, простой по рождению, но женщины нежной, изящной натуры. Госпожа Шмидков с миленькими глазками, с миленьким ротиком, не изменяющимся в неприятное положение даже при исполнении самых трудных музыкальных пассажей, всегда столько мила, что мы, любуясь ею, невольно припоминаем поэтические создания женщин, подобных Юлии Шекспира, Магдалине Гете, Виргинии Сент-Пьера, Грациеллы Ламартина...

Одним словом, нам кажется, что женщина с организацией, подобной той, какую имеет госпожа Шмидков, не может быть неприятной на сцене даже и при слабом сценическом даровании: врожденная грация никогда её не оставит, будет ли она королевой или крестьянкой, злым или добрым гением... Между тем мы должны сказать, что лучшая роль госпожи Шмидков, по нашему мнению, была роль Сусанны в оперетке «Сиротка Сусанна»; а это служит фактическим доказательством, что госпожа Шмидков имеет сценическое дарование: певица, удовлетворительно разыгравшая в продолжении целого акта немую, не может не быть порядочно актрисой. Другим доказательством достоинств госпожи Шмидков как актрисы служит исполнение ею роли Наташи в «Жен-

цине-лунатике». Сцена сомнамбулизма и в особенности первая сцена, где она уверяет свою мать, что вовсе забыла Лидина, исполнены госпожою Шмидков прекрасно!

Другой сюжет нашей сцены есть господин Милославский, бывший артист Санкт-Петербургского театра. Что сказать о нём? Да мы прямо скажем, что для господина Милославского вовсе не нужно того авторитета, что он — бывший артист Императорского Санкт-Петербургского театра. Каждый, кто только раз его увидит, и в особенности в роли, вполне соответствующей его физическим средствам и его амплуа, каждый скажет, что это истинный артист, артист по призванию! Трудно только определить амплуа господина Милославского, так оно велико и разнообразно. Он играл роль городничего в «Ревизоре», потом играл первые роли в драмах: «Матильда или ревность», «Смерть и честь», «Она помешана», и первые же роли в нескольких водевилях последнего репертуара. И везде, где он ни играл, и в драмах, и в водевилях господин Милославский был отлично хорош¹. Мужчина высокого роста, с выразительною физиономией, с ловкой, благородной фигурой, господин Милославский владеет всем, чтобы быть истинным артистом, тем более что в нём, при врожденном развитии эстетического чувства, видна большая опытность, большая привычка к сцене. Но как ни хорош господин Милославский в водевилях, нам как-то жаль его видеть в этих пьесах и, в особенности, в ролях бесцветных, бесхарактерных, где артист должен форсировать своим комизмом до простого дурачества, чтобы придать какой-нибудь цвет своей роли. Нам жаль видеть в подобных ролях господина Милославского, жаль потому, что он артист высокой драмы. Как хорош, например господин Милославский в роли Бидермана в драме «Смерть и честь» и в роли Гарлейга в драме «Она помешана». В этой последней роли господин Милославский так высок, так верен природе с первого до последнего явления, что нам кажется, ничего лучшего желать нельзя. А роль эта, как известно, исполнена высокого драматизма и требует со стороны артиста глубокого понимания человеческой натуры. С ума сойти легко. Мало ли на свете если не сумасшедших людей, то, по крайней мере, сумасшедших или безумных действий, но разыграть сумасшедшего верно природе, но тронуть душу зрителя полным сочувствием, полным, инстинктивным пониманием страдательного положения человека, лишённого разума — это верх драматического искусства²!

Говоря о господине Милославском, что он хорош во всех ролях, мы только хотели повторить то, что выше сказали о госпоже Шмидков, т. е. что человек такой развитой породы, такой исключительной организации³ не может быть дурен ни в какой роли. Но если разбирать игру господина Милославского строже, то мы найдем, что он не вполне художественно исполнял роли в некоторых водевилях, не соответствовавших его амплуа. Например, в роли Жерома в водевиле «Что и деньги без ума» господин Милославский был своеобразен и хорош, но он мало походил

1 Эти достоинства игры господина Милославского, значительно, впрочем, ослабляемые самим автором статьи ниже, по моему мнению, могут скорее назваться недостатками, и потому нельзя не согласиться со словами автора «Краткого очерка истории Нижнего Новгорода» Н.И. Храмовского, который говорит, что господин Милославский, «как Макар Алексеевич Губкин, может сказать, что

был в Казани,
и в Рязани...

Для него спектакль начать Гамлетом и кончить, пожалуй, Филаткой, не составляет затруднений». Кроме того, господин Милославский позволял себе иногда фарсы, вовсе не идущие к сцене, т. е. наклеивал себе, например, уродливейшие огромнейшие носы и т. п. За всем тем отзыв «Губернских ведомостей» об игре господина Милославского в общих чертах совершенно верен.

2 Подкрепляем эти слова «Губернских ведомостей» и своим свидетельством: действительно, в указанных ролях, особенно в роли Гарлейга, игра господина Милославского была в высшей степени прекрасна.

3 Автор очевидно впадает несколько в лирический пафос.

на глупенького савояра, а скорее, не только по всем своим манерам, но даже по костюмировке походил на доброго Джон Буля, англичанина с головы до ног. После этой не совсем удачно исполненной роли видеть опять господина Милославского в роли Самуиля Чертовича в водевиле «Право пожизненного владения» — станешь в тупик и откажешься от своего мнения! Какое его амплуа? Где он выше — в драме или в комедии? Это вопрос неразрешимый¹. Труднейшая роль и роль диаметрально противоположная высокой драматической, исполнена господином Милославским с таким искусством, с таким верным и умным комизмом, что кажется, он родился для подобных ролей. Одно только мы снова заметим, что сама костюмировка, или лучше сказать маскировка лица, была у господина Милославского очень утрирована: он походил не на Самуиля Чертовича, человека весьма человеческого, а на фантастическое лицо Самуиля... И так быть или родиться Сквозником, Хлестаковым, его Осипом, Плюшкиным, Ноздревым, Маниловым — ничего не стоит! Но воспроизвести художественно все эти и подобные им типы надо иметь много, много таланта!

Для большего пояснения понятия, какое мы даем здесь слову «порода», мы, кстати, вспомним о нашем старом знакомце господине Трусове. Скажите, что так далеко выдвинуло господина Трусова вперед из всей среды его собратий? Отчего он так исключительно хорош на сцене, всегда, везде, какую бы он роль не играл²? Мы знаем биографию господина Трусова; знаем, что ему негде даже было и выучиться приятным и грациозным манерам светского человека, за всем тем, как первый любовник — амплуа, как известно, одно из труднейших — господин Трусов с таким достоинством исполняет все роли и в драмах и в комедиях, что, право, не подкопаешься под него ни в какой подделке; это не аплике, это самородный благородный металл!.. Конечно, на великой сцене света мы много найдем людей, которые светский лоск, приятность манер, умение с достоинством держать себя в позиции порядочного человека, приобрели одним путем опыта, одною долгою полировкой между истинно светскими и образованными людьми. Однако в людях этого сорта, в этих доморощенных гениях, если они не развиты от природы, мы всегда найдем даже нередко то, что так прекрасно названо «галантерейным обращением». На сцене театральной недостаток природного развития, недостаток породы ещё более виден, и никакой ум, никакой навык не выведет человека на стезю, не соответствующую его породе, которая, кстати заметить, не всегда подчиняется гражданскому разделению общества и всем внешним его формам.

Я с намерением привел эту довольно наивную философию автора, подписавшегося скромным именем «Любителя театра», в которой так и блещет какое-то египетское поклонение, воспитанное на великих началах, преподанных Марлинским, ловкости светского человека, тонким и деликатным манерам чистого бомонда, — и все это по поводу манер господина Трусова!.. Но, сделав это маленькое отступление, снова обращаясь к выписке из приводимой статьи, говорящей далее о господине Леонове, и замечу, нисколько не впадающей относительно его в преувеличение.

«Третий сюжет нашей сцены, — говорится далее, — есть сладкозвучный певец господин Леонов. Мы сказали сладкозвучный, и это, по нашему мнению, есть вернейшее определение достоинств господина Леонова. Диапазон голоса господина Леонова, чистого тенора, не очень велик: он не может исполнять большие и особенно трудные вещи итальянской и немецкой музыки и не может даже потому, что у него нет правильного

1 Тут автор также очевидно увлекается собственной своей диалектикой, так как «неразрешимый» вопрос этот был им выше разрешен весьма удовлетворительно, когда он говорил: «нам жаль видеть в подобных ролях господина Милославского, жаль потому, что он артист высокой драмы» и т. д.

2 И опять-таки автор несколько увлекается.

фальцета и нет той эластической мягкости в голосе, которая была бы способна на ругады и на все возможные фиоритуры. Наконец, голос господина Леонова весьма не силен, так не силен, что не соответствует даже резонансу нашего городского театра: Леонов на сцене и Леонов где-нибудь в зале есть два совершенно непохожие друг на друга лица¹. Но, несмотря на все эти недостатки, тембр бархатного голоса господина Леонова, его пленительная манера, его задушевность в пении пьес небольших, относящихся однако к драматической музыке, до того превосходны, до того сладки, что слушать его и не заслушаться почти невозможно! Vibrato у господина Леонова так естественно, так сердечно, что оно действительно вибрирует сердца слушателей и возносит душу до пифоса глубокой, поэтической восторженности! В самых простых мотивах какого-нибудь романса или песни — например, что может быть проще мотива песни «Вот на пути село большое» — при пении господина Леонова вы слышите не песню, а драму, целую, глубокую, несколько-актную драму, исполненную с чудным совершенством! Невозможно придать каждой поэтической мысли, каждому слову какого-нибудь романса такого точного и глубокого выражения, какие придаёт господин Леонов своим задушевым пением. Это певец, а не флейта, не кларнет и даже не скрипка², это певец с голосом человеческим, с одним из совершеннейших музыкальных инструментов.

Как актёр господин Леонов не очень искусен, в особенности в ролях светских людей. И этот недостаток ловкости в нём ещё более увеличивается от непривычки к сцене и от его непобедимой робости. Но об этих недостатках сценического дарования мы замечаем только в скобках³.

VII.

Музыкальность Нижнего. — Усиление оперного состава нижегородской театральной труппы. — Господин Лиханский и госпожа Стрепетова. — Оркестр. — Эпизод о злополучном лошаке по поводу «Любовного напитка». — Любовь нижегородской публики к опере, понукаемая вразумлениями критиков «Нижегородских губернских ведомостей». — Заезжие итальянцы, возведенные в Нижнем на степень «европейских знаменитостей». — Сведения о музыкальной жизни Нижнего по берлинской музыкальной газете. — Александр Дмитриевич Улыбышев. — Нижегородская духовная музыка. — Дальнейшая судьба музыки в Нижнем.

Вскоре оперный состав нижегородской сцены ещё увеличился приехавшим в 1850 году певцом господином Лиханским, правда не с совсем определённым голосом, так как голос его был чем-то средним между тенором и баритоном — mezzo-тенором, или mezzo-баритоном — как хотите; но все же господин Лиханский был очень полезным певцом и к тому же очень хорошо и развязно играл в ставившихся тогда операх и оперетках. Нельзя пройти молчанием также и госпожу Стрепетову, второе сопрано, которую часто можно было слушать с удовольствием в партиях Адальгизы в «Норме» и Аннеты в «Волшебном стрелке». Вторым тенором, и тенором очень приятным, был господин Орлов (он же и валторнист в оркестре), который особенно недурно пел в партии офицера,

1 Понятие о силе и громкости голоса, конечно, принадлежит к числу относительных, но, по моему мнению, высказанному и раньше, голос господина Леонова был совершенно достаточен для размеров каждого из наших провинциальных театров даже с их незатейливым резонансом. Это доказывается уже тем, что в партии Макса в «Волшебном стрелке» одна ария поется на скале, в самой глубине сцены, да ещё близ развешанных в виде свода небесного кусков полотна, что, конечно, мало вяжется с законами акустики, но и тут голос господина Леонова точно так же, как и в опере «Фра Дьяволо», где он поет сначала за кулисами, потом у окна всем известный романс, совершенно соответствовал зале нижегородского театра.

2 Разумеет ли автор под словом «даже», поставленным перед «скрипкой», относительную близость, преимущественно перед кларнетом, именно скрипки к человеческому голосу, или это просто хитрости риторические, решить не берусь.

3 «Нижегородские губернские ведомости», 1849 г., № 27.

женно Церлины, в «Фра Дьяволо». Господин Рубцов был на месте (конечно, в Жиннем), исполняя басовые роли, например, в «Норме» или в оперетке «Швейцарская хижина». Хоры были также подстать. Оркестр под управлением господина Шмидков, отца певицы, хорошего музыканта и некогда тоже опытного и недурного оперного певца одной из маленьких немецких сцен, делал свое дело также недурно. Господин Шмидков принимал участие и в некоторых операх; так, например, он очень удачно и презабавно, так как обладал довольно тонким комическим талантом, исполнял партию шарлатана Дулькамары в опере «Любовный напиток», в которой деятельное участие принимал и так называемый «губернаторский осёл», т. е. лошак, служивший первоначально забавой детям тогдашнего военного губернатора князя М.А. Урусова, а потом, за неукротимость и строптивость своего ослиного характера, обреченный возить воду в рабочий дом и другие заведения существовавшего тогда Приказа общественного призрения. Живю помню, как в городе перед постановкою «Любовного напитка» даже серьезно опасались за господина Шмидков, так как в колесницу Дулькамары предназначался быть впряженным знаменитый лошак со своим неукротимым нравом. Но на этот раз, умудрённый ли тяжким наказанием постыдно возить воду, или другими, неизвестными миру соображениями, лошак вел себя вполне благовоспитанно, и дело обошлось без всяких казусов; напротив, публика от души хохотала и аплодировала своему старому знакомцу, которого ежедневно видела угрюмо похлопывавшим своими длинными ушами около больничного фонтана на Жуковской улице... Извиняясь перед читателем за это отступление в пользу лошака, возвращаюсь к театру.

Так как опера нижегородская того времени была в своем полном блеске, то публика, ещё не совсем привыкшая к ней (а это можно заключить из того, что в «Нижегородских губернских ведомостях» того времени усиленно доказывалось публике, что оперу можно и следует так же любить, как и драму), стала к ней мало-помалу приучаться и наконец полюбила оперу до того, что предпочитала ей драму, а когда однажды заехали в Нижний странствующие итальянцы в образе двух госпож Корбари и господина Поццолини, — окончательно начала даже неистовствовать, а театральные критики «Губернских ведомостей», великодушно увенчав имена госпож А. и Л. Корбари громким титулом «европейских знаменитостей», всю душу свою, кажется, положили в прославление этих знаменитостей путем печатного нижегородского слова.

Неспособный с полным доверием относиться к тем временам, когда царили ещё у нас имена Ф.В. Булгарина и О.И. Сенковского, когда А.А. Краевский писал своё исследование о Борисе Годунове, я также не всегда способен совершенно доверчиво относиться к хотя и не столь отдаленным от нас, чересчур восторженным отзывам театральных нижегородских критиков; но нужно сказать, без всякого пристрастия, что описываемое время было для Нижнего одним из лучших в его музыкальной жизни. Кроме того, что на театре давались «Жизнь за царя», «Аскольдова могила» (3 акт), «Норма», «Цампа», «Фра Дьяволо», «Волшебный стрелок», «Любовный напиток» и другие, и ещё несколько опереток, как, например, «Швейцарская хижина», «Женщина-лунатик», «Дочь второго полка», и т. д. и т. д., Нижний вообще «музицировал», и «музицировал» так, как не всякому городу удается. Кто не помнит (если, конечно, только знаком с тем временем) классических музыкальных вечеров покойного А.Д. Улыбышева, сочинения которого по музыке — особенно его сочинение о Моцарте — высоко ценятся и немецкой музыкальной критикой, а немцы в теории музыки, известно, зубы съели; кто не помнит, не говоря уже об обыкновенных концертах меломанов, где между легонькими романсами самое крупное было, например, трио из «Жизни за царя» или что-нибудь подобное — грандиозных концертов, в которых исполнялись такие капитальные вещи, как, например, моцартовский

Requiem, или более серьезные из духовных концертов Бортнянского?.. Наполеон, в ту пору зарождался в Нижнем светлый талант нашего лучшего современного дирижера М.А. Балакирева...

О музыкальной жизни Нижнего говорила даже берлинская «Neue Musik Zeitung»¹. «В середине великого, просторного русского царства, — говорилось в ней, — почти в равном расстоянии от Санкт-Петербурга и Уральского хребта, отделяющего Европу от Сибири, лежит Нижний Новгород. Уже несколько лет тому назад и между жителями этого города, которых число превышает 30 000, постепенно распространяющаяся, в образованном классе, склонность к музыкальным наслаждениям, нашла сочувствие, и музыка насчитывает теперь уже значительное число образованных почитателей, которые с ревностью и любовью следуют своему музыкальному призванию. Во многих домашних кругах города, как благодетельные последствия этого направления, образовались маленькие музыкальные собрания, в которых нашли наслаждение и радость истинные друзья музыки. Сочинения знаменитейших творцов, незабвенных в области музыки, каковы Гайдн, Бетховен и Моцарт, так же как и новейших, каковы Мендельсон-Бартольди, Шпор, Феска, Рейсигер, исполняются в квартетах и трио, на фортепиано с аккомпанементом струнных инструментов и на одном фортепиано с возможною отчетливостью, вкусом и чувством. Между здешними дилетантами, принимающими самое живое участие в этих музыкальных собраниях, должны быть поименованы: господин Улыбышев, который обыкновенно играет первую скрипку и, при совершенно удовлетворительной способности в области так называемой камер-музыки, как и при исполнении классических сочинений, заставляет себя слушать с удовольствием. Он с самых ранних лет с величайшею ревностью предался теоретическому и практическому изучению музыки, старался, сколько позволяли силы, познакомиться с важными произведениями прошедшего столетия и даже со славою попытался распространить приобретенные им познания, издав для теории музыки сочинение под заглавием «Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart»².

Но, по недостатку механической отделки, требуемой силы и ближайшего знакомства со всеми трудными формами (Modificationen), которым подверглась игра на скрипке в последнее десятилетие и которые необходимо требуют более новой методы, он уже не в состоянии при исполнении нынешних сочинений, каковы сочинения Вьетана, Эрнста, Прюма, Аляра и других, соперничать с другими из новейших скрипачей. Партию альты с счастливым успехом и совершенно удовлетворительною отчетливостью исполняет господин Аверкиев, страстный почитатель важной музыки, и его живое участие в исполнении квартетов Моцарта и Бетховена не позволяет желать ничего более. Кроме того, не самые трудные вещи он очень удовлетворительно разыгрывает на скрипке и виолончели.

Не менее достойно упоминания участие господина Каменского в здешних музыкальных частных вечерах. Его постоянное, неутомимое усердие, с которым он посвящает себя музыке, ободряет других и одушевляет его сотрудников. Господин Эйзерих, который является в этих собраниях превосходным пианистом, и который музыкант ex professo, давая в большей части домов города уроки на фортепиано, отличается своею легкою, беглою игрою, нередко переступающей границы предписанного темпа, но при этом он очень тверд в такте и обладает редкой способностью совершенно ему неизвестные пьесы, даже когда они труд-

1 Neue Berliner Musik Zeitung, herausgegeben von Gustaw Bock. 1850 (Новая берлинская музыкальная газета, издаваемая Густавом Бокком; нем.— Ред.).

2 Сочинение, которое в Германии известно во многих переводах и высоко ценится артистами и знатоками. (Примечание редактора берлинской газеты). «Новая биография Моцарта, сопровождаемая кратким обзором истории музыки и анализом главных произведений Моцарта» (фр.— Ред.)

ны, разыграть prima vista¹, смело, без размышления. Замечательным талантом природа наградила ещё очень молодого человека, господина Гебеля, который, как виолончелист, для здешних собраний дилетантов неоспоримо полезен. Его тон чист и его исполнение (Vortrag) обещает в будущем полное чувства выражение (Ausdruck). Но, к несчастью, молодой человек не умеет достаточно пользоваться дарованиями, которыми наделила его природа, пренебрегает своим прекрасным талантом и приносит его в жертву светским удовольствиям². Кроме того, и дамы здешние страстные любительницы музыки. В городе найдется редкий дом, в котором бы не было хорошего инструмента, на котором они очень бегло и удовлетворительно исполняют труднейшие вещи Листа, Тальберга, Шопена и других. Между ними с полным правом первое место занимает отличная пианистка графиня Толстая. Как развивающийся талант и прекрасная надежда для будущего является приятный контраalto госпожи Стремоуховой».

В заключение этого очерка музыкальной жизни Нижнего говорится несколько слов и об опере, которые привожу здесь тем более, что автор, как видно, серьезно и совершенно знаючи относился к делу.

«Представление на нашей сцене полной оперы Беллини «Норма» делает настоящим феноменом наш город, который всё ещё, в музыкальном отношении, не вышел из среднего возраста. Господин Шмидков — капельмейстер — успел после месячного разучивания оперы порадовать публику удачным представлением «Нормы». Госпожа Шмидков владеет чистым методически разработанным и чрезвычайно приятным сопрано; все партии «Нормы» она пропела с отличною отчетливостью, которая в соединении с её полным чувства очаровательным исполнением заслужила ей громкие рукоплескания публики. Роль Адальгизы могла быть занята лучше, но всякое вновь и быстро возникшее дело не должно быть строго судимо и, если взять во внимание, каких неописанных трудов стоило господину Шмидков образовать в столь короткое время до степени сносной певицы назначенную для этой роли совершенно неизвестную с нотами госпожу Стрепетову, за всякое порицание должно умолкнуть, уступив место справедливой снисходительности. Несмотря на это госпожа Стрепетова безукоризненно и, почти не оскорбив чувствительного уха слушателя, счастливо исполнила дуэт с Нормою. Со своим свежим, благозвучным, полным души тенором господин Леонов в очаровательных мелодиях, которыми Беллини так щедро наделил роль Поллиона, явился талантливым певцом и возбудил общее, единодушное одобрение многочисленных слушателей. Общие партии (Ensemble Parthien) хора были исполнены с возможною отчетливостью и без грубых ошибок, причем присутствие громких духовых инструментов опытного хора военной музыки производило величественный эффект. Перед удивленными новостью слушателями всё вообще прошло ровно и гладко, — говорит автор в заключение статьи, — и господину капельмейстеру Шмидков, который употребил всевозможное старание, чтобы научить пению совершенно неприготовленных хористов и успел поставить госпожу Стрепетову (Адальгиза) и господина Рубцова (Оровист) в возможность сносно исполнить свои, вовсе нелегкие, партии, — господину Шмидков принадлежит, по всей справедливости, искренняя благодарность публики за доставленное им в столь короткое время и с такими скудными средствами наслаждение, которое здесь так редко выпадает на долю истинных любителей музыки».

Это музыкальное настроение Нижнего продолжалось лет пять. Лучшими представителями музыкальных талантов были, кроме названных в статье берлинской газеты лиц, госпожи Улыбышева (сопрано), Гациска

1 С первого раза (ит. — Ред.).

2 Впоследствии господин Гебель обратил серьезное внимание на развитие своего таланта, так что без затруднений был принят виолончелистом в оркестр Императорского московского театра..

(тоже сопрано), Башева (mezzo-сопрано), Пальчикова (сопрано), Панова (пианистка) и господа Сапожников (тенор) и Фрелих (basso profundo)¹.

Но затем наступило для Нижнего музыкальное затишье: А.Д. Улыбышев после продолжительной и тяжелой болезни, не позволявшей ему ничем заниматься, наконец, скончался в 1858 году; К.К. Эйзерих, ещё до кончины А.Д. Улыбышева, переехал в Симбирск, где с честью продолжал свою музыкальную деятельность и даже завёл правильную музыкальную школу²; остальные тоже разбрелись в разные стороны, а некоторых уже и на свете нет, как, например, П.В. Сапожникова, так рано и так грустно скончавшегося в 1859 году...

Скажу несколько слов об Александре Дмитриевиче Улыбышеве. Александр Дмитриевич в молодости находился несколько лет при русском дипломатическом корпусе в Париже, а потом, по возвращении своём в Россию, был первым редактором начавшего тогда издаваться, непосредственно от нашего Министерства иностранных дел, «Journal de St.-Petersbourg». Вскоре, однако, Александр Дмитриевич оставил службу и посвятил свои дни исключительно музыке. Кроме того, занимался и литературой; печатал, однако, мало. В Нижнем известны несколько его театральных пьес, которые разыгрывались иногда на его домашних спектаклях. Так, помню игранную однажды очень игривую и остроумную пьесу его «Певница», действующими лицами которой были живые представители тогдашнего нижегородского общества. Сатира в этой пьесе была, однако, не оскорбительна и до того добродушна, что роль учителя музыки Нотенфрессера исполнял К.К. Эйзерих, с которого она и была списана. Были, однако, и другие пьесы Александра Дмитриевича, ходившие тогда в Нижнем по рукам, где сатира принимала более свойственные ей едкие краски, особенно в пьесе, где главным действующим, тоже живым, лицом был князь Мурза-хан. Большой любитель театра, Александр Дмитриевич постоянно бывал в нём, и даже неограниченно законодательствовал в оценке игры актеров. Публика привыкла смотреть на Александра Дмитриевича и, когда он начинал громко говорить своё «браво!», подхватывала его одобрение изо всей мочи. Вообще Александр Дмитриевич в нижегородском театре был тем же, чем был для актёров и для публики в московском — один вельможа К. Ю., который, по словам Я.Е. Шушерина, записанным С.Т. Аксаковым, сидя всегда в первом ряду кресел (как и Александр Дмитриевич), магически действовал на следивших за ним со сцены актёров не хлопаньем, а только троекратным прикосновением пальцев правой руки к ладони левой, — этого знака одобрения удостоивались только первые актёры тогдашней московской сцены.

Последними проблесками минувшей музыкальной жизни Нижнего были музыкальные вечера в доме П.Ф. Ульяниной, на которых несколькими меломанами, с участием театральных музыкантов, игрались не только увертюры из опер, но и целые симфонии Бетховена. В 1861 — 1862 годах тоже начиналась было в Нижнем кое-какая музыкальность, но ненадолго. Тут уже заводчицею была П.М. Гольнская, родственница бывшего тогда нижегородским военным губернатором покойного А.Н. Муравьева; в одном из таких концертов, устроенных П.М. Гольнской осенью 1861 года, играла на фортепиано очень недурная пианистка Л.Ф. Буринская, и прекрасно была исполнена П.М. Гольнской знаменитая «Страделла» с аккомпанементом гармониама и хора архиерейских певчих.

Нижегородская духовная хоровая музыка имеет также свою историю, так как ей положено было прочное начало ещё знаменитым в истории

1 Не стесняясь, привожу здесь подлинные фамилии; излишне щепетильных читателей прошу припомнить, что все названные лица являлись и публично в многочисленных концертах.

2 После известных симбирских пожаров 1863 года К.К. Эйзерих переселился в Казань, где также деятельно посвящает себя музыке.

Нижнего, в особенности по отношению к расколу, архиепископом Нижегородским и Алатырским Питиримом, который в 1721 году завел при своем архиерейском доме две грамматические школы, эллино-греческую и славяно-российскую, и при них *певческую школу*. Во время пребывания в Нижнем Новгороде императрицы Екатерины Великой в 1767 году нижегородские архиерейские певчие пропели перед нею нарочно сочиненный для того гимн. Вообще, при епископе Нижегородском и Алатырском Дамаскине (1784—1794), по его любви к духовной музыке и вследствие его стараний, было образовано два хора певчих из способных к пению учеников Нижегородской семинарии, один — для кафедрального собора, другой — для семинарской церкви; кроме нотного пения, которому обучались все ученики семинарии, было в употреблении и партесное. Семинарские певчие принимали деятельное участие и в заведённых преосвященным Дамаскиным же публичных диспутах в семинарии, на которых они, «для увеселения публики», исполняли в промежутках чтений различные канты. Но самое цветущее развитие нижегородского духовного пения относится к управлению епархией тонкого знатока и любителя этого пения преосвященного Афанасия (1827—1832), при котором певческий хор был доведен до замечательного совершенства. Бывшее в употреблении при одном из его предшественников преосвященном Моисее (1811—1825) громкое пение было заменено тихим, но стройным напевом, о котором до сих пор вспоминают не только нижегородские, но и иногородние жители, бывавшие на Нижегородской ярмарке тех времён. Бывший при преосвященном Афанасии регентом господин Крейсов, очень опытный в партесном пении, управлял впоследствии хором певчих у новочеркасских казаков¹. Затем духовное хоровое пение в Нижнем стало падать и, ещё замечательно хорошее при преосвященном Иакове (1847—1849), в настоящее время находится в том посредственном состоянии, которое ничем его не выделяет из хоров других наших губернских городов.

Чтобы покончить с музыкальной жизнью Нижнего и более уже к ней не возвращаться, скажу, что после долгого молчания Нижний потряхнул стариной и в январе 1867 года почти внезапно развернулся целым потоком музыкальности. Почин в этом деле принадлежит П.Ф. Ульяниной, о музыкальных вечерах которой уже было сказано выше, дом которой издавна известен в Нижнем своею музыкальностью. Каждый четверг собирались в начале 1867 г. нижегородские меломаны в зале коммерческого клуба, где слушали очень дельно исполняемые трио, квартеты и квинтеты Бетховена, Моцарта, Рейсигера, Феска и других; кроме того, эта серьезная музыка разнообразилась более легким пением и игрою на фортепиано в 2, 4 и 8 рук и хорами из опер. Исполнителей явилось множество, из которых нельзя не упомянуть о прекрасной игре на фортепиано М.Ф. Прутченко (ученицы Гензельта), игре В.В. Ульянина на скрипке и Н.П. Протопопова — на фортепиано. Сказав несколько слов об этих музыкальных собраниях в «Нижегородских губернских ведомостях»², повторю здесь только основания, на которых устроились эти собрания: правом получить входной билет пользовался только участвующий в музыкальных исполнениях, платя за все концерты (числом 10) пять рублей с семейством и три — без семейства...

VIII.

Объяснение отступления от театра в пользу музыки. — Нижегородская сцена продолжает процветать. — Пожар театра в 1853 году. — Скучность по части театральных рецензий «Губернских ведомостей», как вследствие пожара, так и вследствие перехода редакции их с 1850 года от господина Мельникова в другие руки. — Доказательство этой скучности в виде артиклей о каалмыцком хане Аюке, о мухах и о прочем. — Возобновление театра

1 «История Нижегородской иерархии» архимандрита Макария, С.-Пб., 1857. Из этого сочинения почерпнул я приводимые сведения о духовной музыке в Нижнем.

2 «Нижегородские губернские ведомости», 1867 г., № 5.

1 декабря 1855 года. — Внешний вид нового театра и несчастная катастрофа при постройке его. — Личный состав труппы. — Упадок сил госпожи Шмидков. — Казанская лира. — «Свадьба Кречинского», со слов критика «Губернских ведомостей». — Госпожи Пиунова, Васильева и господин Климовский, по тому же источнику.

Я так долго остановился не только на музыке нижегородского театра, но и вообще на музыкальности Нижнего совершенно невольно, так как опера на театре того времени слишком заслоняла собой чисто драматическую сцену, несмотря на то, что и последняя была вполне удовлетворительна, а, заговорив об опере, я также невольно увлекся и вообще по отношению музыкальности Нижнего.

Личный состав драматической труппы всё увеличивался. Так, например, драма пополнилась известным почти всем губернским сценам господином Рыбаковым, артистом с сильным дарованием, к сожалению, ложно направленным яростным служением традициям покойного Каратыгина, и потому особенно рукоплескала господину Рыбакову всегда та часть публики, которая любила смотреть «Денщиков», «Ляпуновых» и т. п. трезвонь. Упомянув о господине Рыбакове, приведя свидетельства об игре господ Милославского, Николаева, Трусова и других, я не оставляю пробела, если включу ещё указание на игру довольно талантливой водевильной актрисы госпожи Глазуновой потому, что этот состав нижегородской сцены держался довольно долго, т. е. до января 1853 года, когда в тихую морозную ночь показалось грозное зарево...

Горел нижегородский театр, и в несколько часов от него осталась одна груда пепла, из которой мрачно и уродливо возвышались только уцелевшие печи с их дымовыми трубами, разрушенными, конечно, на другой же день. Место любимых и привычных наслаждений нижегородской публики было скромно и прозаически огорожено деревянным забором и город остался без постоянного «позорища», имея его только в ярмарочное время. Не появлялось и в «Нижегородских губернских ведомостях» театральные статьи не только с 1853 года, когда и не было в них нужды, но и ранее, т. е. с половины 1850 года, так как в этом году редакция перешла, вследствие отъезда П. И. Мельникова, к другому лицу — господину Щепотьеву, способному редижировать всё что угодно, только не газету, в особенности губернскую, что несравненно труднее, чем всякую столичную, за крайним недостатком всяческих — умственных и материальных — средств. Не говоря дурного слова, «Нижегородские губернские ведомости» с половины 1850 и затем 1851, 52, 53, 54 и начала 1855 годов изобиловали сведениями «о приехавших и выехавших особах», ценами на филей — конечно *in abstracto*, да перепечатками из других изданий таких в высшей степени назидательных артиклей, каковы: «Историческое сведение о калмыцком хане Аюке и роде его», «Средство от мозолей», «О мухах и их истреблении», «Встреча Казия с умным вором» и т. д. и т. д. С таким направлением редакции нечего было ждать от неё чего бы то ни было, и можно было, и по отношению к театру, вспомнить о тех, хотя страдавших отсутствием критики самих пьес и розовым цветом, статьях, которые писались прежде. С 1855 года редакция «Нижегородских губернских ведомостей» перешла в более умелые руки А. Д. Жданова и, между прочим, в «Губернских ведомостях» стали появляться и театральные рецензии, так как к этому времени относится и открытие в Нижнем снова постоянного театра — 1 декабря 1855 года.

Театр поместился в довольно обширном здании, в котором находится и в настоящее время, предназначавшемся первоначально владельцем его, крестьянином Бугровым, под гостиницу, но ещё до окончания постройки переделанном в театр. При этом случилась грустная катастрофа: по недогадливости ли архитектора (который, по следствию, подвергся законной за то ответственности), по проклятию ли (*sic!*), положенному одним лицом на новорожденный театр, одна стена здания рухнула и до смерти задавила при падении несколько человек плотников кострами-

чей, других — перекалечила. Потом сделаны были необходимые исправления, возведены надежные контрфорсы, и тем обеспечена безопасность помещающихся в театре. В ожидание постройки в Нижнем настоящего театра, который должен, как говорят, стоять на площади, образующейся от пересечения Большой Покровки с Осыпной улицей, мы совершенно довольствуемся и существующим, в котором всех лож в двух ярусах — 44, кресел — 65, мест за креслами (стульев) — 59; в верхних галереях могут поместиться человек 200. Полный сбор при обыкновенных ценах простирается до 400 руб. с небольшим. С 1862 года здание театра перешло по купчей крепости во владение здешнего землевладельца господина Турчанинова, с которым нынешний директор театра Ф.К. Смольков обязан контрактом.

Группа зимнего сезона с 1 декабря 1855 года по 27 февраля 1856 состояла не более как из тридцати персонажей, в числе которых находились: госпожи Вышеславцева, Мочалова, Трусова, Э. Шмидков, поступившая было на московскую сцену, но после известного пожара московского театра снова возвратившаяся в Нижний, младшая сестра её Л. Шмидков, Башкирова и господина Владимиров, Афанасьев, Трусов, Платонов, Башкиров, Александров, Майоров (актёр и декоратор) и другие. Я с намерением поставил имя госпожи Э. Шмидков не на первом месте, так как вследствие начавшихся уже тогда, несмотря на поездку на эмские воды, сильных признаков её болезни, сведшей её, наконец, преждевременно в могилу, голос её заметно стал упадать; естественно, что и игра её была уже далеко не так хороша, как в первые годы её сценического поприща, хотя все же с удовольствием можно было смотреть на игру госпожи Шмидков, не говоря уже о прекрасном и донельзя милым исполнении ею таких ролей, как в пьесе «Анютини глазки», но даже в таких безобразных драматических извержениях, каково «Материнское благословение». Сестра Э. Шмидков Л. Шмидков, бывшая воспитанница московской театральной школы, посвятившая было себя вначале балету и, как балерина, приводившая одно время наряду с госпожой Степановой в восторг казанскую театральную публику до того, что ходило по Казани рукописное вдохновение туземного поэта, настроивавшего свою лиру словами:

*Мучительницу Люцию
Нельзя мне не любить!
Ах, если бы... и т. д.*

Л. Шмидков, говорю я, оставив балетные лавры, вместе со старшей сестрой своей появлялась на нижегородской сцене в водевилях, в которых была очень недурна. Временами наезжал в Нижний и господин Милославский, бывший тогда в Казани. В один из таких приездов играл господин Милославский в Нижнем в повсеместно производившей в 1856 году фурор пьесе господина Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского», при её первой постановке на нижегородской сцене. «Роль Кречинского — одна из лучших в репертуаре господина Милославского, — говорит репортер «Нижегородских губернских ведомостей»¹.

Благородство манер, скрывающее от общества низость души Кречинского, аристократизм, если можно так выразиться, привычек его, легко увлекающий Лидочку и обвораживающий Атуеву, предупредительность, где нужно, и умение пользоваться малейшей слабостью ближнего, одним словом, все черты характера Кречинского были выставлены господином Милославским как нельзя более отчетливо. В продолжение целой пьесы мы с увлечением следили за каждым словом, за каждым движением его, и дивились его искусству. Разговор с Муромским о деревенской жизни, сцена с Нелькиным при возвращении булавки и многие другие, которых мы здесь по многочисленности их не выписываем, были ведены им с

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1856 г., № 49.

совершенством, которое невольно исторгало рукоплескания. Говоря об успехе пьесы «Свадьба Кречинского» на нижегородской сцене, нельзя умолчать о других артистах нашей труппы, ему содействовавших. Господин Платонов в роли Расплюева был очень хорош. Замаранный, помятый, но с философическим направлением по части различных сортов боксов, явился Расплюев на сцену. В ролях такого сорта легко актёру вдаваться в фарс, который, может быть, и вызовет взрывы радости и смеха в верхнем слое театральной публики, но непременно повредит общему характеру роли; но господин Платонов был далёк от фарса и выполнил свою роль дельно, добросовестно и с талантом. Расплюев у него был тем, чем должен быть — и смешным, и гадким. Роль отца занимал господин Владимиров, артист вполне даровитый и полезный. Нам бы хотелось здесь поговорить об его таланте вообще, но пределы нашей статьи этого не позволяют. Верное понимание роли, отчетливое её исполнение и совершенно неподдельный комизм — вот достоинства, которые выказались в господине Владимирове и в роли Муромского. Роль Агуевой была также прекрасно выполнена госпожою Трусовой. Удивительно хороши были эти оба артиста во второй пьесе бенефиса господина Башкирова «Зачем иные люди женятся». Господин Владимиров — в роли приехавшего в Петербург искать служебного счастья помещика, убежденного, что виновница всех его неудач — жена, а госпожа Трусова — в роли сварливой жены, раздраженной против мужа за переселение в Петербург, где она не может блистать, по её понятию, как в провинции. Так разыгранные пьесы естественно не могут не привлекать в театр и самую холодную публику, и публика, в свою очередь, не может не быть благодарна дирекции¹, которая не щадит ни трудов, ни денег, чтобы сделать театр привлекательным. Кроме госпожи Трусовой, господ Владимирова и Платонова, о которых мы уже говорили, она имеет у себя господина Рыбакова, талант которого не может не быть известен русской читающей публике, господ Трусова, Башкирова², господа Шмидков, Башкирову, Рыбакову и других».

В 1858 году вступила на нижегородскую сцену госпожа Пиунова (ныне — госпожа Шмидков), бывшая лет 5 сряду любимицей нижегородской публики и покинувшая её, кажется, в 1860 году; около этого же времени производила фурор в водевилях госпожа Полякова, в настоящее время совсем оставившая сцену, и приехала из московской театральной школы в Нижний госпожа Васильева (ныне госпожа Трусова-Васильева), также уже несколько лет тому назад оставившая Нижний.

«Госпожа Пиунова обладает всеми задатками сценического искусства, а это вместе с молодостью её, конечно, подает большие надежды и в будущем. Но мы не скроем, что самые успехи её порождают и большие требования. Сколько можно судить, госпожа Пиунова с особенным пристрастием выбирает роли наивно-милых девушек. Слова нет: это лучшие её роли, но она не должна забывать, что в них же кроется однообразие и легкость, которые могут вредить её таланту. Мы искренно думаем, что она может смело расширить свой репертуар; труда будет больше и вдумываться в роли нужно будет серьезнее, но зато талант развернётся шире. Наше мнение подтверждает сама госпожа Пиунова: в комедии Островского «Бедность не порок» она играла разбитную вдовушку и выполнила роль эту с большим тактом, а тут, конечно, обыкновенными способностями не обойдешься, особливо в 17 лет. Сюда же можно отнести и роль Татьяны в «Москале чаривнике»; пьеса эта была поставлена в два дня по желанию Михаила Семеновича Щепкина, приехавшего слу-

1 Дирекция тогда состояла из нескольких лиц.

2 Теперь господин Башкиров совершенно незначительная личность Александринского театра. Нужно, однако, заметить, что в первую пору своей сценической деятельности, принадлежавшую Нижнему, талант господина Башкирова был гораздо удовлетворительнее, чем впоследствии.

чайно в Нижний и согласившегося участвовать в трех спектаклях и, несмотря на поспешность постановки, а также незнание малороссийского языка, госпожа Пиунова в роли Татьяны была очень хороша, так что наш ветеран артист был в восторге и говорил, что он ни с кем с таким удовольствием не играл, а мнение М.С. Щепкина может служить авторитетом. В нашей милой госпоже Пиуновой он принял сердечное участие, советовал ей серьезно трудиться, и, конечно, советы и напутствие вполне оценены ею»¹.

«Госпожа Васильева постоянно собирает единодушные аплодисменты всей здешней публики, и аплодисменты вполне заслуженные. В этой артистке, всегда занимающей и в драме, и в комедии, и в водевилях первые роли, талант неоспоримый: в ней есть и чувство, и разнообразие, а главное — любовь к искусству и добросовестность в исполнении. Впрочем, нужно сказать, также во имя справедливости, что госпожа Васильева в большой комедии выше, чем в драме, а в водевиле ещё выше, чем в комедии. Жаль, что голос госпожи Васильевой слаб в пении; это очень вредит ей при исполнении куплетов². Также можно пожалеть, что госпожа Васильева редко доставляет удовольствие публике характерными танцами, в которых она так хороша»³.

В первое время игры на нижегородском театре господж Пиуновой и Васильевой из мужского персонала сцены видное место занимал, кроме известных уже читателю господ Трусова, имя которого встречается в летописях нижегородской сцены непрерывно около тридцати пяти лет сряду до настоящего времени, Владимиров, прекрасного комического и очень умного во всех ролях актёра, Платонова и других — господин Климовский, автор известного романа, облетевшего всю Россию, написанного на слова Кольцова, «Хуторок» и ещё других, не столько известных мелких музыкальных произведений, вроде «Петербургского утра».

«Не стану говорить о господине Климовском как о певце, мне хотелось бы сказать кое-что об его игре и сценических его способностях. Известно, что самое неблагоприятное впечатление актёр производит на зрителя, когда видно, что он только актёрствует, т. е., когда, например, не изучил хорошо своей роли или, если изучил, да не сумел войти в неё, и потому не имеет искреннего к ней сочувствия. В таком случае, все монологи его, все патетические возгласы и все вообще речи, как бы ни были они оригинальны, остры и хороши сами по себе, непременно отзовутся сорочьим или попугайским красноречием, а все жесты и движения будут напоминать фиглярство и паясничество.

К чести господина Климовского с ним не бывает подобных случаев, — это первое и, надо сказать, весьма важное, хотя, конечно, только отрицательное достоинство его игры. Если он и не всегда глубоко понимает свои роли, зато играет их всегда сознательно; если не всецело в них входит, не скрывает за ними совершенно своей личности, зато умеет, по крайней мере, дать понять смысл и значение своей роли, а не исказить её. Оттого-то речь его не отзывается фразерством, а игра всегда солидна, благородна, приятна и запечатлена порядочностью тона, если можно так выразиться. Гримасничанья и неистовых ухваток за ним вовсе не водится. Умеренная сдержанность и благородство — девиз его игры. Это не значит, впрочем, чтобы игра господина Климовского была вообще суха и безжизненна. Напротив, мы не раз имели удовольствие видеть в нём истинное и глубокое одушевление. Так, например, очень замечательна и хороша была игра его в «Кощее», дававшемся, кажется, ещё в летних месяцах, а потом в недавнее время в «Старой мызе» и в «Еврее».

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1858 г., № 5.

2 Не только «вредит», но, скажу от себя, госпоже Васильевой и не следовало бы появляться в водевилях, так как голос её не только был слаб, но даже вовсе лишён был всякого звука.

3 «Нижегородские губернские ведомости», 1858 г., № 43

Но особенно памятен господин Климовский в «Отце семейства». Надо сказать вообще, что драма эта весьма хорошо задумана автором и очень удачно составлена. Отец семейства, холодный и самоуверенный эгоист, привыкший видеть, чтобы всё ходило по струнке около него, измучивший своим деспотизмом жену и детей, хотя по натуре добрый и по своему любивший свою семью, воплотился в игре господина Климовского и явился на сцене как живая личность со всеми своими натуральными подробностями. Господин Климовский совершенно овладел своей ролью и всецело скрыл себя в личности Степана Михайловича Трубина-Разладина. Особенно хорош он был в сцене, когда, уверившись окончательно, что капитал его вылетел в трубу, что фантазии его о золотых приисках привели его к совершенному разорению, что он обманут самым плутовским манером, — когда, говоря, узнавши обо всем этом, является он домой в свою семью, и там встречает единодушные жалобы, упреки и сожаления. Но ещё лучше, ещё талантливее шла игра Климовского, когда по смерти добродушной и безответной своей жены Степан Михайлович видит собственными своими глазами смерть своего сына и слышит от него предсмертные упреки в суровости, холодности и деспотизме. Пробудившаяся совесть и семейное чувство громко в нём заговорили — и вот он начинает оправдываться перед своей дочерью, хотя никак не хочет сознаться в своей вине. Борьба разочарованного самолюбия и проснувшейся совести так наглядно и рельефно была выражена господином Климовским, что и доселе всё это с удовольствием вспоминается. И надо заметить, что от начала до конца пьесы характер Степана Михайловича выдержан был самым последовательным и строгим образом. С возраставшим интересом пьесы возрастало, можно сказать, и искусство господина Климовского, так что в конце драмы, в самой последней сцене, где он является разбитым и отчаянным отцом лицом к лицу со своей дочерью, недели две от него скрывавшейся, но потом возвратившейся и с отчаянием умоляющей выдать её за человека, давно ею любимого, но ненавистного ему — Степану Михайловичу, — в этой сцене игра господина Климовского достигла, можно сказать, художественного пафоса. Вообще «Отец семейства» может быть очень убедительным доказательством далеко не кое-какого таланта в господине Климовском, и, что если он подольше и потщательнее будет изучать свои роли, он всегда может играть очень хорошо¹.

IX.

Упадок нижегородской сцены с 1860 года. — Переменчивый состав труппы. —

Причины упадка нижегородской сцены. — Любительские спектакли и концерты, как суррогат недостатка присяжных артистов. — Распространение страсти к любительским спектаклям до пределов Балахны. — Балахнинская сцена любителей. — Нижегородские любители. — Нижегородская сцена освежается приезжими артистами. — Айр-Ольдридж в Нижнем. — Мнение Гервинуса о короле Лире.

Начиная с 1860 года нижегородская сцена снова начала падать так, что дело наконец дошло до того, что сбор в каких-нибудь 60—70 рублей считался уже дирекцией роскошью, а в зиму 1861—1862 годов театра в Нижнем и вовсе не было. Артисты — и притом на главных ролях — то и дело менялись, наезжая бог весть откуда и точно также улечучиваясь бесследно бог весть куда. Из этих эфемеридов, впрочем, недурён был господин Лаухин, которого с особенным удовольствием можно было видеть в «Мишуре» в роли советника губернского правления, да ещё иногда, если не очень впадали в тривиальный фарс, были сносны господа Прусаков и Мухин. Из актёров, более продолжительное время державшихся тогда на нижегородской сцене, нельзя не вспомнить с полным уважением к ним о господах Востоковых. Госпожа Востокова, кроме

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1860 г., № 51.

дарования, имела в себе и то, что, наравне с дарованием, дается людям природой, т. е. счастливую наружность, соединенную с чем-то крайне грациозным, благородным и милым во всех движениях, вроде той «породы», о которой говорили «Нижегородские губернские ведомости» 1849 года по отношению к госпоже Шмидков. Одна из самых неблагодарнейших и бесцветных ролей — Софьи в «Горе от ума» — была исполнена госпожою Востоковой совершенно успешно. В водевилях госпожа Востокова была всегда очень мила. Господин Востоков был хорошим комическим актёром. Особенно памятен он мне в роли частного пристава в «Новейшем оракуле», исполненной им так артистически, с таким знанием действительности, что театр очень основательно заливался от хохота и гремел рукоплесканиями. Кроме того господин Востоков замечателен и многими переводами и переделками на русские нравы французских водевилей; жаль только, что выбор оригиналов был не совсем удачен, что, впрочем, зависит, конечно, от самого французского водевильного, да и вообще театрального, репертуара.

Упадок нижегородского театра начала текущего десятилетия можно, однако, объяснить общим настроением того времени, когда всё общество русское, занятое интересами такой громадной важности, каково было на первом месте, конечно, — уничтожение крепостного права и установление почти во всех проявлениях государственной жизни совершенно иного, нового порядка вещей, естественно, ставило любовь к театру на последнем плане. По обязанности местного репортёра (бывшим в то время редактором неофициальной части «Нижегородских губернских ведомостей») я это тогда же высказывал. Вспоминая по поводу разных масленичных увеселений, которым предавался Нижний в 1864 году, старое театральное и музыкальное время Нижнего, я, между прочим, говорил: «стоит развернуть «Губернские ведомости» того времени, издававшиеся под редакцией П.И. Мельникова, чтобы сказать, что немало было прежде в Нижнем такого хорошего, какого теперь и слыхом не слышать. По многим причинам можно не любить того «доброго старого времени», когда припомнишь, что делается теперь на наших глазах; кроме музыки да театра, пожалуй, в этом милом прошедшем ничего и не найдешь... Новое время имеет полное право, чувствуя в себе с каждым днём прибывающие силы гражданственности, смотреть на старое так, как смотрит честный американский янки на интеллигенцию родовитого брата своего — южанина, джентльментствующего, расплывающегося, пожалуй, в тёплых чувствах к эстетике в теории и не забывающего своих плантаторских тенденций, — но всё-таки за хорошее старому времени нельзя не отплатить, вспомняв о нём хорошим же словом¹».

Скудость нижегородской присяжной сцены начала настоящего десятилетия пополнялась отчасти случайно образовавшимися «любительскими спектаклями», а иногда концертами, заводчицей которых, как сказано было в главе VII, бывала П.М. Гольнская. Эти любительские спектакли вышли даже за городскую черту Нижнего. Старушка Балахна, представительница знаменитого «балахонского усолья», со своими потомками новгородцев, со своим обилием бегающих и кусающих, невзирая на чин и звание, кого ни попало, волков, со своими знаменитыми ещё в XVI столетии варницами, настолько же не знаменитыми в настоящее время, вспомнив, вероятно, прозвище свое, которым так метко окрестило её народное сознание², распянулась в 1863 году целым рядом периодических любительских спектаклей, о которых не только давались отчеты в «Нижегородских губернских ведомостях», но и, как водится, полемизировали в тех же «Ведомостях», — конечно, по возможности, *sine ira et studi*³... Привлеченный славой балахнинских спектаклей, я ездил на ме-

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1864 г., № 9.

2 «Балахна, Балахна! Стоит, полы распяня!».

3 Без гнева и пристрастия (лат. — Ред.).

сто действия (благо — близко), и нисколько не раскаивался в такой экскурсии или, лучше сказать, в таких экскурсиях, так как в какой бы части города ни поселились, вам всё-таки до всего будет далеко: город не на шутку распахнулся со своими бесконечными пустырями и заборами и представляет собой, по справедливости, также «дистанцию огромного размера». Не без риска подвергнуться всем неприятным возможностям путника в снежной пустыне, украшаемой по временам фосфорическим блеском волчьих глаз, отправляясь я в широких пошевнях или в розвальнях, со складною шляпой под мышкой, в храм балахнинских муз театра и, по возможности, удовлетворялся ими. Лучшими представителями «любителей» в Балахне были в женских ролях: Ю. П. и С. П. Бетлинг, а в мужских: В. И. Пусков, П. Л. Бетлинг, П. М. Трушков, И. И. Чичерин, Н. Г. Вознесенский и другие. Особенно мило и дружно шли, конечно, водевили. Более серьёзные вещи не совсем удачно выбирались и принадлежали всегда к области чересчур квасно-патриотической поэзии, как, например, «Параша-сибирячка» и другие.

В Нижнем самыми ревностными двигателями любительских спектаклей было несколько так называемых «пароходных» лиц, т. е. администраторов множества находящихся в городе пароходных агентств. Нередко ставились пьесы Гоголя, Островского. Прекрасно прошло «Горе от ума»; то же можно сказать и об «Однодворце», в котором принимал участие и случившийся тогда в Нижнем автор его; недурно исполнена была оперетка «Дочь второго полка», в которой роль Марии играла Л. Ф. Буринская. Впоследствии вместо чисто любительских спектаклей стали устраиваться «смешанные», т. е. в обыкновенных театральные спектаклях вместе с актёрами участвовали и любители, большей частью в бенефисы, что и было очень хорошо: оставались довольны и бенефицианты, так как сбор бывал всегда порядочный, и публика, видевшая на сцене очень хорошо разыгрываемые пьесы. Лучшими артистами из любителей должно назвать: господж Ф. М. Остафьеву, Г. В. Херсонскую, А. Д. Блохину, Е. И. Медем, В. Н. Васильеву и пытавших свои сценические силы ещё в Балахне Ю. П. и С. П. Бетлинг, и господ Н. А. Цемша (замечательно прекрасного в ролях Чацкого и Кречинского), А. В. Сапожникова, который сыграл, между прочим, роль гарнизонного офицера в «Однодворце» — П. И. Пузовка — до такой степени умно, талантливо и верно с действительностью, что выше его игры в этой роли положительно ничего себе и представить нельзя: всё, начиная с крайне удачного изменения своего голоса, в высшей степени искусно выдержанного во всей пьесе, и до самого ничтожнейшего слова роли, гарнизонных ухваток, причёски и всей внешности вообще, было замечательно хорошо в П. И. Пузовке. Затем следуют господа А. П. Польц (очень хороший водевильный актёр), П. А. Зарубаев, Е. И. Рагозин, Х. Г. Херсонский, С. Т. Погуляев, М. Е. Борисоглебский, С. П. Аркадьев (прекрасный Репетиллов), П. М. Блохин и другие. К сожалению, эта неорганизованная группа любителей, частью оттого, что некоторые из более ревностных её персонажей покинули Нижний, а частью, может быть, и оттого, что прошла первая вспышка к сцене, мало-помалу стала предпочитать серьёзным вещам разные, более или менее пошлые, более или менее глупые водевили, и наконец, совершенно замолкла, так что зимой 1866—1867 годов всё дело ограничилось только одними разговорами о том, что не худо было бы сыграть что-нибудь... Но и в разговорах далее водевилей не заходили...

Кроме участия на нижегородской сцене любителей, она освежалась иногда приездом иногородних, и даже иноземных артистов, каким был известный Айр Ольдريدж. «Недели три или четыре тому назад (писал я, опять по обязанности местного репортера, в июле 1862 года) разнесся у нас по городу слух, что будто приедет к нам известный артист Ковентгардена — Айр Ольдريدж. Признаться сказать, мы было, и не поверили сначала этому слуху, припомнив равнодушие нижегородской

публики к сценическому искусству: зачем же и приезжать Ольдриджу в Нижний? Нашему грустно настроенному воображению уже начала рисоваться печальная картина пустой театральной залы, сонные физиономии капельдинеров, вероятно, очень основательно задающих себе вопрос: для какой потребности существует в Нижнем театр (а всего вероятнее, и вовсе не задающих себе таких головоломных вопросов), сонная игра артистов, — очень естественная, при отсутствии внимания к ней, и дремлющий одинокий извозчик у театрального подъезда... Но, подумали мы, все эти печальные картины не могут придти в голову Ольдриджа, который в Нижнем не жила, ergo¹... он, пожалуй, и придет к нам.

Отчего же, однако, так равнодушна нижегородская публика к театру? Так равнодушна, что нынешней зимой театра у нас и вовсе не было, а причиной тому, конечно, сама публика. Мы не принадлежим к числу здешних старожилов, а хорошо помним то время, когда театр бывал если не всегда полон, то и не пуст, как нынче; когда состав труппы был настолько удовлетворителен, что кроме хорошего исполнения драм, комедий и водевилей, очень мило шли оперы и оперетки, например: «Жизнь за царя», 3-й акт «Аскольдовой могилы», «Швейцарская хижина», «Дочь второго полка» и даже «Норма». Где же причины изменения вкуса публики, имеет ли оно какие-нибудь причины, и хороший ли это или дурной знак? Подумаешь, и положительно скажешь: хороший. Не много не мало, а с процветания в Нижнем театра прошло около десяти лет. Чем тогда занято было общество наших городов? Право, ведь кроме вечеров, балов и театра, оно и знать ничего не хотело, да и не могло; только и разговору было, что кто сколько визитов нынче сделал, да сколько полек без передышки отхвата, да в пьесе «Полковник старых времен» очень выгодно выказываются формы госпожи Г... Нынче же прислушайтесь к разговору: кто говорит об уставной грамоте, о волостных судах, кто о суде присяжных... Прежние деятели постушевались, убрались по добру по здорову со сцены, или, приноровившись к новому, смешались с ним, и приходится теперь повторить в тысячный раз:

Свежо предание, а верится с трудом.

Но обратимся к тому, с чего начали. Слух о приезде Ольдриджа оказался совершенно справедливым, когда он явился на нашей сцене в первый раз в роли Отелло. Театр был полон. Слава, заслуженная Ольдриджем, вполне достойна его в высшей степени искусной, а главное, прочувствованной игры. Смотря на него в Отелло ли, в Лире ли, или в Макбете, видишь перед собою не Ольдриджа, а Отелло, Лира или Макбета, а это единственная цель артиста. Особенно хорош Ольдридж в Отелло; он так сумел выразить этот не смягченный образованием, как бы первобытный, характер, что лучшего воспроизведения мысли Шекспира едва ли можно и требовать. Прекрасно поняты и выражены артистом эти крайности необузданных разумной волей движений мавра — эта бешеная ярость, когда вместо слов вырываются из груди одни неопределенные звуки; эта безграничная, полная грации и любви нежность нетронутой, как в своем зле, так и в добре, природы. Роль Макбета² исполнена была артистом безукоризненно; особенно было хорошо выражение лица его в последней сцене поединка, но в этой роли Ольдридж терял много от роли леди Макбет, которая своею занимательностью несколько заслоняет роль самого Макбета. Госпожа Трусова-Васильева была в леди Макбет довольно удовлетворительна и была бы ещё лучше, если бы пореже вспоминала, что она на сцене, и поменьше обращалась к публике.

1 Следовательно (лат. — Ред.).

2 Полагая игру господина Ольдриджа достаточно известною всему читающему миру, считаю лишним и здесь поправлять самого себя в чем бы то ни было в этом отзыве о знаменитом, несмотря на однообразие игры и скудость репертуара, артисте.

Более определенное и сильное впечатление произвёл на нас Ольдридж в роли Лира, — быть может оттого, что эта трагедия Шекспира нам более знакома. Прекрасно выражено Ольдриджем бесконечное самообольщение короля из королев, и затем — постепенное разочарование безграничной власти в своей силе, разрешающееся наконец сумасшествием. Всё так естественно, так хорошо понято и выражено, что кажется, будто глазами видишь всю внутреннюю боль, весь ход процесса постепенного упадка сил несчастного короля.

Относительно целого исполнения трагедии нужно сказать, что оно было сносно. Роль Корделии, самая маленькая и, вместе с тем, самая главная, так как на ней основана завязка пьесы, во весь ход которой чувствуется присутствие этого кроткого и благородного существа, очень шла к госпоже Немировой, и была ею очень мило исполнена. Не можем придумать, почему была совершенно выпущена прекрасная роль шута? Если на том основании, на каком она была исключена Гарриком на лондонской сцене и для лондонской публики, то это несколько неприменимо к нижегородской сцене и к нижегородской публике, да в настоящее время неприменимо и к лондонской. Такое нецеремонное обращение с гениальным писателем как-то неприятно бьёт в глаза, особенно когда нет к тому никаких видимых оснований. Можно бы, правда, выпустить несколько замедляющих сцен, почти вовсе лишних, и почитавшихся необходимыми сценическим искусством XVI столетия, но выпускать целую роль, и ещё так тщательно и рельефно отделанную автором, повторяем, чересчур уже бесцеремонно¹.

Имея в виду читателей, посвятивших силы свои прямо сценическому искусству, или более или менее близких к театру, привожу и здесь выписку, сделанную мною в приведённой статье, из замечательного мнения о Лире Гервинуса, этого тонкого и глубокого критика шекспировского гения, рассчитывая на пользу, которую может принести эта выписка людям, незнакомым с трудами Гервинуса.

«Король Лир, — говорит он, — даже в самых преклонных летах и в крайнем расстройстве умственных способностей помнит ещё то время, когда он был царём с головы до ног (в каждом вершке) и перед мечом его разбегались враги; даже в безумии его проглядывают лучи этого царственного и геройского духа. В спокойном состоянии осанка его величественна и лицо дышит энергией, а когда он сердился и с гневом вводил в кого-нибудь взор свой, то подданные трепетали перед ним. Если сан и положение его не допускали противоречия, то, тем не менее, можно было ожидать этого от его темперамента.

Он всегда был эксцентричен; сами дочери говорят про него, что он мало познавал самого себя, т. е. не умел совладать с собою; всё лучшее и самое здоровое в его жизни постоянно делалось быстро, т. е. вследствие вспышки характера. Такова была его природа; могущество и величие приучили его к тому, а счастье, никогда его не покидавшее, не внушало ему и мысли о возможности бедствий. Такой отец поддерживает иногда в дочерях своих лесть и лицемерие, которые впоследствии и обрушиваются на его голову; эта лесть ещё более развивает раздражительность и необузданность характера. Врожденный эгоизм, хотя бы он был и доброго, любящего свойства, возрастает в таких натурах до крайних

1 «Нижегородские губернские ведомости», 1862 г., № 28. Привожу здесь для желающих ближе познакомиться с предметом, перечень всех номеров «Нижегородских губернских ведомостей» с самого начала их издания, в которых говорилось о нижегородском театре, кроме 1847, 1851 и 1859 годов, так как, невзирая на все мои поиски и объявления, я еще не успел приобрести «Ведомости» за эти три года. А всякому занимающемуся изучением нижегородской жизни известно, какой драгоценный материал в этом отношении составляют «Ведомости». О театре говорилось в «Нижегородских губернских ведомостях»: 1845 года в № 46, 47, 48 и 49; 1846 — № 8, 13, 31, 33, 62, 64, 65, 66 и 67; 1849 — № 13, 27 и 72; 1850 — № 11, 17, 35, 36, 49, 51 и 59; 1856 — № 49; 1858 — № 5, 8, 43 и 44; 1860 — № 50, 51 и 52; 1861 — № 29; 1862 — № 28, 47 и 49; 1863 — № 1, 7 и 10; 1864 — № 7, 9, 11 и 12; 1865 — № 25; 1866 — № 47, 48 и 49 и 1867 — № 2, 3, 9, 10, 20 и 28.

пределов и проявляется самым резким образом вследствие контраста между истинной дочерней любовью Корделии и кажущейся привязанностью других дочерей.

Если недоступность в отношении к родным и подданным Лира, привыкшего слушать правду только из уст шута, была несовершенством его природы и потом поддерживалась привычками долгой жизни, то естественно, что такие заблуждения ещё усилились от упрямства, слабости и чувствительности преклонных лет. Представив себе такого человека во всей силе страстей его, мы поймем вполне образ действий его в первой сцене, возбудившей много толков. Эту сцену Гёте назвал нелепою; а между тем, в ней столько же правды и естественности, как во всём, что написал Шекспир. Вопрос о степени любви дочерей Лира был для автора данным фактом, который он по своему считал для себя священным; делать его правдоподобнее он полагал совершенно бесполезным и предоставил зрителю и силе его воображения объяснить себе обычаями эпохи или характером и летами короля такое странное вступление к разделу наследства.

Престарелый король хочет уступить своим детям власть и сан свой; это с его стороны большое самоотвержение и доказательство необыкновенной любви и доверия. Он желал бы, чтобы за такую жертву его благодарили впредь и на словах; эгоистическая сторона его любви порождает в нём желание порадоваться уверениям дочерей в любви и почтении, между тем как вкоренившаяся привычка к господству облекает это желание в определенную форму. И вдруг любимое дитя его, бальзам его старости — дочь, на любовь которой он преимущественно рассчитывал, в торжественном собрании отвечает на вопрос его холодным «ничего». Вся не властная над собою натура человека, никогда не умевшего сладить с волнениями своей крови, насильственно вырывается наружу. Он предоставляет своё королевство двум старшим дочерям, изгоняет вернейшего слугу своего Кента и отвергает дитя своё, изменив любовь к нему в ненависть. Внутреннюю бурю, бушующую в нём в эту минуту, он сам вполне характеризует впоследствии такими словами: «небольшая вина Корделии сдвинула с места все здание моей природы и, извлекиши из моего сердца всякую любовь, обратила её в жёлчь». Этот «жалкий приговор» нисколько не вредит содержанию сцены. Свойство необузданной ярости именно и заключается в том, что она порождает сильные душевные потрясения без достаточного к ним повода. Шекспир сознавал это.

Вначале, когда Лир замечает первое пренебрежение к себе, не хочет и сознавать этого недостатка внимания; но так как оно замечено и его слугами, то он обижается и поступок дворецкого Освальда окончательно выводит его из себя. Если бы его явным образом не раздражали, то он перенёс бы многое. Как всегда бывает у вспыльчивых людей, за проявлением гнева последовало спокойствие. Старик молчалив и задумчив; он уже сознаёт, что поступил необдуманно, отдав всё дочерям своим, в то же время его начинает терзать раскаяние, которое ещё более поджигается шутками дурака. Но неблагодарность дочерей скоро уничтожает спокойное состояние духа короля. Гонерилья снимает перед ним личину немедленно после оскорбления, которое нанёс ему слуга её. Эта минута потрясает всю его жизненную и нравственную силу. Здесь актёр должен выказать всю энергию, к какой только способен. Первое заблуждение в дочери и в себе, странный приём, сделанный речам Гонерильи, вопрос, как зовут её — всё это уже предвестники позднейшего умственного расстройтва. Гонерилья ещё только просила об уменьшении числа его прислуги, и герцог Альбано сказал ему, что ни в чём неповинен, как Лир раздражается таким странным проклятием над перворожденной своей дочерью, которому нет равного ни в какой трагедии; это же проклятие он повторяет впоследствии и в присутствии Реганы. Им овладевает ярость, смешанная со стыдом, при

мысли, что неблагодарность дочери до того потрясла его мужскую силу, что довела до слёз. Это воспоминание мучит Лира потом и в минуты безумия. Но сцена с Реганой (во втором действии) окончательно истощила его жизненные силы, брожение его духа улеглось, и припадки ярости ослабли. Струны его сердца до того натянуты, что ежеминутно могут порваться. Вследствие такого истощения у него уже нет более проклятия для Реганы; взрывы гнева его вырождаются в сарказмы; он унижается до просьбы, до слёз.

«Благородный гнев» уже не находится в его распоряжении, и он плачет против своей воли. В сцене с Гонерильей Лир молил богов, чтобы они ниспослали ему терпение и защитили от безумия, которое в престарелом человеке должно было проистечь из чрезмерного напряжения всех сил; теперь он чувствует себя уже ближе к этому состоянию, которого он так страшится».

Во время ярмарки, два года кряду, в 1863 и 1864 годах, нижегородская публика, в лице своих охотников до хореографических штук, лицезрела и балет, к которому заявил особенную склонность взявшийся было за управление нижегородским театром, но месяца через три снова уступивший своё место нынешнему директору театра господину Смолькову, здешний землевладелец В.Д. Свербеев¹. Лучшими представителями балетной ярмарочной труппы были оперные петербургские танцовщицы: госпожи Мадаева, Люмберг, Виноградская, Черноярова, и танцовщики: господа Троицкий, Чистяков, Стуколкин и другие. Смотря, однако, на балет с очень невыгодной для него точки зрения, считаю лучше вовсе не говорить о нём.

В зимний сезон 1865—1866 годов нижегородский театр был крайне плох, зато поправился в сезон 1866 и 1867 гг.

Х.

Нижегородский театр сезона 1866 — 1867 годов. — Личный состав труппы. Госпожи Сорокина 2-я, Самойлова, Мельникова, Сахарова 1-я и другие, и господа Ральф, Самойлов, Загорский, Трусов и Ленский. — Зависимость всякого дела от солидного образования.

Нижегородская театральная труппа в зиму 1866 – 1867 годов была очень удачно подобрана; доказательством может служить очень хорошо сыгранная на здешней сцене пьеса Лермонтова «Маскарад», которая окончательно, как говорится, «провалилась» даже на таком богатом личными и вообще всеми сценическими средствами театре, как московский.

Особенно хорош был мужской персонал нашей театральной труппы; женский же, хотя довольно многочисленный, был несравненно слабее. Из драматических актрис самой лучшей, притом только с половины сезона, была госпожа Сорокина 2-я, симпатичный талант которой можно встретить с полным вниманием. Госпожу Сорокину 2-ю до сих пор знали в Нижнем за водевильную артистку; но вот появилась она в драме (в роли жены Багрова в «Светских ширмах») и блистательно доказала своей прочувствованной и толковой игрой, что с честью может заменить своё

¹ Одним из осязательнейших последствий управления господина Свербеева можно назвать существование в теперешней зале городского театра керосиновых ламп, вместо масляных, форменные ливреи капельдинеров и уцелевшие еще до сих пор печатные объявления в коридорах о том, что «посторонним лицам вход на сцену воспрещается». Эти объявления, однако, в миллионный раз подтверждают юному еще, несмотря на свою старость, человечеству, ту юридическую истину, что если какой-нибудь закон или какое-нибудь правило на практике не исполняются, то лучше, из уважения к человеческим постановлениям, отменить этот закон или правило. На этом основании не мешало бы нынешней дирекции или стереть с лица земли остатки свербеевского управления, или действительно сделать вход на сцену недоступным для посторонних лиц.

путь в водевильное амплуа более серьёзным. За госпожой Сорокиной 2-й из молодых драматических артисток можно поставить госпожу Самойлову, в умной игре которой заметен, к сожалению, недостаток горячего истинного чувства. Госпожа Мельникова — очень полезная актриса, преимущественно в ролях бездушных светских женщин (например, в пьесе «Не первый, не последний»), причём, конечно, немало помогает её игре счастливая наружность. Госпожа Николаева иногда бывает не дурна, но только не в серьёзных ролях. На амплуа комических (часто и драматических) старух неценима старинная знакомая нижегородской публики Серафима Александровна Сахарова, которая появилась в Нижнем ещё во время распутинского управления театром; к сожалению, госпожа Сахарова иногда впадает в фарс. Затем следуют госпожи Сорокина 1-я, Сахарова 2-я, Ершова и другие, занимающие второстепенные и третьестепенные роли — необходимости всякой сцены. Более удачен или, лучше сказать, более ровен был мужской персонал нашей труппы.

На первом плане, по своему амплуа, стоял господин Ральф¹, известный отчасти и Петербургу по участию его, несколько лет тому назад, в петербургских и кронштадтских частных спектаклях и поступивший окончательно на сцену года три тому назад, первоначально во Владимире, где он играл в труппе господина Огарёва. Господин Ральф, без сомнения, очень даровитый и образованный артист на ролях *jeunes premiers*², но иногда появляется на сцене и в безобразном виде «ляпуновых», денщиков и тому подобных милых ролях. Этого нельзя бы было простить господину Ральфу, если бы не всем известные условия губернской сцены, заставляющие актёров не только играть, но и просто «ломать комедь» по неизбежной необходимости. Зато не извинительна в игре господина Ральфа та небрежность, с которой он иногда появляется перед публикой. Господин Ральф замечателен и как переводчик; так, им была поставлена на нижегородской сцене пьеса «Трутни», кажется, переделка пьесы Сарду «*Les vieux garçons*»³. Жаль только, что выбор господина Ральфа, как и господина Востокова, также грешит против всяких художественных требований... Не так часто, как господин Ральф, и притом совсем на другом амплуа, появляется на сцене господин Самойлов, сын В.В. Самойлова, очень основательно посвящающий свои первые силы провинции, — а провинция, известно, хорошая школа не только для государственной и общественной службы, которую здесь узнаёшь короче и, так сказать, во всей её неприкосновенности, но и для театральной деятельности; для актёра, впрочем, не так важно начинать в провинции, как в провинциях, т. е. побывать на нескольких театральных подмостках наших губернских городов, познакомиться с разными вкусами и требованиями разных публик, а ведь у нас известно — «что ни город, то норов». Не вдаваясь в подробную оценку относительной силы талантов господ Ральфа и Самойлова, нужно сказать, что в игре первого преобладает именно талант, хотя не пропадает для зрителя и знание господином Ральфом дела, в игре второго — ум и серьёзное изучение роли, обдуманность и трезвое направление, исключающие всякое битье на эффект.

Господин Загорский с талантом и совестливо исполняет все свои роли. Господин Ленский является хорошим водевильным актёром, очень удачно играет и Орфея в «Орфее в аду», в котором прекрасно говорит все свои монологи...

Господин Трусов, нестареющий Владимир Максимович Трусов, ветеран нижегородской сцены, переменявший уже несколько лет тому назад своё амплуа молодых людей на более степенные роли, остается таким же любимцем нижегородской публики и всегда отличается своей старательной игрой, которая особенно, нужно сказать, была хоро-

1 В настоящее время господин Ральф играет на казанской сцене.

2 Молодых героев (фр. — Ред.).

3 Старые холостяки (фр. — Ред.).

ша в зиму 1866—1867 годов, так как господин Трусов, видно, удвоил своё внимание, быть может, вследствие соперничества и вообще хорошего состава труппы, а эта общая удовлетворительность труппы всегда благотельно влияет на игру актёров, особенно с самолюбием... Склонный к статистическим соображениям, я как-то высчитал, что господин Трусов, средним числом, появлялся перед нижегородской публикой около 5000 раз, в 1000 различных ролей; хотя между количеством и качеством существует всем известное различие, но зато нельзя не убедиться и такой почтенной цифрой ролей в репертуаре актёра, которая что-нибудь да доказывает; как хотите, а 5000 раз появиться на сцене перед публикою, не то, что... ну, хотя бы 5000 исходящих бумаг выпустить!.. Да, можно сказать, что не один только известный английский узурпатор, герой 30 января 1649 года, был ни что иное, как *une necessite historique, personnifie en Cromwell*¹, но и наш театральный ветеран представляет собою нечто вроде *necessite theatrale en V.Troussoff*...².

Приведа, сознаюсь, эту довольно беглую поверхностную характеристику наших сценических дарований, оговариваюсь, на всякий случай, чтобы и меня не назвали «розовым», как назвал я бывших критиков «Нижегородских губернских ведомостей», что говорю только о тех лицах нижегородской театральной труппы, о которых стоит говорить, удерживаясь от дешевой критики слабых дарований.

XI.³

Разочарованный театральным затишьем последних лет, я случайно попадаю в конце 1866 года в театр, и остаюсь доволен таким казусом. — «Не первый, не последний» господина Дьяченко. — Ролло, как сообщник господина Дьяченко. — «Горе от ума». — Мое мнение о роли Чацкого. — Исполнение пьесы.

Нет ничего приятнее неожиданного удовольствия. Привыкнув к мысли, что у нас, в Нижнем, по части так называемых эстетических наслаждений можно жить только мечтательно, в своём собственном кабинете, пользуясь объедками воспоминаний о когда-то и где-то виденном и слышанном, я не ходил даже в единственный наш храм эстетики, выражаясь проще, в театр. Взвоешь, бывало, иногда от желания окунуться в эту эстетику-то, да вспомнишь, что, приведа в действительное исполнение своё желание, того и гляди — окунешься не в эстетику, а в нечто, весьма не подобное ей, махнешь рукой и останешься дома.

Случайно, однако, попавши в театр, однажды, в ноябре 1866 года, я остался очень доволен этим казусом и стал продолжать такие хождения. Давали на первый раз пьесу известного нашего драматурга — известного, как известно, более с отрицательной стороны своего дарования — «Не первый, не последний». Пьеса написана довольно гладко, с виду всё очень естественно, резко выходящих в глаза несообразностей нет, — чего же лучше! Особенно же вышло хорошо, что перед «Не первым, не последним» давали какого-то «Ролло, или художественных дел во Флоренции мастера», или что-то в этом роде, где господин Трусов изображал некоего мифа или, как он сам выразился, «Микеланджело», словом — ерунду какую-то, принадлежащую к категории тех переводимых пьес, в которых действуют если и люди, то по малой мере из отделения умышленных нижегородской земской Мартыновской больницы. Понятно,

1 Как историческая необходимость, олицетворенная Кромвелем (фр. — Ред.).

2 Театральной необходимости В.Трусова (фр. — Ред.).

3 В основание этой и последующих глав, в которых говорится о нижегородском театре 1866—1867 годов, положила я то, что высказывал в статьях своих, напечатанных под разными заглавиями в № 47, 48, 49 «Нижегородских губернских ведомостей» 1866 года, в № 2 3, 9, 10, 20 и 23 тех же «Ведомостей» 1867 года и в № 6, 8, 9, 10, и 14 «Нижегородского ярмарочного справочного листка» 1867 года.

что после созерцания такого предшественника, как «Ролло», зубами ухватаешься не только за господина Дьяченко, но и за господина Аскаченского, если бы его просто вывели на сцену, да показали накатанным на палке.

Господин Ральф в роли Хрущова был прекрасен, начиная от первого выхода и кончая словами: «Да, шаферствовать!». Это стремление вначале к тому, чтобы не упасть уж чересчур низко; эта внутренняя борьба при падении (в маскараде), бесхарактерность и внезапные переходы от низости (вследствие крайнего недостатка воли) к чисто человеческому чувству; это, наконец, окончательное падение, сопровождаемое бесильной, но адской злобой на себя и на всё на свете, — все эти трудные задачи выполнены были господином Ральфом как нельзя более хорошо, хотя нельзя не заметить, что в игре господина Ральфа помогал ему более талант, так как в ней заметна некоторая небрежность... Впрочем, нельзя было винить господина Ральфа и за небрежность эту; напротив, можно ещё благодарить его за то, что небрежность эта была относительно очень редко заметна; публики в тот вечер было раз, два, да и обчелся; вдруг раздаётся громкий аплодисмент, пальцем в небо попадающий; гробовое молчание — как черт в лужу... тоже попадающее... Вообще, играть на нашей сцене иногда — подвиг! Таким же подвигом можно назвать и изящные костюмы госпожи Мельниковой в пьесе, о которой идёт речь; вообще, несколько не льстя госпоже Мельниковой, нужно сказать, что Хрущов, с его бесхарактерностью, действительно мог с ума сходить от такой ловкой и красивой женщины. Игра госпожи Мельниковой была вообще очень недурна; несколько фраз и в особенности последняя: «а я не люблю», были сказаны превосходно.

Госпожа Самойлова в роли жены Хрущова была бы очень хороша, если бы не этот ледяной холод, которым вас так и обдавало от каждого её слова. Господин Хотев играл, пожалуй, недурно, да только несчастная его физиономия, не абсолютно несчастная, конечно, но несчастная именно по отношению к его роли, всё дело испортила: несмотря на почтенные бакены, зритель видел в «кузене» не Мефистофеля в своем роде, а просто мальчика с мефистофельскими фразами на розовых устах, что, согласитесь, несколько смешно. Господин Каншин, актёр не без таланта, взял, вероятно, роль не по собственному выбору, а по необходимости, и потому, из уважения к нему, считаю прилично не разбирать его игры.

27 ноября 1866 года на нашем театре давали «Горе от ума». Не распространяясь о громадном значении и никогда не устареющих достоинствах гениального произведения Грибоедова, замечу здесь, кстати, что встречал людей, которые понятия не имеют о Грибоедове, ни из книги, ни из сцены — есть ещё такие господа, — а говорят Грибоедовым, как мольеровский простака — прозою, думая, что говорят пословицей или поговоркой (смотря по смыслу цитаты); не проводя параллели между Чацким, Онегиным, Печориным, Бельтовым, Рудиным и даже Обломовым, замечу только то, что меня всего более поражает в Чацком.

По моему мнению, Чацкий прекрасен и верен в отвлечении; в реальном мире, скажу без обиняков, — не выдерживает критики. Чацкий хорош, как метод пропаганды посредством сцены, но не в каком случае не как выведенный на сцену живой человек. Понятно, что Грибоедову необходимо было заставить говорить Чацкого монологами, чтобы познакомить публику с идеей современного ему передового человека. Вообразите же себе Чацкого, даже и в фамусовское время, не на сцене, а подающего вам руку, вообразите Чацкого, гарцующего на наших «семейных вечерах» в благородном собрании, коммерческом или всесословном клубе — смешны будут не семейные вечера, конечно, а сам Александр Андреевич, который уже будет распространять около себя запах, свойственный Надимовым, запах, всегда им присущий, характеристичный не менее запаха гоголевского Петрушки. Есть ли возможность порядочному че-

ловеку, а не пустозвону, тереться соп атмоге¹ между Фамусовыми и Скалозубами? Возможно ли порядочному человеку на балу ораторствовать перед теми же Фамусовыми и Скалозубами, ораторствовать в поте лица, надрываться и возмущаться? Порядочный человек может думать и даже говорить — только не Фамусовым и не на балу — то, что высказывает Чацкий (и потому Чацкий совершенно естествен, когда один на сцене); а если бы уж попал каким-нибудь образом на бал к Фамусову, то сидел бы себе смиренно в углу или говорил бы с кем-нибудь, даже с тем же Фамусовым, о каком-нибудь совершенно невинном вздоре, и уж никак не

...о матерьях важных.

А скорее порядочный человек и вовсе бы не попал на этот бал, не мыкался бы по белу свету, трактуя о том, что

*Тот скажи любви конец,
Кто на три года вдаль уедет,*

сам бы не надсаживал груди, возмущаясь тем, что

*Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веча,*

сам бы не собирал вокруг себя род веча, рассуждая о том, что у общества

Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,

и увлекшись негодованием к страсти подражания всему иностранному, не стал бы провозглашать ещё пошлейшего и вреднейшего желания хоть у китайцев бы занять

Премудрого у них незнанья иноземцев.

Фамусов едва ли не толковее Чацкого в том месте, где он говорит:

*...не блажи,
Именьем, брат, не управляй оплошно,
А главное — поди-ко послужи.*

Правда, что «поди-ко послужи» легко было сказать Фамусову, да трудно было исполнить не Фамусову, зато ведь Чацкому можно бы было, если и не послужить в гражданской палате или в губернском правлении, так вообще заняться делом — дела во всяком обществе, во всякое время и для всякого, желающего только им заняться, найдется вдоволь. Совету же Фамусова: «именьем, брат, не управляй оплошно», можно бы было последовать в то время даже с большею честью для себя и пользой для других, чем в наше, — конечно, не в смысле фамусовских убеждений. А, конечно, легче относиться к так называемой мелкой обыкновенной деятельности с высоты прометеевского величия:

*Благо наследье богатых отцов
Освободило от малых трудов,
Благо идти по дороге избитой
Лень помешала, да разум развитой...*

Повторяю, прекрасен и верен себе Чацкий, как благородный, высокий протест свежей силы, которую давит и гнёт окружающая её по-

1 Дружески, с любовью (ит. – Ред.).

шлость, но как живой человек — не хорош Чацкий, не хорош, несмотря на то, что

Сеет он все-таки доброе семя.

Не хорош Чацкий и как сценическое воспроизведение характера. Смотря на Фамусова, например, или на самодуров Островского, вы видите живые лица, вы видите людей; смотря же на Чацкого, вы видите только идею. Чацкого можно некоторым образом приравнять к «моральным лицам» комедий Фонвизина. «Вообще такие лица, весьма интересные для истории умственного развития своего века, составляют недостаток пьесы со стороны драматического движения. Красноречиво высказывая свои мысли и чувства, они не совсем уместны в художественной конструкции драмы и составляют как бы излишний придаток, нужный не для хода действия, а для того только, чтобы познакомить публику с воззрениями самого автора. Это не живые, одушевленные фигуры, а тенденции автора, облечённые в драматические костюмы для удобнейшего влияния на партер¹».

Многие пытались играть Чацкого, многие играли его; с другой стороны, многие находили, что Самарин в Москве и покойный Максимов в Петербурге (есть охотники и до господина Нильского) играли Чацкого очень хорошо; но из этого ещё не следует, что они в самом деле хорошо играли, что кто-нибудь мог хорошо сыграть роль Чацкого. Не потому не было и нет артиста, которой бы хорошо сыграл роль Чацкого, что артисты плохи, но потому, что роль-то сама по себе такая, что никакой талант с нею не справится, что отчасти видно и из сказанного выше. Поэтому-то из громадной невыгоды для артиста, взявшегося за роль Чацкого, по невозможности безукоризненного её исполнения, проистекает и такая же громадная для него выгода: так как всякий мало-мальски толковый зритель понимает, что Чацкого никому не сыграть, то, стало быть, и требует немногого. Масса же всегда будет чувствовать себя вполне удовлетворенной тем обилием «драматизма», которым эффектно читающий артист всегда с избытком воспользуется в роли Чацкого; в свою очередь и масса будет права, если вспомнить, что Чацкий, как живой характер, немислим, — выходит, что именно каратыгиновщиной, драпировкой и пустозвонством и должен он быть; ведь уж если проповедовать на балах, проповедовать перед Софьей, Фамусовым *e tutti quanti*², то проповедовать как следует, всласть, с таким драматизмом, чтобы только за ушами пищало...

Скажу несколько слов об исполнении «Горя от ума». Оно обставлено у нас до крайности неудачно; кроме роли Чацкого об остальных ролях не стоит и говорить, исключая роли князя Тугоуховского, которой господин Самойлов придал столько новизны своей замечательно-прекрасной гримировкой, неподражаемо старческими звуками и, по временам, не то кашлем, не то предсмертной хрипотой, вырывавшимися из груди бальной развалины, что, казалось, вот-вот развалина эта грохнется об пол и испустит свой последний вздох под тяжестью навешанных на неё звезд и лет.

В пример неудачности обстановки «Горя от ума» достаточно указать, например, на господина Загорского, актёра далеко не плохого, но который, взявшись не за свое дело, неизвестно с какой стати явился, в роли Репетилова, чуть не в том положении, когда двое ведут, а третий ноги переставляет. Репетилов вваливается в прихожую Фамусова, правда, после ужина, но мудрено решить, отчего у него голова пуста: от природы ли, от того ли, что дело к рассвету подходит, или от ужина с либеральным шумом... Во всяком случае, кривляться, качаться и быть в измятой шляпе Репетилову не приходится.

1 «О жизни в статьях Д.И. Фонвизина» А.П. Пятковского, стр. LIX в «Сочинениях, письмах и избранных переводах Фонвизина». Изд. 1866 года.

2 И всеми без исключения (ит. — Ред.).

Господин Ральф (Чацкий) даже читал неправильно. Так, например, на слова Молчалина: «свой талант у всех-с», Чацкий, по крайней мере, как я это понимаю, с сильной иронией спрашивает: «у вас?», понимая под этим вопросом: «неужели и у такой свиньи, как ты, есть какие-нибудь таланты?» Господин Ральф сказал эти слова совершенно положительно, утвердительно, без малейшего оттенка иронии. Подобные же неправильности встречались и в разговоре с Софьей: «Глядь» было сказано очень хорошо, только чересчур поспешно ушёл господин Ральф со сцены после этого слова. Мне кажется, Чацкий должен был был побольше удивиться, увидав перед собою вместо Софьи — польский, открываемый князем Тугоуховским, и вследствие того несколько постоять, конечно, не более полуминуты (если уж пошло на точное определение времени), и затем уже уйти, а господин Ральф сказал слово «глядь» почти уже на ходу. Зато все эти недостатки с избытком искупились господином Ральфом в последнем действии, которое ведено им было прекрасно. Насколько это возможно, господином Ральфом придано было Чацкому человечности, и ходили были мало заметны. В сарказме, в злости Чацкого, вследствие таланта господина Ральфа, так и прорывалась любовь, но любовь горькая, беспощадная сама к себе, жестоко карающая сама себя за прежнее честное и полное увлечение.

В эти минуты Софья, если бы в ней была хоть искра чувства, если бы в ней была хоть капля того, что составляет сущность светлого и любовного создания, которое так полно и тепло звучит в истинно понимаемом слове «женщина», — Софья кинулась бы к ногам Чацкого и вымолила бы себе прощение и забвение тех страданий его, которых была причиной... Да что Софья... Зритель — не Софья, а и у того дух захватывало от чистого, высоко прекрасного чувства, так одушевлённо, так страстно вложенного господином Ральфом в душу Чацкого, именно в душу, а не в слова одни. Принятый на наших сценах обычай оканчивать третье действие комической кадрилию — очень гадок, и хорошо, что этого обычая в Нижнем теперь нет. Положим, что публика никогда не прочь посмотреть на комическую кадрилию, особенно если она комична в известном смысле, не только в «Горе от ума», но, пожалуй, в «Макбете» и «Лире», но к чему же поблажать такому вкусу публики!.. Зритель окончательно увлечен словами Чацкого (словами Чацкого, заметьте, а не Чацким самим, или, лучше сказать, *идеей* его), сердце у зрителя невольно учащает свои удары...

Глядь...

С этим словом занавесь должна падать, и только в глубине сцены, в растворённые двери комнаты, в которой находится Чацкий, виднеются танцующие. И для артиста, играющего Чацкого, очень неловко должно быть: говорил, говорил для жаждущих танцев, вдруг входят жаждущие танцев, а он, как пойманный школьник или воришка, затесавшийся на бал в пустую комнату, при входе в неё разных господ, прекомично утекает...

XII.

Паутина не на одной «Александринке» водится. — Мой совет господину Манну, автору «Паутины». — Исполнение «Паутины» на нижегородской сцене. — «Маскарад» Лермонтова. — «Искусители». — Дьяченко и Верди, рассматриваемые как титулярные советники.

Есть разряд писателей, к которому принадлежит и господин Манн, поставивших себе, как кажется, задачей заниматься смесью французского с нижегородским, — иначе, как такую смесь не могу я назвать «Паутиной». Столько тут напихано варева, крошева и всяческого меси-

ва, так кстати и по-французски разрушаются, к вящему удовольствию, вероятно, только самого автора, все эти кухмистерские снадобья, что только руками разводишь от неподдельного изумления гигантским способностям человека придумывать такой сложный «хитро-красно-сплетенный» механизм! Так и чудятся Кукольники, Марлинские...

Дрянские, Хворовы, Ворленские, Скачковы!..

А там, высоко, в облаках олимпийских, парит в эмпиреях 363-й роман Дюма-отца, как идеал прекрасного, как апофеоз эстетики, как эмбрион всего высокого в прекрасном!..

Ведь «Горе от ума» или «Ревизор» оставляют по себе самое тягостное впечатление своими персонажами, по представляемому ими злу, но это тягостное впечатление умеряется в вас сознанием таланта писателя, сознанием мастерства его в изображении действительности, словом, тем эстетическим наслаждением, которым дарят нас сильные таланты. В пьесах же, подобных «Паутине», впечатление выводимого ими на свет божий зла ничем не сглаживается, а, напротив, жёлчь ещё более раздражается бездарностью обличителя, и выходишь из театра с каким-то туманом, сумбуром в голове, и злишься не то на уродов, вызванных на сцену автором, не то на автора, не то на себя, что сунулся смотреть на пьесу, не послушавшись советов тех органов печати, к которым питаешь доверие, а задумал сам проверить эти отзывы...

Мне кажется, господин Манн поступил бы крайне благоразумно, назвавши свою «Паутину» водевилем, растянутым на пять действий, и, разумеется, водевилем в роде «25 рублей вознаграждения» и т. п.; тогда бы никто ему и слова дурного не сказал, так как от всякого автора можно требовать только того, что он сам обещает дать. Ведь, например, «Честную компанию», т. е. пьесу, принадлежащую к категории тех, которые можно назвать *картинками с натуры, жанром*, смотришь с удовольствием, и уж, конечно, не променяешь на «Паутину», в которой только и есть хорошего, что пошибанье известного сорта чиновников, кладущих силы своей души на алтарь службы, воробыным дрожаньем перед жёнами своих подчиненных, скотским обращением со всяким, стоящим хоть бы степенью ниже, подлым раболепием перед высшими и взглядом на службу, как на какое-нибудь коммерческое предприятие, да и то — плутоватое, т. е. не коммерческое предприятие собственно, а лабазническое, аршинническое надувательство. «Только и есть хорошего», — сказал я о *мысли* в пьесе, но и ею автор неумело воспользовался: краски слабы, рельефа и тонкого, разумного понимания и вследствие его — представления действительного почти искать нечего, так что без дополнения собственного воображения зритель обойтись не может.

Вообще я полагаю, что «прекрасное» много бы выиграло, если бы господин Манн и сродные ему по таланту души, переложили все свои произведения на музыку, произведя таковой литературный манёвр следующим образом: инициативу его, по всей справедливости, следует оставить за мной; я бы, конечно, исходатайствовал себе, установленным порядком, привилегию на право изобретения (см. устав о промышленных фабриках и заводах, том XI, часть II свода законов, издание 1857 г.); приведение в исполнение всего дела, т. е. материальные расходы по нему, могли бы принять на себя авторы тех произведений; составление либретто — господин Кукольник; для композиторских (музыкальных) работ — лучше абиссинского маэстро никого и на свете не найти; критические заметки о произведении, в виде предисловия к нему, не отказался бы написать господин Серов, а самое произведение исполнил бы на сцене, хором, утраченный бездушным Петербургом и принятый радушной Москвой господин Сетов. Все лица, которые бы участвовали в таком великом деле, могли бы иметь, конечно, право на преследование всякой контрафакции, как и я — право на привилегию...

Играл у нас «Паутину» вообще гораздо лучше, чем написал её господин Манн. Одна из главных ролей «начальствующего лица» Рогачева выполнена была, правда, господином Ральфом далеко не так удовлетворительно, как исполняются им другие роли, но, сколько я понимаю, роль эта вовсе не в характере господина Ральфа; зато на этот раз считаю нужным подольше остановиться на игре господина Самойлова (Тарбаев).

Господин Самойлов принадлежит к числу представителей (радикалов, если можно так выразиться) нового направления, пробивающегося как на театре, так и в литературе вообще. Ни одного эффекта, ни одного лишнего движения, ни одного лишнего повышения или понижения голоса, словом, как можно менее так называемой «театральности» — вот, мне кажется, задача господина Самойлова. Задача эта до такой степени трудна, что разрешена она может быть вполне удовлетворительно только громадным талантом, и потому нельзя отнести не сочувственно к стараниям господина Самойлова, являющегося одним из первых бойцов за это направление (первым, несмотря на то, что к таким же *первым*, по времени, бойцам, относится и М.С. Щепкин); а первым быть во всяком деле и труднее и опаснее; первые ряды каре пехоты платят большею частью жизнью за торжество последних, и потому-то честь им и слава! Господин Самойлов ещё молод и только начинает своё сценическое дело; не берусь предсказывать до какой степени сценического развития дойдет он, но метода его не одобрить нельзя. Правда, что вследствие этого метода Тарбаев был несколько деревянен, лицо его чересчур отличалось бесстрашием, а ведь, несмотря на действительно дубоватую и не возмущающуюся натуру его, все-таки задавались Тарбаеву такие потасовки, что и самое невозможное ничтожество бы не вытерпело, — у господина Самойлова же почти всё ограничивалось только вытаращиванием, по временам, глаз, да чмоканьем губами, — несмотря на все это игра господина Самойлова, осмысленная разумным пониманием своей задачи, хотя и не удовлетворяла зрителя вполне, удовлетворяла его именно этим пониманием.

Господин Загорский, в роли писца Ягодкина, был так хорош, что вызывал самые одушевленные рукоплескания публики, вполне им заслуженные. Эта забитость, прекрасно подкрашенная господином Загорским и мягкостью голоса, и заиканьем, этот, далеко не смелый кураж в последнем действии перед бывшим начальником, выражены были вполне разумно, именно по тому тупоумию и бессознательному юмору своего рода, которые господин Загорский придал своей роли; только гримировка, покрой платья и вообще наружность Ягодкина могла бы более соответствовать его личности; можно бы было посоветовать господину Загорскому скопировать в этом отношении с природы, тем более, что оригиналов для такой копии найдется немало.

Из остальных крупных ролей очень недурно была исполнена роль Лемтюгина господином Каншиным. Следует упомянуть и о нескольких маленьких ролях: госпожа Сахарова и господин Трусов были очень хороши. Госпожа Самойлова (Верочка) и господин Хотев (Белов) своим крайне глупым и бесполовым ролям, со своей стороны, не придали ровно ничего; в первом действии госпожа Самойлова, однако, была гораздо лучше, чем в остальных...

Я думал, что юношеское, можно сказать, детское произведение М.Ю. Лермонтова «Маскарад» на сцене не устоит, но ошибся, — вот обаяние сильного таланта! Что плохо для Лермонтова, то, однако, неизмеримо выше произведений зрелых, но зрелых одними годами, умов. Ведь во всей пьесе на каждом шагу видна эта страсть юности к преувеличению, к трагедии, к представлению ужаснейших злодейств, — а пьеса всё-таки смотрится с удовольствием, потому что по ней так и рассыпана бездна ума. Арбенин — гнусная и пошлая личность не потому, что он убийца своей жены, — это убийство ещё можно извинить многим, — но потому, что он в существе своем гнусен, — а талант сделал то, что вы часто сочувствуете Арбенину.

Что может, например, быть гнуснее портрета Арбенина, который он сам рисует перед Звездичем!

*Вам надо испытать, оцунуть беспристрастно
Свои способности и душу, по частям
Их разобрать; привыкнуть ясно
Читать на лицах, чуть знакомых вам
Все побужденья, мысли... Годы
Употребить на упражненье рук;
Всё презирать: закон людей, закон природы;
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы,
И чтоб никто не понял ваших мук!
Не трепетать, когда близ вас искусством равный,
Удачи каждый миг постыдный ждать конец
И не краснеть, когда вам скажут явно:
«Подлец!».*

Арбенин говорит по опыту, прочувствовав и испытав на деле убедительность своих слов, и под рукой какого-нибудь неумелого автора вышел бы из него герой трактирный; Лермонтов же возвёл его своим талантом на степень героя драмы... Но, не имея ни малейшего намерения вдаваться в дальнейший разбор «Маскарада», потому что нельзя строго разбирать «Маскарад» на том же основании, как нельзя строго разбирать юношеских произведений Пушкина, скажу только, что если бы на наших сценах почаще ставились такие пьесы, как «Маскарад», вместо разных «Богданов Хмельницких», «Князей Серебряных», «Паутинов», «Гражданских браков» и т. п., сцена бы много выиграла.

Арбенина играл господин Ральф и был очень хорош, особенно в первой сцене с Ниной, в конце первого действия и в последнем действии, начиная от слов: «я ослабел в борьбе с собой» до последних: «я говорил тебе, что ты жесток». Во втором и третьем действиях господин Ральф был несколько слабее, и именно в третьем; тут, впрочем, виновата была госпожа Николаева (Нина), которой от души советую оставить в покое такие роли. Особенно хорошо удались господину Ральфу первые проблемски ревности в монологе:

*Послушай, Нина, я смешон, конечно,
Тем, что люблю тебя так сильно, бесконечно,
Как только может человек любить, и т. д.*

Только мне кажется, было бы лучше, если бы фраза:

Две наши жизни разорву

не была произнесена слитно: после слова «жизни», мне кажется, следует сделать небольшую паузу и придать некоторое выражение слову «разорву». Впрочем, дело не в том, как произнесена какая-нибудь фраза, а в том, как понята и представлена вся роль, и потому я позволяю себе это маленькое замечание только к слову, кстати, — не больше. Если можно найти недостатки в игре господина Ральфа, то ни одного нельзя было найти в умной, прекрасной игре господина Самойлова. На сцене был Шприх в подлиннике, без всякой фальши, без всякого намека на личность самого актёра, — вот всё, что можно сказать об игре господина Самойлова и, конечно, этого довольно, и лучшей похвалы не может желать артист, так как главной задачей всякого добросовестного артиста, а следовательно, и господина Самойлова, — не быть Самойловым, (в «Маскараде», например), а быть Шприхом. Кроме того, что на сцене был сам Шприх, господином Самойловым артистически представлен был в нем и еврейский тип известного сорта...

Госпожа Мельникова (баронесса Штраль) была очень недурна. Впрочем, госпожа Мельникова поневоле бывает недурна во всякой роли, потому что наружность свою ведь она не изменит, а наружность её крайне счастлива... Как тут не повлиять такой наружности на судейскую совесть рецензента? К счастливой наружности вдобавок приклеены хорошие манеры и мелодичный голос, к которому так идёт этот выговор с оттенком произношения на манер французского *оп...* Вообще, для артисток, так щедро наделенных природными средствами, какова госпожа Мельникова, достаточно золотой середины, т. е. чтобы они не портили своих ролей; а госпожа Мельникова, можно смело ручаться, ни одной роли, за которую берется, не портит; часто же игра её имеет за собой и положительные достоинства... Сознание этой *juste milieu*¹ совершенно успокаивает мою рецензентскую совесть...

Перед «Маскарадом» давали пьесу одного местного литератора — Н.И. Храмцовского, известного своим почтенным трудом по истории Нижнего Новгорода и множеством мелких статей исторического же (местного) содержания, — «Искусители». Пользуюсь случаем, чтобы сказать о ней несколько слов, тем более, что о ней в нашей печати ещё ничего не было сказано, несмотря на то, что в первый раз «Искусители» были поставлены ещё осенью 1865 года, и ещё тем более, что на том, вероятно, основании, что «никто в своем отечестве пророком не бывает», многие враждебно относятся к «Искусителям». Начать с того, что содержание пьесы — водевильное; а тем уже определяются все требования, какие можно предъявить автору. Легкий водевильный характер пьесы выдержан как нельзя лучше; кроме того, автором сделано ещё больше: им очень удачно нарисована картина нравов; тип приживалки — Анны Гавриловны — задуман и выполнен прекрасно (исполнен также прекрасно и на сцене — госпожой Сахаровой) — чего же вам ещё?.. Автор, случившийся в городе, и в театре, был вызван — и вполне заслуженно... Мы слышали, что господин Храмцовский задумал историческую драму из нижегородской жизни, героиней которой будет известная купеческая дочь Осокина, — вот тогда другое дело: можно будет потребовать поболее.

В полковых оркестрах царствует, сказано было где-то, божественный синьор Верди, с удобством заменяющий своими марше-полько-вальсообразными ариями и хорами настоящие марши, польки и вальсы; на наших же губернских сценах царствует господин Дьяченко, со своими также марше-полько-вальсообразными драматическими произведениями... Нечаянно пришло мне в голову это сравнение господина Дьяченко с синьором Верди и, кажется, довольно удачно: как синьору Верди далеко до бетховенской, моцартовской, шумановской музыки, так и господину Дьяченко далеко до Грибоедова, Гоголя, Островского и т. д.; с другой стороны синьор Верди и господин Дьяченко, в свою очередь, далеко ушли вперед от варламовских игрушек, разного рода французских *airs*, *chansons sans mots*², Кукольника, Полевого и современных нам Владимирowych, Добровых. Постараюсь свое сравнение развить далее, так сказать, математически: если, положим, два титулярных советника находятся в одинаковом расстоянии как от действительного статского советника, так и от губернского секретаря, то, несомненно, оба они — равно титулярные советники; надеюсь, что это справедливо сказано. Ergo³, господин Дьяченко и синьор Верди, говоря иносказательно, состоя, примерно, в чинах титулярных советников, имеют великое друг с другом сходство; ничтожны творения их перед произведениями звезд первой величины, но зато имеют за собой достоинства легкости, смотрятся и слушаются не без удовольствия, что и можно сказать об игранный в бенефис господина Ральфа пьесе «Светские ширмы».

1 Золотая середина (фр. — Ред.).

2 Арий, песен без слов (фр. — Ред.).

3 Следовательно (лат. — Ред.).

Недоступно, конечно, пониманию ума простого смертного, как это Тюнаева, любящая Багрова, задумала женить его; как Багров, так же легко, как бы выпил рюмку водки, и в самом деле женится; как, наконец, Сашенька (девушка, заметьте, развитая), почти не говорившая даже с Багровым, тотчас же соглашается выйти замуж за него и, мало того, удивляет ещё большую глупость — умирает от любви к Багрову; недоступно всё это, да ещё многое, конечно, пониманию ума простого смертного, созерцающего «Светские ширмы», но всё-таки смотрит на них этот простой смертный и остаётся отчасти доволен таким созерцанием, — именно потому, что он простой смертный и довольствуется серединкой.

К чести господина Дьяченко можно ещё заметить, что нельзя не почувствовать ему в том, что в пьесах своих он не карает, как это большею частью делалось, слабейшую сторону, т. е. у него чаще зритель встречается с хорошими жёнами и с гнусными мужьями... Впрочем, я на дороге к «женскому вопросу», который имеет теперь официального защитника в образе четы госпожи Мессарош — издательницы и господина Мессароша — редактора, и потому, оставляя за ними «пальму первенства», как говорилось во время оно, замкнусь в более тесные рамки.

Госпожа Сорокина 2-я играла до зимы 1866—1867 годов только в таких пьесах, о которых говорить не стоит, т. е. в самых пошлейших и глупейших водевилях, а жаль: в роли Саши госпожа Сорокина 2-я доказала, что и сама она, и публика много бы выиграли, если бы ампула госпожи Сорокиной было бы серьезнее. Самый трудный акт «Светских ширм» — четвертый — был так хорошо выполнен госпожой Сорокиной, что сразу поставил её на степень очень дельной артистки. Столько было естественности и глубокого чувства в её игре, так хорош был этот последний предсмертный вздох Саши, так сжалось сердце зрителя от этого вздоха, что игра госпожи Сорокиной с избытком искупила все прыщи и вереда самой пьесы, и эти прыщи и вереда опять вышли на свет божий, как только не стало Саши: ну к чему, слышно, понадобился автору этот монолог Оцепина, карающего Багрова! Оцепин такой рассудительный, такой славный старик и вдруг дурь на него нашла: дай, мол, поораторствую перед трупом несчастной женщины, — эффектно, мол, будет, хоть и глупо!..

Обращаясь снова к госпоже Сорокиной, от души можно пожелать дальнейшего развития таланту этой молодой артистки и более частого появления её на сцене в таких ролях, как роль Саши... Не знаю, как она читает стихи, но если хорошо, то лучшей Нины (в «Маскараде») нашей сцене и желать невозможно.

Очень недурен был господин Самойлов (Оцепин); рассказ его, усыпляющий больную Сашу (в конце третьего действия), был крайне естествен, и вообще вся роль выполнена им с талантом. Об игре господина Ральфа сказать нечего, так как роль его не многим больше роли Борина и, так и кажется, что рассчитана на эффектные выходы. Недурен был и господин Трусков (Тюнаев), который был к тому же и прекрасно загримирован. Игра госпожи Мельниковой... ох, с грустью должен я сознаться, была изрядно дубовата, и именно там, где так много должно бы было сказать чувство, — в последней сцене с Сашей...

XIII.

Невыгодное положение провинциальных театральных рецензентов. «Гражданский брак» с отрицательной точки зрения. — Бенефис госпожи Николаевой и несколько слов о выборе пьес в этом бенефисе. — «Тяжелые дни» на нижегородской сцене. — «Однодворец». —

Господа Рассказов и Сапожников в ролях П.И. Пузовка. — Господин Самойлов в роли Пузовка-отца. — «Каков в колыбельку, таков и в могилку».

Известная пьеса господина Черневского «Гражданский брак», наделавшая столько шуму в столицах и так единодушно обруганная газетами и журналами всех цветов и оттенков, но зато, ещё до появления её на

свет, пожалованная некоторыми в чин гениального произведения, шла и на нашем театре 13 февраля 1867 года. Провинциальные театральные рецензенты поставлены в самое жалкое положение: им приходится чересчур поздно говорить о пьесах, — когда об них уже всё сказано, пережевывая чужие отзывы, и потому, вдоволь начитавшись неблагоприятных для господина Черневского статей, я попробую совершить иной манёвр, т. е. постараюсь взглянуть на отрицательные стороны пьесы «Гражданский брак».

Но прежде нужно определить значение слов. Я сказал: отрицательные стороны — можно подумать, что я обращаю внимание именно на недостатки пьесы, а ведь недостатки её и без меня ярко обнаружены... В том-то и дело, что не на недостатки, а на достоинства хочу я указать; употребил же я слово отрицания потому, что «Гражданский брак» *положительной* стороной своей имеет именно *недостатки*, стало быть, *достоинства* его составляют уже *отрицательную* сторону пьесы. Ясно, как день!.. Я уверен, что если бы вначале люди чётко определяли значение слов и понятий, — было бы меньше чепухи на белом свете и, стало быть, меньше споров о гражданских и законных браках и о всяческих вопросах...

Посмотрите на борьбу консервативной и либеральной фракций в английском парламенте, хоть по современному вопросу о реформе: падают министерства, реформисты и консерваторы видят друг в друге отчаянных врагов, а ведь, в сущности, цели у них одни и те же, только пути к этим целям разно понимаются: стоя за возможно пониженный ценз, или даже просто за всеобщее право голоса (конечно, не в смысле пресловутого *suffrage universel*¹ с его родными братьями — *couronnement de l'édifice, entente cordiale*², приципном национальности и прочими современными хитросплетениями), лига реформы, как и вообще все оттенки партии реформистов, видит в достижении своих стремлений — возможно большую сумму благ народа; стоя за высокий ценз, консерватор, (я говорю, конечно, о честных представителях партий, не руководствующихся узкими своекорыстными мотивами), от души полагая, что народ не в состоянии сам собою управлятья, по своему тупоумию и неразвитости, и желая ему всего лучшего, видит в достижении своих стремлений — ту же самую возможно большую сумму благ народа... Точно так же можно смотреть и на спор о гражданском и духовном браке. Обе стороны, в сущности, вполне согласны во всём: гражданский брак имеет в виду чистоту и святость супружеской жизни, точно так же, как эта же самая цель преследуется и духовным браком, — где же тут различие? А гвалт стоит презабавный; часто пена у рта появляется! А из-за чего, скажите, пожалуйста?..

Вникнете поглубже хоть бы и в «Гражданский брак» господина Черневского, и вы увидите, что не знаешь даже, что доказывает автор, так как нечего собственно и доказывать. Умный, прекрасный (на первых порах) дядюшка, проповедывающий ненарушимость духовного брака — оказывается мерзавцем (эта сцена была, впрочем, пропущена); такой же защитник духовного брака Новоникольский — сам сознается не в *принципе* несостоятельности гражданского брака, а только в материальных его неудобствах при отсутствии правительственной санкции. Защитник же гражданского брака — олух Новосельский, хоть и изменил своим *убеждениям*, т. е. словам, где-то на лету не вычитанным даже, а просто схваченным, в конце концов, остается верен своей Любе... Что же хотел доказать автор?.. Кажется, только то, что гадко смотреть, как разные, выдающие себя за умных и честных людей, господа взапуски безжалостно бьют лежачего, ругают его ослом, вообще нападают на слабенького дурака, который глуп до того, что даже зубов показать не может своим ругателям, а только твердит, как попугай, свою стереотипную фразу: «Я живу гражданским браком». Ни дать, ни взять известное:

1 Всеобщее избирательное право (фр. — Ред.).

2 Венец сооружения, сердечное согласие (фр. — Ред.).

«Человек создан для общества» — в «Доходном месте». Впрочем, я ведь не хотел говорить о недостатках пьесы, и потому обращаюсь к достоинствам «Гражданского брака». Прежде, однако, скажу, что заметил при представлении пьесы на нижегородском театре в ложах очень много молоденьких девиц. Почтенные родители! Внушайте вашим чадам всё, что вам угодно, но вывозя их, с назидательной целью, смотреть «Гражданский брак» господина Черневского, можно, пожалуй, прийти к совершенно другим результатам...

Достоинства пьесы — все в отдельных местах её. Так, невольно идёшь за честным семинаристом Новоникольским, не любящим фраз, и многоречивым только в крайних случаях, на деле доказывающим свои убеждения. Любуешься этим умным (вначале, опять-таки, повторяю) американским дядюшкой, не без основания названным, одним из моих соседей в театре, Чацким, несколько постаревшим и побывавшим в Нью-Йорке; с удовольствием слушаешь его едкие умные речи (особенно его характеристику современного общества, в котором дворянин кричит об уничтожении своих привилегий, чиновник отрицает пользу администрации и т. д.). Не без удовольствия смотришь на верно созданный тип старого слуги; словом, в частностях пьеса очень недурна, смотрится без скуки (исключая до тошноты длинного первого действия), и потому вполне понятен возбуждаемый ею эффект.

Вот несколько крупных достоинств пьесы. Кажется, довольно, и потому, успокоенный своей счастливой охотой за этими отрицательными сторонами гения господина Черневского, поговорю об игре актёров. Исполнение пьесы было почти безукоризненно выдержано всеми персонажами, за исключением разве господина Хотева (Новосельский), что, впрочем, много зависело от ужасной роли его; в последнем же действии и господин Хотев был очень удовлетворителен. Об игре господ Самойлова и Ральфа нечего и говорить: эта игра была положительно превосходна. Я уже сказал, что в игре господина Ральфа, по моему мнению, преобладает талант (т. е. в игре его очень много ума и знания, но только талант *преобладает*, хочу я сказать); в игре же господина Самойлова — ум; но в роли Новоникольского не берусь решить, что именно преобладало в игре господина Самойлова, так как в ней видны были и ум и понимание роли, и вместе с тем — прекрасный талант. Госпожа Сорокина 2-я очень основательно, как видно, решающаяся посвятить себя драме (хотя «Гражданский брак» и комедия, но роль Любы — чисто драматическая), была, по обыкновению, очень недурна, но, как мне показалось, не прониклась тем задушевым сочувствием к своей роли, как это видно было в «Светских ширмах»... Даже госпожа Николаева была недурна в роли баронессы Дах-Реден... Но я поступил бы пристрастно, если бы не упомянул об игре господина Груне (в роли старого слуги); хорошо сделал свое дело и господин Трусов, игравший роль отца Любы.

Итак, «Гражданский брак» был не лишним в репертуаре нашего театра; его пришли смотреть, сколько я заметил, такие господа, которые в театре почти никогда и не бывают: что, мол, за зверь гражданский брак? Дай, посмотрю!.. Важное и серьезное значение имеют драматические писатели; иной пустоголовый господин по случайно виденной им на сцене пьесе, да ещё с собственными кривыми на неё вариациями, составляет убогие свои убеждения, — и беда, коли начнет применять их на деле!.. Вот почему можно и должно даже быть очень строгим к таким произведениям, как, например, «Гражданский брак», и нельзя не сказать, вместе с одним импровизатором московских салонов:

*Ну, можно ль нас дурачить так?
Ведь надувать, ей Богу, дурно...
Объявлен был «Гражданский брак»,
А дали — брак литературный!*

10 мая 1867 года был бенефис госпожи Николаевой, которую нельзя было не поблагодарить, с одной стороны, за прекрасный выбор, а с другой — за негодный выбор пьес для своего бенефиса. Эта двухсторонняя благодарность напоминает мне речь одного профессора над гробом другого, которую профессор (живой) начал так: «Дмитрий Иванович хотя помер, но жив, и хотя жив, — но помер». Как и следует ожидать, до почтенный профессор очень остроумно доказал своё изречение, тем, что хотя Дмитрий Иванович и помер, но он жив своею досмертною деятельностью, хотя жив этой деятельностью — всё же таки помер, и т. д. Вообще, во всяком измышлении ума человеческого, начиная с какого-нибудь научного юридического *interpretatio legis*¹ или крючкотворного верчения законом подъячим и кончая поучениями Мефистофеля, изливаемыми им с таким демоническим сарказмом перед глуповатым юношей, жаждущим всяческого, но преимущественно легкого и приятного знания, — пропасть того, что всего лучше выражается известною игрушкой немецких криминалистов — *отрицанием отрицания*... Хитер наш брат человек!.. Итак, повторяю, выбор пьес для своего бенефиса, сделанный госпожою Николаевой столько же был хорош, сколько и дурён: за «Тяжелые дни» искреннее ей спасибо, за «Парики» — такое же искреннее... ну, хоть не спасибо.

Андрея Титыча играл московский артист господин Рассказов, ставивший виленскую сцену, и сыграл прекрасно... Но не побледнела роль Тита Титыча перед ролью Андрея Титыча. Тита Титыча играл господин Загорский. Решительно, роли Ягодкина в «Паутине» и Тита Титыча в «Тяжелых днях» принадлежат к перлам репертуара господина Загорского. Ещё в Ягодкине господину Загорскому вредила не совсем удачная гримировка; в Тите же Титыче эта гримировка была так замечательно хороша, что самого господина Загорского не видать было ни в одной черте лица, — перед вами был самодур Кит Китыч самолично, видно было, что действительно он сам всякого может обидеть и вполне сознавалась основательность его приниженной просьбы — не вводит его в сердца... Вообще, «Тяжелые дни» сошли в Нижнем прелюбополучно — не в смысле одного плохого каламбура, но и в прямом. «Парики» разыграны были, как и господином Рассказовым (Жужу), так и нашими нижегородскими артистами, очень живо и удачно. Госпожа Николаева, к игре которой в «Маскараде», например, я не могу питать, несмотря на все мои оптимистические усилия, никаких симпатий, в ролях, подобных роли садовницы в «Париках», очень недурна.

С большим талантом, знанием дела и добросовестностью исполнена была 12 мая господином Самойловым роль Пузовка-отца в «Однодворце», так что и тут, как и в «Тяжелых днях», эта роль не побледнела перед ролью Петра Иваныча Пузовка (господин Рассказов) и даже больше: положительно господин Рассказов был слабее господина Самойлова, на игре которого сосредоточивалось всё внимание зрителя, несмотря на то, что роль Петра Иваныча и без того благодарна и в состоянии вынести на своих плечах даже дюжинного артиста.

Наша сцена знакома и с другим лицом, игравшим, как я уже сказал выше, года два тому назад роль Петра Иваныча, одним из здешних «любителей» А.В. Сапожниковым. Сколько я понимаю дело, господин Сапожников был несравненно выше господина Рассказова в этой роли, которой он придал несколько иной характер. Так, например, в первом появлении на сцену в роли Петра Иваныча Рассказов был чересчур суров, чересчур неприязненно, нахально и свирепо смотрел на отца с самого того момента, как только переступил порог отцовского дома. Господин Сапожников (и по моему мнению, совершенно основательно) понял дело иначе: он представил в Петре Иваныче в высшей степени легкого, почти всегда донельзя довольного собой, улыбающегося глупца и неуча, который подчас и злится на отца за то, что тот упрятал его тянуть лямку в гарнизоне

1 Толкование законов (лат. – Ред.).

и лишил всех прелестей «полка», но злитесь как-то слишком по-ребячески, как-то глупо-добродушно и потому крайне комично. Господин Рассказов, наоборот, в роли Петра Иваныча слишком едко и слишком сознательно-разумно негодует на отца; виден не пустой и безмозглый гарнизонный хлыщ, но виден человек, хоть и грубый и неразвитой, но основательно и серьезно возмущающийся обстоятельствами, в лице отца, испортившими и навсегда загубившими его будущность, — этого ведь не имел в виду автор пьесы и потому понимание роли Петра Иваныча господином Сапожниковым вернее. В сцене объяснения с «мамзелью» господин Рассказов был хорош, но в последнем действии — слабее, так что, опять-таки повторяю, роль его бледнела перед игрою господина Самойлова, выдержанною с начала и до конца прекрасно, начиная с превосходной игры глаз в первом разговоре с барином-помещиком, нахально трунящим над «восемью человеками детей, мал мала меньше», и кончая сильным чувством в сценах с дураком-сыном. Одно замечание решаюся сделать господину Самойлову, и, надеюсь, он оценит его по справедливости: мне кажется, он *иногда* проявлял не совсем свойственную дряхлому и больному старику энергию в выражении своих чувств; спору нет, что энергия Пузовка-отца велика, но именно выражал эту энергию господин Самойлов иногда чересчур сильно и чересчур твердым и громким голосом. Это, впрочем, в третий раз повторяю, случалось лишь иногда, но я настолько уважаю игру господина Самойлова, что считаю нужным даже *придираться* к ней. Госпожа Сахарова 1-я (мать Петра Иваныча) сыграла, по обыкновению, и талантливо, и с толком.

«Всё тебе прощаю, милый автор, но только молю, чтобы хоть главная идея твоего произведения не лишена была известного смысла!» — такой мольбой занимался я, смотря на первое действие произведения господина Озерова «Каков в колыбельку, таков и в могилку». Мольба моя была услышана — смысл (хотя и отдельного, ничего не значащего факта жизни) оказался, и душа моя благодарственно запела:

Я и тем буду довольна...».

Но чего не в состоянии сделать автор, то может вынести на своих плечах актёр: игре господина Самойлова обязана пьеса тем, что не провалилась. Чувствовались, по временам, не то тошнота, не то одурение, — но выходил на сцену господин Самойлов, и пьеса смотрелась с большим интересом. Если я сказал, что уважаю игру господина Самойлова настолько, что даже придираюсь к ничтожным её промахам, то относительно исполнения им роли Тряпицына скажу, что и придраться-то ни к чему положительно не могу. Бесспорно, что господин Самойлов прекрасный актёр, а главное — не останавливается на известном развитии, не увлекается, как видно, ни холодным приёмом, ни громом рукоплесканий, ни малочисленностью публики, ни многочисленностью её — он всегда, ясно видно, добросовестно и талантливо исполняет то, за что берется. Но что всего более достойно уважения, это — положительное отсутствие в господине Самойлове желания бить на эффект; задача его — жизненная и художественная правда, одна только правда, нравится ли она большинству публики или нет; поэтому многие находят игру господина Самойлова несколько монотонной; не понимаю этой монотонности: так как вижу не монотонность, а сценическое воспроизведение действительной жизни, в которой люди не шагают по-олимпийски, не надрываются и не неистовствуют, как дурацкие герои отживших свой век трагедий и романов. Зато там, где действительно берёт верх одушевление, сильное движение, которое, хотя редко, но овладевает каждым человеком в известные критические минуты жизни, — как верно и правдоподобно сильно это движение в игре господина Самойлова! Не слышится в ней и тени ходульности, а между тем сила чувства так и бьёт наружу...

Открытие в Париже Генеральных штатов 1614 года и кардинал Ришелье. — Опыт приложения статистики к публице ярмарочного театра. — Задачи драматического произведения. — Драма «Ришелье» с точки зрения художественной. — Игра господина Ральфа. — Москва, как всевластная уставщица Нижегородской ярмарки. — «Пытка женщины» на ярмарочном французском театре. — Два слова о французской литературе. — Талант господина Равеля. — Почему я отношусь строго к игре господина Равеля. — Средства, употребляемые господином Равелем для того, чтобы рассмешить публику. — Хорошо или дурно отсутствие публики в ярмарочном французском театре?

14 октября 1614 года открылось в Париже собрание Генеральных штатов — последнее перед собранием 1789 года. В числе депутатов привлёк к себе общее внимание молодой человек двадцати девяти лет, — то был люсонский епископ Арман Дюплесси Ришелье. Два года спустя этот молодой человек стал уже очень заметным лицом в правительстве королевы, а с 1624 года полновластно распоряжался не только судьбами Франции, но и Европы, вплоть до самой кончины своей, т. е. до 1642 года.

Кардинал Ришелье настолько крупная историческая личность, что до сих пор ещё деятельность его может возбуждать споры, несмотря на то, что писано было о ней много, — правда, и писано-то было, или лучше сказать сочинено, всего больше, знаменитым Александром Дюма... Но как бы не ухищрялся господин Дюма, несомненно должно быть признано, что кардинал действовал под влиянием идеи, а не из-за узких эгоистических целей. Врагами его были только враги государства, как он сам сказал, умирая, духовнику своему. Вступив в управление в 1624 году, кардинал объявил Людовику XIII, что целью его будет: уничтожить партии гугенотов, смирить гордость меньшинства (*rabaisser l'orgueil des grands*) и возвысить до возможных пределов внешнее значение государства. Геройски встречая смерть, умирая преждевременно (ему было при смерти 57 лет отроду), кардинал мог с уверенностью сказать, что точно выполнил свою программу. Иначе, впрочем, и не могло случиться с человеком, который сам о себе говорил: «*je réfléchis longtemps avant de prendre une décision, mais lorsque j'ai pris mon parti je vais droit à mon but, je fauche tout et je couvre tout de ma robe rouge*»¹, т. е., другими словами, девизом кардинала была, вероятно, вычитанная им у В.И. Даля пословица: «десять раз отмерь — один раз отрежь». Кардинал любил говорить о том, что он сделал, но зато не любил говорить о том, что намеревался сделать и, умирая, просил Бога наказать его, если он имел в своей жизни другие побуждения, кроме стремлений к благу церкви и государства.

Вот, вкратце, те мысли, с несколько французскою конструкциею, которыми был я занят, сидя 25 июля на скамеечке у кондитерской господина Мишеля на ярмарке. Сидел я на этой скамеечке потому, что было ещё рано идти в театр; думал же я о Ришелье, а не о Кольбере и кольбертизме, потому, что, возмемвши 25 числа намерение отправиться в театр, я прочитал перед тем, с целью подновить свои знания, несколько страниц из второго тома учебника, составленного теперешним французским министром народного просвещения господином Дюрюи, так как 25 июля давали на ярмарочном театре драму в пяти действиях и девяти картинах «Ришелье»... Публичная деятельность накладывает на человека свои обязанности. Ведь вот простой смертный может идти в театр смотреть на Ришелье, не бывши знакомым не только с господином Дюрюи, но даже и с господином Смарагдовым, а наш брат, театральный рецензент (по крайней мере, беру пример с наших старших столичных братьев), взявшись писать даже о том, о чём и вовсе понятия

1 Я долго размышляю перед принятием решения, но уж если я что-нибудь решил, то иду прямо к цели, сметая всё на своем пути и простирая над всем свою красную мантию (фр. — Ред).

не имеет, сейчас должен в книжку какую-нибудь заглянуть, а потом уж, по книжке-то, и трактовать обо всём с полным сознанием своего собственного достоинства... Трудно быть театральным рецензентом, думая, сидя на скамеечке, как в иное время и при иных обстоятельствах думывал, говорят, Наполеон I, сидя на камне: «трудно управлять Европой!» — восклицал он.

Рассуждая затем о деятельности Ришелье, — имел ли он право (впрочем, не о праве речь), лучше сказать *основание*, преследовать те, а не другие цели, и какие именно из своих трех настойчивее, какие слабее, я до того засиделся, что, посмотрев на часы, бросился к извозчику, с полною готовностью отдать ему «полцарства за коня». Извозчик был настолько великодушен, что удовольствовался всего двутривенным.

Театр был скорее пуст, чем полон. От нечего делать я принялся считать публику... Я уже сознался, что питаю нежную склонность к статистике, может быть, потому, что вообще люблю угнетаемых, а статистику ведь у нас и ученый, и неученый — все бьют. Любя статистику, я всё подчиняю известной статистической цифре, от которой, где бы я ни был, не могу вполне отрешиться...

Точно так же сапожник, встречающий своего знакомого, непременно обращает своё внимание прежде всего на подъём или каблук сапога своего знакомого. Итак, я начал считать публику, регистрировать её; столько-то дворян потомственных, считал я, столько-то — личных; почётных граждан — столько-то и т. д. Считал я, конечно, руководствуясь более статистическим чутьём; особенно меня затрудняла рубрика потомственных и личных — никак не различишь; но ведь я, как статистик, имел дело с приблизительными величинами и потому считал, как на техническом полицейском языке говорится, — «для видимости»... Но занавес поднялась...

Одной из труднейших задач драматического автора нужно, без сомнения, признать строгое проведение им в своей пьесе основной её идеи, — тогда только, если это условие выполнено, пьеса может назваться чисто художественным произведением. Драма «Ришелье» совершенно подходит под это определение. От начала до конца ярко блестит одна и та же идея; автор ни на шаг от неё не отступает, не впадает ни разу в противоречие. Идея эта — наворотить как можно больше, прикрываясь историческими именами, самой безобразнейшей и наибестолковейшей ерунды. Положим, что кавалер де Мопра мог быть при жизни весьма и весьма глуповатым кавалером, но ведь в пьесе «Ришелье» сей юноша просто глупее всякой пробки, а ведь автор считает его за какого-то героя; положим, что Ришелье любил говорить о своей деятельности, но ведь не так же, как какой-нибудь отставной служивый, болтун и враль, рассказывающий бабам на заваulinке о том, что земля у англичан красная, а у турка синяя. Все действующие лица драмы ни что иное, как патологические субъекты; страсти их, выражение этих страстей до того неестественны, что шейные мускулы у меня сильно сокращались — зевота одолевала... Но подошло пятое действие драмы, и я совершенно развеселился. В этом пятом действии автор-француз сказался вполне (на афише не было означено имени автора, а я такой профан, что не знаю его; да не Дюма ли?): на сцене была уже не драма, а настоящий фарс, причем не уступающий фарсам, выкидываемым в *cafés chantans* Елисейских полей! Так вот и казалось, что кардинал Ришелье с радости, что победил своих глупых врагов, подберёт полы своей хламиды и начнет откалывать колени самого отчаяннейшего канкана. Особенно мне понравилось, как наши нижегородцы-водохлебы господина Трусов, Граве и Ленский струсили перед ловким парижанином! Они до такой степени были похожи на сидевших в 1860 году в «Искре», на скамье подсудимых, не помнящих родства Синеуса, Трувора и Рюрика, что мне даже показалось, что над ними парит длинная седая борода господина Риказоли из Москвы.

Исполнение «Ришелье» на сцене было, вообще говоря, сносно, исключая игру господина Ральфа, которая была положительно прекрасна. Не вина господина Ральфа, конечно, что на сцене был далеко не кардинал Ришелье, — это уже вина автора; зато господин Ральф прекрасно и всесторонне понял роль свою — *так, как она сфабрикована автором*. Обыкновенному смертному хотя могло показаться, что Ришелье, *пока ещё не придумал* средства спастись от убийц, должен был хоть несколько смутиться, — но господин Ральф и глазом не мигнул, и прекрасно сделал, так как автор пьесы видит в Ришелье уже не человека с железною волею, а просто кусок шинного или полосового железа из Железной линии или сушеную воблу с Гребновской пристани. Слова: «с властью полной?» были сказаны господином Ральфом так выразительно, так верно той задаче, которой задался автор — представить из Ришелье какого-то, в своем роде отвратительного и смешного Плюшкина, что одних этих слов достаточно, чтобы уразуметь всю немощь автора пьесы. Вообще, полагаю, если бы тень Ришелье услышала, как драматическое воспроизведение его особы говорит, например, о своей любви к Франции — она бы животик надорвала со смеху... Игра же господина Ральфа была, повторяю, прекрасна, замечательно хороша, выдержана от начала до конца, и если господином Ральфом был представлен не настоящий Ришелье, то все-таки можно только благодарить господина Ральфа за то, что пьеса только им и держалась.

Правда, что роль кардинала в пьесе «Ришелье» должна быть легка для артиста с положительным талантом и пониманием играемых им пьес, правда, что я ценю игру господина Ральфа за исполнение им таких ролей, как роль Чацкого, например, правда и то, что я уже имел случай заметить, что господин Ральф играет иногда и так, как хочет, а не так, как способен, но как бы то ни было — легка ли, трудна ли роль Ришелье, составляет ли она ампула господина Ральфа или нет, сыграл ли он её так, как мог иль мог её сыграть и лучше, верно то, что господин Ральф был в «Ришелье» прекрасен. Кроме того, и историческая верность костюма была соблюдена; гримировка же господина Ральфа, до мельчайших подробностей верная в художественном отношении, далеко не была безукоризненна в историческом: господин Ральф чересчур наделал дряхлостью Ришелье; голос его был несравненно вернее истории, чем наружность.

Госпожа Мельникова была прехорошенькой Юлией де Мортимер, а госпожа Ершова, к несчастью, походила игрой своей более на вестового, принимающего приказания от своего ротного, чем на знаменитую Marion de Lorme.

Очень недурно исполнил свою роль (Иосифа, доминиканского монаха) господин Груне, так недурно, что случись между зрителями охотник до подобного ордена монахов, он провёл бы время в театре очень неприятно. В высшей степени было комично положение этого упитанного постника, особенно тогда, когда дело касалось его будущего епископства. Впрочем, и тут главный тон всему давала игра господина Ральфа (как и во всей пьесе), так мастерски сумевшего заставить Ришелье эксплуатировать задушевными желаниями своего приближенного.

За драмой следовал водевиль «Заколдованный принц». Господин Трусов, которого, полагал я, давным-давно уже казнили за его злоумышления против господина Ральфа в предшествовавшей пьесе, преспокойно снова появился на сцену, вместе со своим сообщником, также воскресшим от убиения в Бастилии, господином Загорским, да ещё появился не простым любимцем слабого Людовика XIII, а сам — владетельным немецким принцем!.. « Вот они, превратности-то судьбы! » — подумал я, припоминая в особенности то золотое время, когда житьё было немецким владетельным принцем!.. Но меня развлекли шумные заявления правой стороны партера, вызывавшей господина Рассказова в середине пьесы... Недаром сказал господин Безобразов, что Москва играет на Ни-

жегородской ярмарке роль уставицы, — вызывали господина Расказова москвичи. Впрочем, игра господина Расказова в таких пьесах, как «Заколдованный принц», очень жива и хороша, и я бы сам охотно присоединился к вызовам москвичей, если бы это мне позволил мой шокированный москвичами местный патриотизм.

На нынешней ярмарке была у нас французская труппа господина Феликса. В одном из спектаклей этой труппы давали несколько пьес, из которых самая капитальная была комедия господина Эмиля Жирардена — «Le supprlise d'une femme»¹. При первом её представлении в Париже, в апреле 1865 года, имя автора её оставалось неизвестным; не помню, красуется ли оно на афише Михайловского театра, но на ярмарочном французском театре имя господина Жирардена появилось даже и с русским переводом — «Е. Гирарди» напоминающим знаменитый французский перевод имени Шиллера — «m-eur de Giles». Комедия «Le supprlise d'une femme» может служить прототипом французских драматических произведений, в которых всё есть, кроме здравого смысла. Рассказать подробно содержание её, как это имел терпение сделать, например, господин Сен-Рене Талльяндье в «Revue des deux mondes»², я положительно отказываюсь, так как ничего не может быть утомительнее изложения содержания пьесы, в которой нет ни одного живого слова. Попытаюсь только общими чертами наметить это содержание.

Банкир Дюмон — умный, честный, глубоко любящий свою жену (по мнению господина Жирардена) человек, на деле выходит дурак дураком, так как в продолжение семи лет не может раскусить людей, с которыми видится каждый день, и не может ещё к тому же догадаться о том, о чём и для круглого дурака достаточно бы было и семи месяцев, чтобы догадаться, оказывается далеко не честным человеком, так как ни один честный человек не придумает такого способа мщения (и мщения очень глупого, несмотря на кажущуюся замысловатость), которое придумывает господин Дюмон; он оказывается вовсе не любящим свою жену, потому что так любит, как он её любит, можно только в больном драматическом воображении господина Жирардена. Жена банкира — существо ещё более бесплотное, чем муж её. «Quelle femme êtes-vous donc?»³ — спрашивает её господин Дюмон, а господин Талльянде совершенно справедливо замечает, что в этой фразе — смертный приговор всей пьесы. Испанец Альварес — точно так же лицо загадочное. «Я, — говорит он, — просто беды, что наделаю! Ндраву моему не препятствуй, — говорит. — Сам всякого обидеть могу! Уймитесь волнения страсти, — говорит, — волнения эти у меня сильней даже, чем у щедринского обманутого подпоручика, а аду в моей груди не в пример больше, чем у лермонтовского Арбенина!». Таким пламенным юношей желал его представить господин Жирарден, а на деле пламенный испанец шесть лет кряду ведёт себя, как... чёрт знает что за гишпанкой: кроме чувственной стороны любви Альварес не может понять никакой, так как только одна чувственная её сторона и видна в нём, — а какая же чувственная любовь может продолжаться шесть лет? (В скобках прошу читателя не считать меня поклонником знаменитой в свое время платонической любви; по-моему, истинная любовь должна захватывать собою все силы и способности человека, как чувственные, так и умственные, словом, та только любовь и истинна, и достойна уважения, в которой нельзя определить, где кончается какая-нибудь из её сторон, и где начинается другая, и даже труднее это определить, чем вопрос о том, где кончается один из московских публицистов и где начинается другой). На седьмой же год пламенный гишпанец смиренно отвечает на глупые слова глупого мужа робким: «j'obéis!»⁴. Из чего же

1 Пытка женщины (фр. — Ред.).

2 «Обозрение двух миров» (фр. — Ред.).

3 Что вы за женщина? (фр. — Ред.).

4 Повинуюсь (фр. — Ред.).

было хлопотать?.. А господин Дюмон, оставшись наедине со своей дочкой, говорит: «je la garde; moi seul, je puis l'élever et en faire une femme honnêt¹. Воображаю!..

Попытка моя, хотя бы бегло рассказать содержание пьесы, не удаётся: я сказал всего только несколько слов о лицах, которые ей дают это содержание, и полагаю, что читатель не потребует от меня дальнейшего изложения, так как что могут дать такие лица, и стоит ли много толковать о том, что они делают?

Современная французская драма так же плоха, как умна современная французская критика. Не говоря уже о прекрасных критических трудах господина Тэна, так как я не имею намерения говорить вообще о французской литературе, а имея ввиду лишь пьесу господина Жирардена, укажу на господина Талльяндье, поместившего, как уже сказано, свой отзыв о пьесе в «Revue des deux mondes» за 1865 год. К пьесе господина Жирардена господин Талльяндье применяет слова Дидро: «L'imbécile! comme il m'a fait pleurer!»² — которые он сказал, слушая одного проповедника, потрясшего его фибры, но ни в чём его не убедившего. Слова эти можно применить и вообще к современной французской драматической литературе. Кстати прибавлю ещё, в доказательство разлада французской, так называемой изящной литературы с критической, то, что критический отдел «Revue des deux mondes» — очень хорош, а посмотрите-ка, что печатается в его отделе «изящной» литературы! Прочитайте, например, «Le tetestement de monseir Tupffer»³ («Revue des deux mondes», 1867), — ничего глупее такого «изящного» произведения и придумать невозможно!

Теперь об исполнении пьесы. На Михайловском театре она идет несравненно лучше, так как там господин Дюмон, по крайней мере, внешним образом был представлен (кажется, господином Подем Дево, если не изменяет мне память) и умным и приличным; у нас же господин Равель и этого не мог дать. Талант господина Равеля, по моему мнению, может быть сравнен с талантом господина Живокини, — вообразите же себе господина Живокини в драматической роли! «Пейзажик» вышел бы премиленький! Трудно увлекаться отзывами заграничных газетчиков вообще и театральных рецензентов в частности, особенно ввиду той продажности некоторой части их, которая ни для кого не составляет тайны, так же как не составляют тайны и побуждения парижской театральной клики, и потому, естественно, я не слишком доверял восторгам заграничных газет, прославивших игру господина Равеля; но я никак не ожидал от этого артиста, чтобы он забыл, что талант его исключительно внешне комический и взялся бы за чисто драматическую роль. Покойный наш Мартынов брал на себя чисто драматические роли потому, что был художником в полном и высоком смысле этого слова, а для такого художника высокое в комедии и высокое в трагедии одинаково близко и выполнимо. Господин же Равель, которого, как и господина Живокини, хватает лишь настолько, чтобы смешить публику, представляет своим талантом не более, как очищенный тип простого гаера; до Мартыновых ему далеко, а потому и братья не за своё дело — негоже. Или в России всё такой народ живёт, для которого довольно одного имени палерояльского актёра для того, чтобы умилиться и раскиснуть?..

Роль Альвареса (m-eur Guerin) была исполнена, но моему мнению, далеко неудовлетворительно; но всё же несравненно лучше роли господина Дюмона. Точно так же лучше были исполнены женские роли госпожами Janel и Brunet; роль m-me Larcey (госпожа Brunet) выиграла ещё тем, что она всего ближе к истине написана самим автором. «Litzchen et

1 Я оставляю её у себя; я смогу её воспитать и сделать из неё порядочную женщину (фр. – Ред.).

2 Глупец! как он заставил меня плакать (фр. – Ред.).

3 Завещание господина Тупфера (фр. – Ред.).

Frizchen»¹, «La rue de la lune»², «Le marchand de programmes»³ понравились мне несравненно больше, чем «Le supplisse d'une femme», так как, не требуя от подобных фарсов ничего, кроме того, что может дать фарс, и смотришь на них с исключительным желанием рассмеяться от какого-нибудь удачного или неудачного каламбура.

Игры госпожи Дешан мне не удалось видеть, и потому ничего о ней сказать не могу. На игре же господина Равеля я нарочно остановился подольше потому, что о ней чересчур много прокричали, а господин Равель, добродушно поверивши газетным рекламам и приученный к успеху дешёвыми лаврами палерояльской сцены, и в самом деле, вероятно, воображает себя великим художником. Впрочем, не господин Равель в этом виноват: виновата парижская публика. Нужно потолкаться между нею, чтобы понять, до какого дикого уродства доходят её вкусы, её понятия о художественности. Судя по ловкости, с которой господин Равель, бросаясь на стул («La rue de la lune»), подпрыгивает на нём, как пробка, судя по ловкости, с которой он, также подпрыгивая, тычет других в бока, судя по тем милым приемам, с которыми он жмёт руку Антуанете (m-le Brunet), можно себе вообразить, до какого совершенства в сценическом искусстве доводит своих любимцев палерояльская публика. Может ли себе позволить истинно комический артист такие балаганные выходки, которые себе позволяет господин Равель?.. Я не отрицаю необходимости существования фарса уже потому, что невозможно требовать от актёров, чтоб они все были Мартыновыми, я только полагаю, что нужно знать свои силы, — «Всяк сверчок знай свой шесток!».

Публики во французском ярмарочном театре бывало очень мало. Вообще, многие негодовали и сокрушались по этому случаю. Мне кажется, что ни негодовать, ни сокрушаться нечего, а можно только припомнить то, что проходит уже, к счастью, то время безотчетного поклонения всему французскому, которое туманило наши головы до того, что стоило высунуть французскому языку, и мы кричали: «О, верх остроумия! О, Франция!». Было время, когда Франция производила на нас такой же эффект, как княгиня Марья Алексевна на Фамусова; было время, когда французская труппа на ярмарке стянула бы к себе всех подписчиков газеты «Весть» из всех уездов Нижегородской и окрестных губерний... Было время, да проходит оно... Не любить Францию, эту несчастную, несмотря на её собственное самодовольство, страну, эту мученицу своих убеждений, эту честную вообще нацию, невозможно, но также нет причин и восторгаться всяким вздором, который производит эта нация... Прибавлю ещё относительно спектакля, о котором идёт речь, что, несмотря на все недостатки французской сцены, не мешало бы у неё поучиться нашим актёрам мастерскому ведению разговора, замечательной естественности его, твердому знанию ролей и вообще тому, что в ней действительно достойно всякого подражания.

XV.

Трагедия «Смерть Иоанна Грозного», как событие в Петербурге. — Как перевести слово «событие» на нижегородский жаргон? — Мои тщетные усилия на поле переводов. — В Петербурге или в Нижнем обошлась постановка «Смерти Иоанна Грозного» дороже? — Свифт о финансах. — Мнение господина Н. К-ова об исторической драме. — «Санкт-Петербургские ведомости» о трагедии «Смерть Иоанна Грозного». — Общее впечатление трагедии. Отчего именно зависит успех её и резонность этого успеха. — Почему господин Нильский играл роль Иоанна Грозного? — О постановке пьесы на ярмарочном театре.

Петербургская литература провозгласила появление на сцене трагедии графа Толстого «Смерть Иоанна Грозного» событием. Каким же именем после того окрестить мне, частичке нижегородской литературы,

1 Лиззи и Фритци (нем. — Ред.).

2 Улица Луны (фр. — Ред.).

3 Продавец программ (фр. — Ред.).

постановку «Смерти Иоанна Грозного» на нижегородской сцене?.. Любая точность даже в выражении своего восторга, я долго приискивал приличную случаю экспрессию — вертелось передо мною: событие разлюли! ай, да событие! даже просто: разлюли малина, — но всё это казалось мне слабым, хотя и несравненно сильнее, конечно, словом, чем просто: событие!.. Сознавая своё бессилие, преиду о сей материи благородным молчанием. Верно то, что «Смерть Иоанна Грозного» поставлена на нижегородской сцене, и, кроме того, верно ещё то, что никогда ещё дирекция нижегородского театра не раскошеливалась так щедро: постановка пьесы, стоит, как слышно, 1500 рублей. В Петербурге она стоила, говорят, около 30 000 рублей, т. е. гораздо дешевле, чем в Нижнем. Того, кто усомнится в моих арифметических познаниях, прошу припомнить Свифта, который сказал по поводу волновавших Англию, до тех пор, пока не уничтожен был знаменитый act of navigation, ввозных пошлин, что в финансах 2x2 не всегда значит 4, а в театральных постановках пьес 30 тысяч рублей не всегда бывают больше 1500 рублей, — последнего, положим, Свифт не говорил, но всякий согласится, что если бы он был на моём месте, то сказал бы это...

Но что бы ни говорил Свифт, а для Петербурга «Смерть Иоанна Грозного» была событием, и потому считаю своею обязанностью остановить внимание читателя на этой пьесе подольше.

В последнее время стала у нас плодиться историческая драма. Дело хорошее, так как сцена, по преимуществу, должна быть проводником в массу знания вообще и, стало быть, и исторического знания... Но, не желая повторять того, что сказано было и без меня, приведу здесь несколько выдержек из прекрасной статьи об исторической драме господина Н. К-ова, помещенной во втором томе «Вестника Европы» за нынешний год. Об исторической драме было, конечно, очень много писано и до господина Н. К-ова, но я желаю привести выдержки именно из его статьи потому что, во-первых, я от слова до слова с ней согласен, а во-вторых, что самое главное — в ней рельефно сгруппированы те требования, которые здравый смысл и основательное знание могут предъявить исторической драме.

«Театр имеет столько же средств распространять в обществе сведения о прошедшей жизни, — говорит господин Н. К-ов, — сколько знакомить с течением и побуждениями современной, сколько, вообще, может служить важным орудием для расширения умственного кругозора общества. Что для современной жизни значит пьеса, которой предмет взят из окружающей нас среды, то для прошедшей — пьеса с личностями и нравами прошлых времен. Долго допускались очень неверные понятия об исторической драме, и даже теперь ещё они не исчезли из суждений. Думали, например, и теперь ещё иные думают, что историческая драма подлежит не только иным, но даже противоположным условиям суда, чем история. От истории требуют строгой истины, точности в подробностях, но историческому драматургу дозволяют анахронизмы в изображении внутренних и внешних явлений прошедшей жизни, даже выдумывают для него обязательные правила в разрез с требованиями истории. Как ни обветшал такой взгляд, но нам приходится встречать его в современных суждениях.

Если на афише обещают нам пьесу, где выводятся такого-то рода личности, то не вправе ли мы желать увидеть на сцене именно то, что нам обещают, и судить об исполнении обещания на основании тех знаний и понятий, какие приобрели о таких личностях в науке? Ведь считают же достоинством пьесы, если выведенный в ней современный купец, мужик или чиновник окажутся похожими на таких, каких мы знаем в действительности, говорят тем языком и складом речи, с каким мы привыкли их слушать, сообразно действительному их воспитанию, образу жизни и строю их понятий. То же требование должно быть и относительно исторических лиц. Жизнь во времена прошедшие имела так же свою дей-

ствительность, как и жизнь в наше время имеет свою. Если некоторые, требующие натуральности в пьесах из быта настоящего, довольствуются и не соблазняются тем, когда лица, жившие за двести или триста лет до нас, говорят и действуют совсем не так, как то было на самом деле, то это происходит не от чего иного, как от недостаточного знакомства с историей, без которого невозможно оценить правду или разоблачить неправду; так же точно и по отношению к пьесам из современного быта невозможно было бы оценить их достоинства тому, кто не знает изображаемой в них действительной жизни. Требование строгой верности в исторических драмах сознается, однако, беспрекословно всеми относительно тех сторон, которые сделали общеизвестными. Не сочли бы, например, дозволительным, если бы люди XVI века явились на сцене во фраках XIX века оттого, что все уже знают, что тогда фраков не носили: это показывает, что историческая верность для сцены признаётся и прежде признавалась.

Если в обществе нет потребности истины в искусстве, если ему при воспитании внушать считать ложь за правду или считать ложь прекрасною, то само собою разумеется, что обществу временно могут нравиться произведения, от которых оно, при другом воспитании, отвернётся. Прежнему довольству фальшивыми историческими драмами способствовало малознание большинства публики истории и тот поверхностный, часто так же фальшивый, как историческая драматургия, способ изложения исторической науки, который был в ходу.

Исторически верное может и должно быть общечеловечески верным, а для тех, кто не хочет подчиняться изучению истории, а желает ограничиваться общими психологическими изображениями, ничто не мешает помещать место действия для своих созданий в каком угодно созданном им мире, только не называя их историческими. Если же авторы изъясняют притязание вступать в мир истории, то вполне законно должны подвергаться суждению на основании верности с тем, что они обещают нам изобразить».

Мнение господина Н. К-ова об исторической драме до того непогрешимо, что мне хотелось бы привести здесь это мнение целиком; но и выписанного достаточно, чтобы понять, как именно следует смотреть на историческую драму.

Выполнены ли эти требования в «Смерти Иоанна Грозного»? Об этом я поговорю ниже, а пока напомним читателю ещё о некоторых крайних замечаниях, высказанных господином Z в одном из номеров «Санкт-Петербургских ведомостей». Прежде всего автор статьи, о которой идёт речь, совершенно основательно замечает, что язык пьесы не столько русский, сколько переводный с французского, и подтверждает это замечание рядом доказательств, которые на юридическом языке называются совершенными. Приведу на удачу несколько таких доказательств: «Когда сам царь ничто, как лютый зверь», т. е. «Lorsque le tsar lui-même n'est qu'un animal féroce»; «Ха, ха! Дурак не слишком глуп сегодня», т. е. «Le fou n'est pas trop bête aujourd'hui»; «Иль есть у вас иной ответ, как только повиноваться мне?», т. е. «Ou bien avez vous autre chose à me répondre qu'à m'obeir?» и т. д. и т. д.

Не правда ли, замечания господина Z верны? Они тем сильнее ещё, что господин Z приводит их очень много. Главное, однако, ещё не в языке, но в духе пьесы, которая, правда, неизмеримо выше какого-нибудь «Ришелье», о котором я уже говорил, но всё же подходит под те требования, которыми задаются авторы пьес, подобных «Ришелье»; заслуга же графа Толстого состоит только в том, что он лишь с большим талантом и с большею верностью здравому смыслу выполнил эти требования.

«Действие происходит в 1584 г., — говорит господин Z, — в последние дни жизни царя Иоанна, но перед нашими глазами происходит много такого, что случилось не в 1584 году, а гораздо раньше. Так, например, царь убил своего сына еще в 1582 году, и именно в это же самое время, терзаемый раскаянием, задумал сойти с престола, и для того велел

боярской думе избрать из своей среды нового царя; Курбский прислал Ивану Васильевичу своё знаменитое письмо в 1579 году; Стефан Баторий предлагал ему выйти вместо войны на поединок в 1581 году; Иоанн велел своим послам быть кроткими, смиренными в переговорах с Баторием и даже сносить побои — тоже ещё в 1581 году; восстание луговых черемисов и ногаев произошло в 1583 году и т. д. Если автор соединил в одно целое события разных лет, он должен был соединить вместе и черты характеров, личностей всех этих разных лет. К сожалению, этого в трагедии нет».

Затем господин Z подробно указывает на ту бесцеремонность, с которой обращается граф Толстой с историческими личностями времени Иоанна Грозного. Я не буду здесь повторять этих указаний, так как имел в виду дать только общее понятие о статье господина Z, тех же, которые интересуются делом ближе, отсылаю к № 6 «Санкт-Петербургских ведомостей» за нынешний год, где эта статья была помещена. Скажу только, что «Смерть Иоанна Грозного», далекая от французского пустозвонства *pur sang*¹, если и составляет эпоху в нашей драматической литературе, то исключительно по новости затронутого ею предмета и по положительной негодности нашего исторического репертуара.

Драматическое произведение в чтении и драматическое произведение на сцене — две вещи почти разные. То же самое можно сказать и об отдельных местах такого произведения. Трагедия «Смерть Иоанна Грозного» принадлежит к числу тех, которые на сцене положительно выигрывают и, подкупая зрителя своими эффектными подробностями, — нередко архитектурными и даже, за неимением другого выражения, скажу: политическими, а не чисто литературными, — заставляют его смотреть на многое снисходительно и удовлетворяться тою историческою картиною, которую желал представить сам автор.

Сцена в боярской думе прошла утомительно вяло. В речах бояр слышались сильная неестественность и натянутость, что, конечно, много зависит от несчастной страсти, бушевающей наших авторов исторических драм — писать стихами. Трудно даже себе представить (не будучи таким автором), как до сих пор не хотят понять, что размеренная, уложенная в рамки речь — смерть для драматического произведения, что наш современный отделанный стих в драме всё же придает ей тот букет, которым отличаются вирши мистерий!.. Есть, конечно, исключения, но существуют эти исключения потому, что существуют исключения в авторских способностях: грибоедовский стих, по своей простоте и естественности, поспорит с любой прозой; но грибоедовский стих принадлежит только Грибоедову... Вместе с тем великий художник в своей тарелке — господин Островский — тотчас делается самым обыкновенным писакой, если говорит не своим языком, если из-под навесов художественно изученной и понятой ножевой линии становится под сень хоругви Минина...

Особенно не удалась в боярской думе речь Годунова, в котором, признаюсь, мерещился мне какой-то хотите оратор французского законодательного корпуса, но не Годунов. Такая же фальшь заметна часто и в речах Грозного, например:

...руки неспособны
Держать бразды...

Не правда ли, что подобные выражения заимствованы графом Толстым скорее у авторов исторических пьес двадцатых и тридцатых годов нынешнего столетия?.. Но с этой неловкостью, разумеется, охотно примиряешься в следующем месте, где автором чрезвычайно верно передан характер Грозного: на бестактное утешение Нагого, будто Иоанн *нечаянно* убил сына, царь с живостью отвечает:

1 Чистокровный (фр. — Ред.)

Неправда!

*Нарочно я, с намерением, с волей
Его убил! Иль из ума я выжил,
Что уж и сам не знал, куда колол?.. и т. д.*

Хотя и тут русское ухо не может понять, как можно «убить с волей» кого-нибудь, дух слов Грозного, цинически любующегося своим убийством, раздражительно карающего самого себя, понят чрезвычайно верно. Далее сказывается вся поэтическая натура царя, когда он говорит:

*И утомительно мне было в келье
От долгого стоянья отдыхать,
В вечерний час следить за облаками,
Лишь ветра шум да чаек слышать крики,
Да озера однообразный плеск!
Там тишина! Там всех страстей забвенья!
Там схиму я прийму и, может быть,
Молитвою, пожизненным постом
И долгим сокрушеньем заслужу я
Прощенье окаянству моему!..*

Прекрасное место в трагедии! Но оно было бы неизмеримо выше без насилия, которое ему делает размеренная речь. Неужели граф Толстой, употребляя в своих разговорах выражения: «пожизненная пенсия», «пожизненное заключение в тюрьме» и т. д., когда-нибудь скажет «пожизненный пост»? Зачем же навязывать подобные выражения Грозному, тем более, что слово «пожизненный» едва ли было в употреблении у людей XVI столетия, так же, как и карамзинский «оттенок», например, как наши «обособление», «правомерность» и т. д., и т. д. Прекрасно выражены автором противоречия артистической природы Грозного, в одно и тоже время занятого мыслью об отречении не только от власти, но и от всего мирского, с страстною энергиею принимающего текущие события и верного своему поэтическому пониманию власти...

*Ну, король?
Не мнил ли ты уж совладать со мною.
Со мною, божьей милостью владыкой,
Ты, милостию панскою король?*

Точно так же верно выражено презрение Грозного к массам народа:

*Довольно осталось вас.
Ещё раз на пять хватит!*

По окончании чтения письма Курбского, чтения возбуждающего сильный интерес не только в Иоанне, но и в зрителе, понимающем то, что должен был при этом чтении чувствовать Иоанн, сказывается вся мелочная кровожадность царя:

*За безопасным сидя рубежом
Ты лаешься, как пес из-за ограды!.. и т. д.*

В монологе Иоанна перед приходом бояр, с их думным приговором, слышится более Лир, чем Иоанн.

Гнев Иоанна на Сицкого выражается крайне комично: «голову с него долой!» звучит более постановлением Кита Китыча разбить посуду в трактире, чем трагизмом иоанновых решений. В натуре Грозного, бесспорно, было много «китовского», «самодурного», но между самодурством Кита Китыча из гостиного двора и самодурством Грозного такая же раз-

ница, как между честолюбием коллежского регистратора, мечтающего о столоначальничестве, и честолюбием Бонапарта, командующего отрядом школьников на дворе Политехнического института перед потешною крепостью, между наклоном к «ломанию» какого-нибудь современного администратора, мелкого министерского чиновника и «ломанием» Петра Великого.

Во втором действии трагедии обращает на себя внимание Годунов. Но неужели этот замечательный человек мог так опростоволоситься, высказывая так рано свои задушевные желания перед Захарьиным?

...Пусть только б царь Иван

Хоть месяц дал мне править государством!.. и т. д.

Захарьин в своих рассуждениях о любви к отечеству сильно напоминает те ежедневные сцены из жизни наших отживших земских судов и отживающих уездных, когда члены присутствия, наговорившись досыта о «семи в червях», начинали трактовать «о деле»... Но останавлиюсь на втором действии, так как, продолжая вдаваться в подробности, я зашёл бы слишком далеко, и скажу несколько слов об общем впечатлении пьесы.

В трагедии выдается только одно лицо — Грозного: все остальные роли составляют лишь необходимые аксессуары; видны даже нитки, которыми они пришиты к главной идее. Пресмешную, чисто в духе французской кухни, роль играет в пьесе народ: так вот и кажется, что этот народ постоянно стоит за сценой, чтобы услышать о результатах происходящих на ней переговоров. Годунов называет свою жену Марией — жаль, что не Marie!.. Общие восклицания, например:

Без мест! Без мест!

напоминают оперу или refrain¹ французской песенки. Эффекты на каждом шагу, — в положениях лиц, во внешней обстановке, в ходульности языка... Кроме того, самым важным промахом автора следует признать то, что, против его воли, личность Грозного часто бывает положительно комична. Этот комизм усиливается ещё тем, что ведь только ленивый не читает наставлений Грозному; несмотря на казнь Сицкого, так вот и кажется, что, в сущности, никто Грозного и в грош не ставит, а только фразёрствует о его жестокости и из простой деликатности отвешивает ему низкие поклоны. Но несмотря на все эти недостатки, которые мною и вскользь указаны, часто в пьесе прорываются истинно художественные красоты, и потому понятно, что принимая ещё в соображение крайнюю новизну затронутых ею предметов и тщательную постановку исторических пьес, вследствие давно желанного поворота в обществе ценить и своё бытие, — трагедия «Смерть Иоанна Грозного» надолго будет единственным историческим произведением, возбуждающим живой интерес публики.

Роль Иоанна Грозного играл на ярмарочном театре петербургский артист господин Нильский. Я люблю вообще доискиваться причин известного явления и потому, увидав на афише, ещё до спектакля, против имени Иоанна фамилию господина Нильского, решил, что провинция очень не развита! Доказательство налицо: господин Нильский, которому, вероятно, и во сне никогда не снилась роль Иоанна Грозного в Петербурге, приехавши в Нижний, решил, что именно и создан для таких ролей. Совершенно серьезно скажу, что господин Нильский прав и, кроме того, обладает известным тактом, человек практический. Как я слышал, роль Грозного готовился играть у нас господин Трусов, который, уступив её господину Нильскому, поступил весьма благоразумно, так как, нисколько не имея намерения набрасывать тени на артистическую деятельность господина Трусова, скажу прямо, что в роли Грозного игра

господина Трусова была бы, по всей вероятности, крайне слаба. Игра же господина Нильского, с одной стороны, была очень хороша, потому что вызывала самые оживленные рукоплескания публики, и тем, что промахи автора в историческом и художественном отношениях заглушались внешними эффектами, и тем, что стихи читались господином Нильским со звоном, особенно эффектным тогда, когда звон этот сопровождался и колокольным (в третьем действии), и тем, что господин Нильский был прекрасно загримирован, и тем, что костюм был на нём непривычный глазу публики, — стало быть, господин Нильский прекрасно сделал, что взял на себя роль Грозного; с другой стороны господин Нильский сыграл роль Грозного крайне неудовлетворительно. В его игре живо восставали перед зрителем промахи автора, если зритель не увлекался внешними эффектами, и вместе с тем, совершенно пропадали все действительно прекрасные места роли, например, сцена с Гарабурдой. Комизм роли Грозного, допущенный (конечно, невольно) автором пьесы, в игре господина Нильского был так заметен, что часто чувствовался сильнейший позыв к смеху, и только воспоминание о действительно трагической личности Грозного удерживало зрителя от такого смеха. В сценах раздражения господин Нильский, скажу без обиняков, походил скорее на пьяного, именно пьяного самодура, в кабаке, именно в кабаке, а не в другом месте. Резал также ухо чересчур мощный голос господина Нильского, с которым ему особенно трудно было совладать в последнем действии: в голосе Грозного, умирающего, изнеможённого духом и телом, часто слышались такие ноты, которые можно услышать только в криках: «держи правей!» Господин Ральф (Борис Годунов) скорее походил на любующуюся собой красную девушку (особенно в первом действии), чем на Годунова; эти томно опущенные глазки, эта поэтически склоненная на сторону головка, этот кокетливый тон речей так и коробили зрителя и вовсе уж не гармонировали с натурой Годунова, правда, скрытного и умевшего мягко стлать, но в тоже время сильного, страстного и мужественного человека. В патетических местах слышался, если хотите, Чацкий, но Годунова не было. Эффектная сцена при трупe царя пропала бесследно, так что жалость даже меня взяла и за автора пьесы и за талант господина Ральфа, и припомнились мне слова Нестора-летописца: «быша бо Обре телом велици и умом горди, и Бог потреби я, помроша вси, и неостася ниедин Обрин; есть притча в Руси и до сего дне: погибоша аки Обре!»

Странно, как господин Ральф, которого я считаю за артиста очень образованного (судя по прекрасному исполнению им некоторых ролей), не хотел понять, что хотя актёр во многом зависит от автора, но во многом же может поправить его. Слов роли Бориса Годунова господин Ральф изменять, конечно, не мог и не имел на то права, но тон этих слов зависел от него. Неужели, если авторы исторических пьес допускают себе бесцеремонно обращаться с историей, и актёры должны смотреть на дело взглядом авторов? Суждения о характере Иоанна Грозного на основании тех данных, которые можно найти в «Иоанне Грозном» графа Толстого, совершенно уместны в какой-нибудь рекламе об этой пьесе, вроде рекламы, помещенной в «Нижегородской ярмарки справочном листке» господином Аттилем, но образованному артисту, играющему в исторической русской пьесе, не мешало бы справиться и с другими источниками, кроме трагедии графа Толстого, — не мешало бы почитать то, что говорят хоть бы только двое: господин Соловьев и, в особенности, господин Костомаров.

Маленькие роли пьесы удалась несравненно лучше больших. Господин Загорский (Кикин) был до того художественно естествен, что положительно ничего большего от него потребовать нельзя было. Господин Ленский живо изобразил «скорбного телом и духом» царевича Федора Иоанновича; жаль только, что упустил из виду то высокое христианское чувство, которое несколько скрашивало душевные и телесные немощи

несчастливого царевича. Недурён был и господин Каншин (Гарабурда), только не совсем верен был действительности малороссийский акцент его речи. Господин Граве (Захарьин) сказал свой сильный монолог («Великий государь! Что мы мечом завоевали...») так, что монолог вышел даже сильнее, чем он написан автором, и совершенно заслуженно был за то вызван публикою. Господин Рассказов, в роли шута, по обыкновению смешил публику. Господин Душкин (Битяговский) был бы несравненно лучше, если бы не придал своей роли и наружности такого непомерного зверства, чего вовсе не в такой сильной степени требовалось. Господин Хотев (Григорий Годунов) выказал, кроме своих сценических способностей и наезднические, так как ловко и бесстрашно появился верхом на коне в толпе бушевавшего народа и, что ещё всего важнее, бесстрашно появился перед публикой. Об игре господина Самойлова (Шуйский), этого дельного артиста нашей театральной труппы, ничего не могу сказать: роль Шуйского так бесцветна и невелика, что и сказать-то о ней ничего нельзя. Я слышал мнение: отчего бы господину Самойлову не сыграть роль Грозного? Зная такт и силу таланта в игре господина Самойлова, полагаю, что не мешало бы ему испытать себя в этой роли. Во всяком случае, я уверен, что господин Самойлов в «Грозном» не вызывал бы таких рукоплесканий, как господин Нильский: масса публики любит и высокий рост, и громовый голос до такой степени, что способна потребовать от актёра, который бы изображал на сцене Суворова (если бы, конечно, Суворов был на нашей драматической сцене) — такой же фигуры, какая красуется в Петербурге на невиской набережной у Троицкого моста, — а этим условиям господин Самойлов удовлетворить не в состоянии.

Госпожа Сахарова первая (мамка царевича Димитрия) была, как и всегда, проста, естественна и потому очень хороша. Госпожа Мельникова, артистка очень хорошая в ролях бездушных кокеток и слабая там, где всё дело в чувстве, на этот раз, однако, так сыграла роль царицы Марьи Федоровны, что живо вызвала на свет божий все достоинства этой роли и совершенно сгладила недостатки её. Слова:

И ты дала

Ему ласкать царевича? Никто

Его ласкать не должен. Слышишь, мамка?

сказаны были с такою силою, с такою живой мимикой, что невольно заставили простить автору то, что он так по-французски, без всяких к тому оснований, вложил в сердце царицы чересчур преждевременное отвращение к Годунову, — если бы автор хоть чем-нибудь мотивировал это отвращение, оно было бы, по крайней мере, внешним образом понятно, но и этого нет... Об исторический верности отвращения царицы к Годунову я уж и не говорю, так как ещё даже не разрешен историей вопрос, насколько участвовал Борис Годунов в угличской катастрофе, и даже участвовал ли. Особенно хороши вышли в игре госпожи Мельниковой следующие места:

О чём-то страшном шепчут во дворце —

Он с английским послом наедине

О чём-то долго толковал, — я знаю —

Я догадалась — он жениться хочет

На чужеземке, а меня он бросит

Сбирается с Димитрием моим...

И далее:

...если бы со мной, тому три года,

Он развёлся, я Бога бы за то

*Благодарила, — но теперь, боярин,
Я не одна! Теперь я стала мать!*

Такое высоко поэтическое материнское чувство любви слышалось в этих словах, что невозможно было без искреннего сочувствия смотреть на игру госпожи Мельниковой. Об эффекте красивой внешности и полного вкуса, чрезвычайно изящного костюма артистки, нечего и прибавлять... К тому же, как Пушкин, —

*Без грамматической ошибки
Я женской речи не люблю*

и потому это: «я стала *мать*», вместо «теперь я стала *матерью*», мне даже как-то особенно понравилось. Желание быть беспристрастным заставляет меня, однако, заметить госпоже Мельниковой так же, как и госпоже Немировой (Марья Годунова), что ни царице, ни Марье Годуновой смотреть по сторонам в ложи и в партер не входило в роли, например, в сцене с волхвами и в то время, когда Годунов читал Грозному синодик. Здесь же следует сказать, что прекрасная и полная значения сцена со схимником была на ярмарочном театре выпущена. Не вдаваясь в обсуждение оснований к такому пропуску, замечу только, что если это необходимо для нижегородской сцены, то следовало бы зачеркнуть в роли Иоанна Грозного то место, где он приказывает позвать схимника. Положим, что Грозного, как я уже заметил, никто, в сущности, не боится, и ничего нет удивительного, что и театральные режиссёр и помощник его, словом, лицо, заведующее выходами, не послушалось приказаний Грозного, но ведь господин Нильский, вероятно, на репетиции уже знал, что его никто не слушается, и потому, из самолюбия, не следовало бы ему звать к себе схимника. Может быть, впрочем, он рассчитывал на поддержку со стороны публики?.. Но публика его не поддержала на этот раз.

Остается сказать несколько слов о постановке пьесы. Постановка эта была поистине великолепна для Нижнего. Даже старожилы не запомнят ничего подобного. Роли были твердо разучены. Историческая верность подробностей, по возможности, соблюдена. Правда, что в костюмах и в убранстве покоев были повторены те же ошибки в историческом и археологическом отношениях, которые были допущены и петербургской сценой, но, принимая в соображение средства нижегородского театра, невозможно относиться к этим ошибкам строго, и следует ценить то, что есть. Охотно присоединяю и свой голос к заявлениям благодарности господину Смолькову, как за постановку на нижегородской сцене пьесы графа Толстого, замечательной несмотря на все её недостатки, так и за тщательную ее постановку.

Я кончил свой нехитрый труд, нехитрый уже потому, что написан он наскоро, но совершенно сочту себя за него вознагражденным, если доставлю хоть малейшую пользу читателям, интересующимся судьбами нижегородского театра, наперёд, конечно, зная, что таких читателей найдется немного.

Нижегородским же актёрам прямо советую познакомиться с этой книжечкой, хоть бы на том основании, что в ней в одно целое собраны факты, относящиеся к истории той сцены, на которой они сами действуют, — а ведь, право, нехорошо не знать о том самом поприще, которому и мы посвящаем наши силы.

Совершенно *полной* истории нижегородского театра я, конечно, представить не мог (поэтому я и дал своему труду довольно неопределенное заглавие) по отсутствию для того материалов; так, например, я ничего не сказал о существовавшем, лет тридцать тому назад, театре на Выксе, в Ардатовском уезде, или о так называемом «шепелевском театре».

Относительно же заметного в этой книжке пробела по теории театрального искусства замечу, что, излагая судьбы нижегородского театра, я и не имел в виду писать трактат по теории искусства, надеясь на то, что каждый образованный артист легко может сам пополнить этот пробел знакомством с тем, что по этому поводу уже было дано и дается нашей литературой.

Теперь уже стало проникать сознание и в сцене, что если для композитора русского неизбежно, кроме музыкального образования, ещё и честное знакомство с литературой вообще, в самом широком смысле слова, то и для актёра необходим не меньший запас таких же строгих знаний; словом, актёр, если он хоть мало-мальски задумает выделиться из самой жалкой посредственности, должен всегда помнить, что он человек, и, стало быть, «всё человеческое не должно быть ему чуждо», должен почаще вспоминать, что один талант ещё не много значит, что талант *обязывает* учиться.

Приложение

Александр Дмитриевич Улыбышев¹ (1794—1858)

Летом 1860 года остановился я у витрин какого-то книжного магазина на Friedrichsstrasse в Берлине и между другими книгами увидал, как теперь помню, в зеленой обложке, сочинение А.Д. Улыбышева о Моцарте на немецком языке... Книга эта напомнила мне многое из моего детства: как, бывало я, ребенком, нервно тряса от наплыва впечатлений в нижегородском театре; там, между прочим, обращал на себя моё внимание пожилой, румяный толстяк, с семью редкими баками и клочком таких же волос под подбородком, в золотых очках, большею частью в летних светлых панталонах и в серой, на вате, с бобровым воротником, шинели. Толстяк этот – Александр Дмитриевич Улыбышев – всегда сидел в первом ряду кресел, на первом с правой стороны от входа, и ужасно кипятился как при поднятом, так и при опущенном занавесе. Свои суждения о пьесах, об игре актёров он произносил не стесняясь, громко, на весь театр, не только в антрактах, но и во время хода пьесы, покрикивая: «браво, отлично, молодец!» или: «скверно», а иногда даже просто: «экой болван!»... Театральная публика, как и всякая масса, всегда обзаводящаяся своими богами и божками, её направляющими и внушающими, посматривала только на Александра Дмитриевича: молчал он – и она молчала, одобрял он – и она отбивала из всех сил свои ладони; вертелся он от досады – и она осмеливалась иногда из-под тишка шикнуть (тогда шикать было опасно: с начальством не разберешься)... Вообще Александр Дмитриевич в старом нижегородском театре (на углу Большой и Малой Печерок) был тем, как я уже однажды заметил², чем был для актёров и публики московского театра К. Ю., который, по словам А.Е. Шушерина, записанным С.Т. Аксаковым, сидя также всегда в первом ряду кресел, магически действовал на следивших за ним со сцены актёров.

Не стеснялся Александр Дмитриевич и в столичных театрах, публика которых не раз подхватывала театральные суждения Александра Дмитриевича, клавшего свои определяющие решения на таланты. Так, рассказывают, что одна, считавшаяся чуть не совершенством, певица Большого театра в Петербурге, обладавшая прекрасным развитием нижних и верхних нот, несколько упала в мнении петербургской публики, когда Александр Дмитриевич нашел, что ввиду несовершенств ее средних нот она «имеет слишком много, для того, чтобы

1 Редакция публикует очерк А. Гациского об Александре Дмитриевиче Улыбышеве, человеке, сделавшем очень много в развитии музыкальной и театральной культуры Нижнего в качестве **Приложения**, считая это решение необходимым и правильным. Примечания в очерке – автора.

2 «Нижегородский театр (1798—1867)». Нижний Новгород, 1867, стр. 51.

иметь достаточно¹. Этот афоризм Александра Дмитриевича по отношению к певце (мне не могли передать её фамилии) с тех пор вошёл в общее употребление в среде публики Большого театра... Рассказывают также, что встретившись в фойе Большого театра с какой-то дамой, Александр Дмитриевич заговорил с ней о театре, и, по своему обыкновению, без всяких церемоний, и только потом узнал, что говорил с лицом, очень высоко поставленным... Передают, что во время представления в Петербурге оперы «Северная Звезда», которую Александр Дмитриевич видел в первый раз и в которой под одним из главных действующих лиц разумеется Петр Великий в самом карикатурном виде, Александр Дмитриевич до того громко и резко порицал такое циничское неуважение к памяти великого гения страны, что с тех пор «Северная звезда» стала даваться всё реже и реже и затем вовсе снята была с петербургской оперной сцены.

Открытая барская жизнь Александра Дмитриевича в Нижнем осмысливалась его музыкальными вечерами; вообще важнейшее значение всей деятельности Александра Дмитриевича заключалось в его музыкальности, которую он сделался известным не только, или вернее: не столько в России, как за границей.

Официально записанная жизнь Александра Дмитриевича говорит о нём, по обыкновению, самым лаконическим тоном. Из аттестата, выданного «действительному статскому советнику Александру Дмитриеву сыну Улыбышеву, по определению государственной коллегии иностранных дел, в Санкт-Петербурге, декабря 17 дня 1830 года», обязательно ссуженного мне зятем Александра Дмитриевича уважаемым К.И. Садоковым, которому я крайне обязан за сообщение ценных сведений для настоящего биографического очерка, видно следующее: Александр Дмитриевич поступил на службу в канцелярию министра финансов 20 августа 1812 года; по увольнении оттуда определен в канцелярию горных и соляных дел 31 августа 1813 года, пожалован в коллежские регистраторы 20 декабря того же 1813 года; по прошению уволен из канцелярии департамента горных и соляных дел 29 февраля 1816 года и определен в коллегию иностранных дел 29 апреля того же 1816 года; 1 января 1817 года произведен в переводчики; 1 июля того же года пожалован в титулярные советники; 20 октября того же года отправлен в Москву для нахождения при канцелярии управляющего Министерством иностранных дел; 1 января 1820 года пожалован в коллежские асессоры; 27 августа 1821 года – кавалером ордена св. Владимира 4 степени; 21 апреля 1823 года – ордена св. Анны 2 степени; 1 января 1824 года произведен в чин надворного советника; 28 марта 1825 года – в чин коллежского советника; 22 августа 1826 года пожалованы ему алмазные знаки св. Анны 2 степени; 5 декабря 1827 года ему пожаловано одновременно в награждение 3000 рублей; 25 марта 1828 года произведён в статские советники; 9 октября 1829 года пожалован ему годовой оклад жалованья, состоящий из 3000 рублей; 5 апреля 1830 года всемиловитейше пожалован ему перстень с вензелевым высочайшим именем. Находясь в отпуску, прислал в сентябре 1830 года прошение об увольнении его в отставку, уволен 22 ноября от службы, причем, за оказанное им, в продолжение её, отличное усердие, пожалован в действительные статские советники... Вот и всё. Но большего, конечно, от официальной биографической записи и требовать нельзя. С 1830 года Александр Дмитриевич более не служил, так что последние почти 30 лет своей жизни не принимал активного участия в служебно-общественной деятельности, если не считать участия его в собраниях нижегородского дворянства и в совещаниях дворян по крестьянскому преобразованию. Нужно, однако, при этом прибавить, что вслед за трагической кончиной А.С. Грибоедова, Александру Дмитриевичу предлагали занять его пост в Персии, но он от этого уклонился.

1 Александр Дмитриевич известен был не только за умного, но и за очень остроумного человека. Остроты его беспрестанно ходили по Нижнему, и как всегда бывает – без разбору. Самые незначительные замечания его пересказывались на все лады, и хотя бы в них даже ничего не было замечательного, рассказчики и слушатели считали своей неперменной обязанностью изумляться их остроумию. Так, помню, между прочим, передавалось из уст в уста, что увидав меня в первый раз в студенческом мундире, Александр Дмитриевич заметил: «Из эдакой маленькой флейты (лет тринадцати я играл на флейте) и вдруг сделается такой большой фагот».

Александр Дмитриевич родился, как это видно из надписи на его надгробном памятнике в селе Лукино, 2 апреля 1794 года, от Дмитрия Васильевича и Юлии Васильевны Улыбышевых¹. О месте рождения его я не мог собрать сведений.

До 16 лет Александр Дмитриевич воспитывался за границей, а именно в Германии, что, по всей вероятности, и имело влияние на философский образ его мышления, на любовь к музыке, и притом так называемой серьёзной, классической, и вообще на то, что Александр Дмитриевич смотрел всегда «европейцем», конечно, с некоторой примесью родного отечественного барства.

По возвращении из-за границы Александр Дмитриевич выдержал экзамен для получения права на первый чин, вместе с братом своим Владимиром Дмитриевичем, который был в последствие профессором в корпусе путей сообщения и членом комитета по устройству Исаакиевского собора. По поводу этого экзамена Александр Дмитриевич рассказывал следующий анекдот: в числе экзаменаторов был известный Зябловский, который до того «пробираал» юнцов, что большая часть их совсем раскисла. Александр Дмитриевич, наоборот, стал задирать, и на вопрос Зябловского: «скажите, какие животные водятся в России?» с азартом отвечал: «лошади, коровы, бараны, козы, ослы, професс... ах, извините, господин профессор!»...

В период своей служебной деятельности с 1812 по 1830 год Александр Дмитриевич заведовал редакцией «Journal de St.-Petersbourg», был вообще редактором при коллегии иностранных дел, занимался переводами с французского языка на русский и с русского на французский (на последний он перевёл одно сочинение по интересовавшему тогда правительству вопросу о военных поселениях), написал, по поручению правительства, описание коронации императора Николая Павловича (за что именно и получил алмазные знаки ордена св. Анны 2 степени), но главным образом, как и в течение всей своей жизни, посвящал свои досуги занятиям по музыке и частью по литературе².

На службе Александр Дмитриевич приобрел знакомство с графами Канкриным, Сперанским и Блудовым, о которых всегда отзывался с большим уважением, также как и о графе Нессельроде, своём прямом начальнике, расположением которого всегда пользовался.

В отставку вышел Александр Дмитриевич вследствие смерти своего отца и поселился в родовом своём нижегородском имении Лукино (ему достались нижегородские имения его отца, брату его — саратовские), занялся устройством своих дел, которые были порядочно расстроены, и довёл их до того, что к концу своей жизни, когда перешло к нему, по смерти его брата, и саратовское имение, получал до 50 000 рублей ежегодного дохода.

В Лукино же Александр Дмитриевич женился на Варваре Александровне Олсуфьевой.

Здесь прожил он почти безвыездно около 10 лет, отлучаясь лишь иногда в город, на ярмарку, на дворянские выборы в Нижний и для своих музыкальных работ, о чём сказано будет ниже.

Энергически занимаясь в Лукино хозяйством, постройками, Александр Дмитриевич не отставал от главной «злобы» своей жизни: задумал и написал здесь своё сочинение о Моцарте, которое вышло из печати у Брокгауза в Лейпциге, на французском языке под заглавием: «Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu u sur l'histoire de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart».

Для лучшей обработки своих взглядов на музыку Моцарта Александр Дмитриевич приезжал в город, устраивал здесь оркестровое исполнение моцартовских пьес и часто видался с покойным Шереметевым, также большим любите-

1 От священника села Лукино И. Зефирова слышал я следующее предание, сообщенное ему сестрой Александра Дмитриевича Екатериной Дмитриевной Пановой, о происхождении фамилии Улыбышевых: во времена Дмитрия Донского, великий князь был в большой опасности во время какого-то сражения; от этой опасности он был спасен одним из своих воинов; за это великий князь выдал за него замуж свою единственную дочь *Улыбу*.

2 Из двух сестёр Александра Дмитриевича одна, Елизавета Дмитриевна, умершая незамужней, писала стихи, не однажды разбиравшиеся известным бароном Брамбеусом; другая — Екатерина Дмитриевна, по мужу Панова, была очень образована и начитана и находилась одно время в деятельной переписке с известным Чаадаевым.

лем музыки и тонким знатоком и ценителем её, несмотря на то, что он не играл на каком инструменте¹. Там, где Александр Дмитриевич не находил ответа о музыке Моцарта у известных авторов о ней, он разрешал задачу сам, логичностью своего мышления, и по отзыву музыкального критика господина Фетиса, разрешал блестящим образом. Труд Александра Дмитриевича пользуется и до сих пор большим почетом в музыкальной литературе²; написанный на французском языке, он был вскоре переведен почти на все европейские языки: немецкий, шведский и другие... кроме русского, на который начал было его переводить Сеньковский, но почему-то остановился. Мотивом выбора Александром

1 Рассказывают, что однажды Александр Дмитриевич с Н.В. Шереметевым был в Нижегородском Спасо-Преображенском соборе и слушал исполнение архиерейскими певчими (при епископе Иоанне, в тридцатых годах) херувимской, под управлением регента, большого мастера применять известные уже мотивы к духовному пению. Шереметев прямо назвал пьесу Моцарта, положенную регентом в основание текста херувимской... Таким образом, Александр Дмитриевич не был одиноким в своих музыкальных стремлениях и составлял лишь центр тогдашнего музыкального кружка в Нижнем.

2 Не лишне здесь привести выдержку из одной немецкой музыкальной газеты пятидесятых годов (*Neue Berliner Musik-Zeitung herausgegeben von Gustaw Bock, 1850*), уже приведенную мной в брошюре моей «Нижегородский театр (1798 — 1867)». Вот что в ней говорится: «В середине великого пространства русского царства, почти в равном расстоянии от города Санкт-Петербурга и Уральского хребта, отделяющего Европу от Сибири, лежит Нижний Новгород. Уже несколько лет тому назад и между жителями этого города, которых число превышает 30 000, постепенно распространяющаяся в образованном классе склонность к музыкальным наслаждениям, нашла сочувствие, и музыка насчитывает теперь уже значительное число образованных почитателей, которые с ревностью и любовью следуют своему музыкальному призванию. Во многих домашних кругах города, как благотельные последствия этого направления, образовались маленькие музыкальные собрания, в которых нашли бы наслаждение и радость истинные друзья музыки. Сочинения знаменитейших творцов, незабвенных в области музыки, каковы Гайдн, Бетховен и Моцарт, также как и новейших, каковы Мендельсон-Бартольди, Шпор, Феска, Рейсигер, исполняются в квартетах и трио, на фортепиано, с аккомпанементом струнных инструментов, и на одном фортепиано, с возможною отчетливостью, вкусом и чувством. Между здешними дилетантами, принимающими самое живое участие в этих музыкальных собраниях, должны быть поименованы: господин Улыбышев, который обыкновенно играет первую скрипку и, при совершенно удовлетворительной способности в области так называемой камер-музыки, как и при исполнении классических сочинений, заставляет себя слушать с удовольствием. Он с самых ранних лет с величайшею ревностью предался теоретическому и практическому изучению музыки, старался, сколько позволяли силы, познакомиться с важными произведениями прошедшего столетия и даже со славою попытался распространить приобретенные им познания, издав, для теории музыки, сочинение под заглавием: *Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart*. Но по недостатку механической отделки, требуемой силы и ближайшего знакомства со всеми трудными формами (*Modificationen*), которым подверглась игра на скрипке в последнее десятилетие и которые необходимо требуют более новой методы, он уже не в состоянии, при исполнении нынешних сочинений, каковы Вьетана, Эрнста, Прюма, Алра и других, соперничать с другими из новейших скрипачей. Партию альты со счастливым успехом и совершенно удовлетворительно отчетливостью исполняет господин Аверкиев, страстный почитатель важной музыки, и его живое участие в исполнении квартетов Моцарта и Бетховена не позволяет желать ничего более. Кроме того, не самые трудные вещи он очень удовлетворительно разыгрывает на скрипке и виолончели. Не менее достойно упоминания участие господина Каменского в здешних музыкальных частных вечерах. Его постоянное, неумолимое усердие, с которым он посвящает себя музыке, ободряет других и одушевляет его сотрудников. Господин Эйзерих, который является в этих собраниях превосходным пианистом и который музыкант *ex professo*, давая, в большей части домов города, уроки на фортепиано, отличается своею легкою, беглою игрою, нередко переступающею границы предписанного темпа; но при этом он очень тверд в такте и обладает редкою способностью совершенно ему неизвестные пьесы, даже когда они трудны, разыграть *prima vista*, смело, без размышления. Замечательным талантом природа наградила ещё очень молодого человека, господина Гебеля, который, как виолончелист, для здешних собраний дилетантов неоспоримо полезен. Его тон чист и его исполнение (*Vortrag*) обещает в будущем полное чувства выражение (*Ausdruck*). Но, к несчастью, молодой человек не умеет достаточно пользоваться дарованиями, которыми наделила его природа, пренебрегает своим прекрасным талантом и приносит его в жертву светским удовольствиям. Кроме того, и дамы здешние — страстные любительницы музыки. В городе найдется редкий дом, в котором бы не было хорошего инструмента, на котором они очень бегло и удовлетворительно исполняют труднейшие вещи Листа, Гальберга, Шопена и другие. Между ними с полным правом первое место занимает отличная пианистка графиня Толстая. Как развивающийся талант и прекрасная надежда для будущего является приятный контраalto госпожи Стремоуховой.

Дмитриевичем французского языка для своего труда было, с одной стороны, то, что французский язык он знал в совершенстве и в ту эпоху своей жизни даже лучше русского, который он отлично изучил лишь впоследствии, а с другой то, что такая книга, написанная на французском языке и изданная за границей, ближе достигала своей цели, при слабом развитии у нас музыкальной литературы не только в тридцатых годах, но и теперь¹.

По условию с фирмой Брокгауза Александр Дмитриевич должен был получать известный процент от распродажи своей книги; но за этой стороной своего труда он никогда не следил и не без некоторого барского гонора говорил об этом. Главным личным значением своего труда Александр Дмитриевич считал собственное нравственное удовлетворение; он утверждал, что окончив его, «исполнил свой святой долг». Александр Дмитриевич рассказывал, что отец его всегда ему говаривал: «Что ты никогда ничего не напишешь? Следует тебе написать какую-нибудь книгу». Впечатлительность натуры Александра Дмитриевича развивала этот завет до того, что ему по ночам грезились отец его с напоминанием: «Исполни, Александр, завет мой!» Написав своего «Моцарта», Александр Дмитриевич считал, таким образом, свой «священный долг» исполненным. В этом-то, в нравственном удовлетворении, какое дает всякая сознательно и добросовестно выполненная работа, и полагал Александр Дмитриевич все выгоды от своего сочинения, о судьбе которого он сам впервые узнал только лет пять спустя, по выходе книги, когда она сделала своё дело в среде компетентной публики, и когда он стал получать со всех сторон, от лично ему вовсе неизвестных композиторов, самые сочувственные письма, поздравлявшие его с успехом... В России «Моцарт» Александра Дмитриевича продавался и продается у Бернара².

Другим крупным сочинением Александра Дмитриевича по музыке было сочинение его о Бетховене, написанное им спустя лет десять после первого, также на французском языке и также изданное за границей. Это сочинение, наоборот, не имело успеха, или, вернее, имело успех совершенно отрицательный. В нём Александр Дмитриевич пошёл в разрез с зарождавшимися взглядами на бетховенскую музыку. Александр Дмитриевич доказывал, что у Бетховена есть места, противные всяким понятиям о музыкальной гармонии, и вооружался против тех музыкальных критиков, которые утверждали, что если мы теперь не понимаем многих бетховенских диссонансов, то только потому, что наше ухо ещё не доросло, ещё недоразвилось до их понимания, что бетховенская музыка – «музыка будущего», как говорят теперь о вагнеровской музыке. Александр Дмитриевич настаивал на том, что многие сочинения Бетховена писаны были им в тот период его жизни, когда он уже плохо слышал или даже совсем оглох, а как для того, чтобы судить о плавности и звучности устной речи мало видеть буквы и слова, нужно прочитать их вслух, так мало видеть изображения нот на линейках, нужно их услышать воспроизведенными не одним умом, но и ухом, ещё настоятельнее, чем относительно голосового воспроизведения букв. Александр Дмитриевич увлекался даже до того, что называл Бетховена, за некоторые места его произведений, просто сумасшедшим (конечно, в музыкальном отношении).

Сочинение своё о Бетховене Александр Дмитриевич писал недолго, и вообще не так любовно к нему относился, как к сочинению о Моцарте.

Кроме названных крупных сочинений Александр Дмитриевич оставил множество мелких музыкальных заметок, печатавшихся большею частью в «Journal de St.-Petersbourg» в петербургский период его жизни, и в «Северной пчеле» – в нижегородский. Темой для первых были концерты и оперная музыка в Петербурге, для вторых – концерты в Нижнем.

Если на долю музыкальных сочинений Александра Дмитриевича выпала обширная известность, то не так счастливы были его чисто литературные про-

1 Для переписки своей рукописи Александр Дмитриевич воспользовался (за 500 рублей ассигнациями) услугами некоего господина Фавро, домашнего учителя-француза его детей; подинная рукопись Александра Дмитриевича пошла потом на оклейку стен под обои лукинского дома.

2 Денежная выгода от музыкальных сочинений завещана Александром Дмитриевичем дочери своей Наталье Александровне Садоковой, которою она, в свою очередь, пожертвована Мариинской женской гимназии в Нижнем, получающей деньги непосредственно от фирмы Брокгауза.

изведения, конечно, потому, что они не дошли, а частью и не могли прийти до типографского станка.

Литературные сочинения Александра Дмитриевича делятся на две категории: драматические (драмы, комедии, сатиры и шутки в драматической форме) и дневник, утрата которого особенно прискорбна. На первые свои опыты в драматической форме Александр Дмитриевич смотрел очень легко и серьезно занимался ими только со стороны практики в русском языке. Драматические произведения Александра Дмитриевича всегда имели жизненно-обличительно-бытовую подкладку, казня глупость, взяточничество и другие дурные стороны современного Александру Дмитриевичу общества; действующими лицами у него являлись более или менее сильные мира нижегородского сороковых и пятидесятых годов. Привыкши с детства к европейским порядкам, проведя много лет своей жизни в избраннейшем светском обществе Петербурга, которое, конечно, стояло в двадцатых и тридцатых годах несравненно выше тогдашнего провинциального общества, Александр Дмитриевич никогда не мог примириться с окружающей его в Нижнем средой, которую и «пробирал» в своих драматических произведениях.

Не печатал Александр Дмитриевич своих драматических сочинений частью потому, что не придавал им серьёзного значения, а некоторые частью потому, что это было невозможно по тогдашним цензурным условиям. Исключение в первом отношении составляла последняя драма, которую он писал с большою любовью и в которой выводил на сцену старообрядчество. Со старообрядчеством Александр Дмитриевич впервые внимательно познакомился по сочинению покойного Надеждина, которое ему дал прочитать покойный В.И. Даль. Целью своей драмы Александр Дмитриевич ставил распространение в публике сведений о старообрядчестве и очень желал видеть её в печати, но это было невозможно, как сказано, при тогдашних цензурных порядках, тем более, что рядом со старообрядчеством в драме выходил во всей своей неприглядности тогдашний помещичий быт и мир духовенства в столкновениях священника с крестьянином-старообрядцем... Стати здесь прибавить, что Александр Дмитриевич всегда жёстко восставал против цензуры... Большинство его драматических пьес и сцен, подходивших, как тогда выражались, к «натуральной школе» (в некоторых из них женские лица выражались без особой церемонии; иногда бывало в них немало того, что называется «клубничкой»), выходило, однако, за пределы его кабинета, так как некоторые (комедии) игрались на его домашних спектаклях, собиравших к себе чуть не весь город, – разумея, конечно, под «городом» так называемый «бомонд» – кроме высшего представителя его, тогдашнего нижегородского военного губернатора князя М.А. Урусова, к которому Александр Дмитриевич был в открытой оппозиции, в товариществе с другим нижегородским магнатом С.В. Шереметевым (братом меломана), и с которым он примирился только при отъезде его на пост витебского генерал-губернатора.

Особенно ценен для нас был бы, конечно, дневник Александра Дмитриевича, тем более, что Александр Дмитриевич сам говаривал, что дневник его – самая искренняя исповедь его о всём виденном им в жизни, а видел он много. Охотно читавший все свои литературные сочинения знакомым, Александр Дмитриевич, однако, никогда никому не читал даже выдержек из своего дневника...

Все рукописи Александра Дмитриевича, библиотека его (кроме нотной, поступившей к М.А. Балакиреву, вместе с двумя скрипками), по завещанию поступили к сестре его Екатерине Дмитриевне Пановой и по разным обстоятельствам утратились. Держится тёмный слух, что дневник и теперь цел; мне, по крайней мере, указывали даже на лицо, через руки которого мог выйти дневник Александра Дмитриевича из его кабинета, по смерти его, но лицо это в настоящее время померло... Отыщется ли когда-нибудь это последнее и любимейшее произведение Александра Дмитриевича, над которым он работал до самых последних минут своей жизни, мудрено решить.

Важным биографическим материалом всегда является описание обычного среднего дня человека. Каков же был день Александра Дмитриевича? День этот, в нижегородский период его жизни, был двух родов: деревенский и городской.

В деревне, в Лукино, в своем деревянном доме¹, где Александр Дмитриевич прожил, как сказано, почти безвыездно десять лет, с 1831 по 1841 год, и где затем проводил он аккуратно каждое лето до конца своей жизни², средний день Александра Дмитриевича проходил следующим образом.

Вставал Александр Дмитриевич в семь часов утра и выходил пить чай (иногда кофе или шоколад) в зал, где наполняла чашки жившая в доме экономка и первая учительница его дочерей, «барская барыня» Анна Ивановна. Являлся бурмистр или староста, а иногда и оба вместе, для докладов и выслушивания приказаний и распоряжений.

В девятом часу Александр Дмитриевич уходил в свой кабинет и садился за письменный стол, часов до двенадцати. В полдень он выходил к семейству, которое чрезвычайно любил, и говорил преимущественно один, владея прекрасным даром слова и способностью рассказчика. После того удалялся он снова в кабинет, где играл сольфеджио или пьесы любимейших своих композиторов на скрипке (он был и прекрасный исполнитель).

Перед обедом Александр Дмитриевич выходил на прогулку, несмотря ни на какую погоду, «ни сверху, ни снизу», как в деревне, так и в городе, с тою только разницей, что в деревне с прогулкой соединялось и хозяйственное обозрение; ходил он так скоро, что спутники его, если бывали, возвращались домой еле-еле таща ноги.

За деревенским обедом, часу в четвертом, раздавался также главным образом голос одного Александра Дмитриевича, который оживлялся ещё более при наезде каких-нибудь знакомых, причём домашние ещё небрежнее слушали рассказы Александра Дмитриевича, им уже известные и переизвестные.

После обеда Александр Дмитриевич удалялся в другой, маленький, кабинетик, подле зала, полежать и покурить «Жукова» из трубки; к нему в это время аккуратно каждый день должна была являться старушка-нянька, большая мастерица рассказывать сказки. Она знала одну нескончаемую сказку, представляя собою таким образом в некотором роде вторую Шехерезаду.

– Ну-ка, на чём, бишь, Николавна, мы вчера остановились? – спросит, бывало, Александр Дмитриевич.

И Николавна продолжала прерванный накануне рассказ, под который Александр Дмитриевич начинал дремать, но минут через пять просыпался, говорил каждый раз одну и ту же фразу: «Ну, Николавна, теперь прощай, до завтра» и уходил в кабинет, где уже спал положительно – с час или с полтора. После сна он выходил ненадолго в сад, пока закладывали лошадей в деревенские дроги, для вторичного хозяйственного обозрения и прогулки. При любви Александра Дмитриевича к обществу, для семейных его было почти обязательно сопровождать его в этой послеобеденной прогулке, причем всё семейство играло также роль балласта, так как дроги отчаянно трясли, а нагруженные как следует были попокойнее. Иногда на этой прогулке Александр Дмитриевич пел, обладая очень симпатичным голосом, и всю домашнюю публику заставлял подтягивать себе хором.

После этой поездки Александр Дмитриевич снова гулял в саду (вечером он чаю никогда не пил), возвратившись, читал часов до двенадцати, ужинал, всегда один, отдельно от семейства, и ложился спать.

В городе день Александра Дмитриевича, конечно, несколько видоизменялся. За утренним чаем место бурмистра или старосты занимала уже всегда Анна Ивановна, большая начетчица, как в духовной, так и в светской литературе, с которой Александр Дмитриевич любил поговорить, поспорить; особенно любил он с ней вступать в состязание по религиозным вопросам, имея в ней, конечно, представительницу самых консервативных начал. В разговорах с Анной Ива-

1 Дом этот, с выходявшей прямо против длинной аллеи предлестного сада террасой, с которой открывался очаровательный вид на живописные окрестности по сторонам реки Кудьмы, сгорел в 1876 году. Многие виды кудемских окрестностей под Лукинским срисованы были, по желанию Александра Дмитриевича, покойным учителем рисования нижегородской гимназии Н.Т. Дмитриевым и до сих пор сохраняются в семействе Александра Дмитриевича.

2 В столице Александр Дмитриевич ездил неохотно и только в случае какой-нибудь крайней надобности; за границей, кажется, не был ни разу со времени возвращения своего оттуда ещё юношей.

новой, которую впоследствии заменила одна горничная – Наташа – Александр Дмитриевич любил также перебирать весь прошедший день, анализируя, так сказать, мелочи его до мелочей. Всласть наговорившись за утренним чаем, Александр Дмитриевич, так же, как в деревне, часу в девятом отправлялся в свой рабочий кабинет.

В приеме утренних визитов своего барского дома Александр Дмитриевич вообще не участвовал, предоставляя это своему семейству, но к особенно уважаемым им гостям мужского пола он иногда выходил во всём своём «параде», в который он «нарочно» облакался: в синем хааате или, в ещё более торжественных случаях, в халате из дорогой турецкой материи.

Перед обедом Александр Дмитриевич также аккуратно каждый день, также несмотря ни на какую погоду, шёл гулять. Любя видеть за столом гостей, Александр Дмитриевич тащил к себе обедать встречавшихся ему на прогулке знакомых, если не имел уже кого-нибудь ввиду к обеду. Прогулки Александра Дмитриевича были так аккуратны, что в городе заменяли многим часы: Александр Дмитриевич вышел на Покровку – значит второй час¹. Обед (в городе в четыре часа) проходил шумно и весело: обставившись бутылками так, что иногда его из-за них почти невидно было, Александр Дмитриевич был, как говорится, «душою общества» и усердно поил своих гостей².

По вечерам, в театральные дни (по воскресеньям, вторникам, средам и пятницам), Александр Дмитриевич всегда бывал в театре. По вторникам – не абонентный, бенефисный день того времени – Александр Дмитриевич всегда платил двойную, тройную плату за своё кресло и литерную ложу семейства. Для особенно любимых им актёров плата эта увеличивалась иногда и вдесятеро. В не театральные дни происходили у Александра Дмитриевича обыкновенные квартетные собрания (по четвергам и субботам), или большие музыкальные вечера, на которых принимали всегда участие, кроме самого Александра Дмитриевича (первая скрипка), покойный М.М. Аверкиев или С.П. Званцов (альты), М.П. Званцов, Гебель или Вилков (виолончель), К.К. Эйзерих (фортепиано) или особо выпысывавшиеся Александром Дмитриевичем, на свой зимний сезон, артисты из Москвы. К.К. Эйзериха часто заменял тогда уже развертывавший свой талант воспитанник нижегородского Александровского дворянского института М.А. Балакирев; иногда фортепьянную партию исполняла Е.М. Панова, дочь тогдашнего нижегородского вице-губернатора, также хорошая пианистка. На чрезвычайных музыкальных собраниях исполнялись большие партии вроде *Sabat Mater*, *Requiem* (русский текст для *Requiem'a* сделан был К.И. Садоковым).

Дом Александра Дмитриевича был открыт не только для всех музыкальных знаменитостей, которые попадали в Нижний, но вообще для артистов, художников, писателей. Так не миновали этого дома покойные Щепкин, Мартынов и другие. Долго жил у Александра Дмитриевича и получивший впоследствии известность композитор и музыкальный критик А.Н. Серов, когда он только что окончил курс в училище правоведения. Музыкальная деятельность Серова, вероятно, осталась не без влияния на неё Александра Дмитриевича, хотя впоследствии Серов разошёлся с музыкальными воззрениями Александра Дмитриевича³. Начало охлаждения Александра Дмитриевича к Серову было, однако, вовсе

1 Александр Дмитриевич жил в собственном большом каменном доме, в нижнем его этаже. В верхнем помещалось его семейство; «парадные» комнаты шли анфиладой, примыкая к залу, окнами на улицу. Дом этот, в начале Малой Покровки, цел и по настоящее время, принадлежит господину Губину и значительно переделан им под помещение для реального училища. К концу жизни Александр Дмитриевич должен был переехать из этого любимого им дома, по некоторым семейным причинам, о которых здесь не место распространяться.

2 Как гастроном, Александр Дмитриевич говаривал, что есть «память языка»: ум может забыть известное кушанье, но стоит его попробовать, и язык его сейчас припомнит. Кстати заметить, что обладая громадною памятью, Александр Дмитриевич, в противоположность своему брату, математику, имел весьма плохую память на числа.

3 В 1858 году А.Н. Серовым помещена была в лейпцигской «*Neue Zeitung für Musik*», в трёх номерах её, статья о взглядах Александра Дмитриевича на Бетховена, в которой автор рядом примеров из самого Моцарта доказал, что и у последнего немало таких музыкальных оборотов, как у Бетховена, а Моцарта и Александр Дмитриевич конечно не мог заподозрить в музыкальном «нигилизме»... В. И. Званцов мне рассказывал, что когда ста-

не музыкального свойства, а относилось к нижегородской деятельности Серова как чиновника. Серов недурно рисовал, и до сих пор сохранился в семействе Александра Дмитриевича нарисованный им вид Зеленского съезда со стороны нижегородского кремля.

Иногда чрезвычайные музыкальные собрания в доме Александра Дмитриевича заменялись домашними спектаклями. И те и другие привлекали к себе «весь город». Понятно, что многих и многих сгоняло к Александру Дмитриевичу не одно художественное влечение, но более практическое желание хорошенько вкусить от завершавших каждое собрание обильных яств.

В клубе (тогда был в Нижнем всего один клуб – дворянский, или, как он тогда назывался – благородное Дворянское собрание) Александр Дмитриевич никогда не бывал. В карты даже вовсе не умел играть и садился за карточный стол только изредка, в деревне, в глубокие ненастные осенние вечера, причём случалось нередко, что с одной дамой червей объявлял 8 в червах. На балах в Дворянском собрании (6 декабря или во время дворянских выборов) Александр Дмитриевич иногда появлялся, но допускал в своей бальной одежде некоторый компромисс: облачаясь во фрак, он сопровождал его какими-нибудь серенькими клетчатыми панталонами из легкой летней материи.

Но как бы правильно, аккуратно и осмысленно жизнь ни текла, настает время, когда гармония в ней нарушается. Разнообразные работы Александра Дмитриевича за письменным столом заменились одним дневником его, в котором, как он говорил, он находил всё своё облегчение. Затем подоспели невзгоды по каменному дому на Малой Покровке: рассчитывая умереть в нём, Александр Дмитриевич должен был перейти в наёмную квартиру (господина Чиркова, на Ошарской улице). Едва он привык к своему новому помещению, стали одолевать телесные недуги. Вернувшись из одного бурного заседания нижегородского дворянства перед эпохой образования губернских комитетов по улучшению быта помещичьих крестьян¹, Александр Дмитриевич окончательно слёг в постель и после мучительных страданий скончался 29 января 1858 года.

Похоронен Александр Дмитриевич в своём любимом Лукино. Года два спустя прекратился род его в мужской линии, в лице единственного его сына Николая, который одно время, по воле отца, был отдан из студентов Казанского университета в военную службу на Кавказ, где и дослужился до первого офицерского чина. Этот случай был одним из тяжелых в жизни Александра Дмитриевича, горячо любившего своего сына и вообще крайне мягкого и добросердечного.

Нет совершенства в мире; не было его и в Александре Дмитриевиче; но несовершенства его вытекали главным образом из того круга явлений, которые для краткости можно назвать «барством». И эти, однако, недостатки сглаживались в Александре Дмитриевиче его европеизмом, так что можно утвердительно сказать, что он с честью носил имя своей страны, а тем более должен чтить его память Нижний Новгород, так долго видевший его в своей среде...

Подробная музыкальная биография Александра Дмитриевича, также как и издание его музыкальных сочинений, остается на совести наших музыкальных критиков и издателей.

Нижегородское отделение музыкального общества (Московской консерватории) имеет в залах своих портрет Н.Г. Рубинштейна... Не странно ли, что оно не имеет портретов А.Д. Улыбышева и М. А. Балакирева?..

тя Серова была напечатана, он узнал, что Александр Дмитриевич, против которого она была направлена, скончался в Нижнем, и воскликнул: «Отвертелся-таки!... При жизни был дипломатом и умер дипломатом!»..

1 Александр Дмитриевич, как уже сказано, был горячим противником крепостного права, а нижегородское дворянство, несмотря на то, что одно из первых откликнулось на призыв к новым задачам своим, сильно держалось за старый порядок вещей, что доказывается простым счетом так называемого большинства. Из 24 членов нижегородского губернского комитета по улучшению быта крестьян, меньшинство состояло только из девяти лиц: Болтина, Лагоды, Русинова, Суцова, Демидова, Карамзина, Эшмана, Анненкова и Нестерова.