В среде музыкантов Александр Дмитриевич Улыбышев (1794-1858) известен как один из первых русских музыкальных критиков, но прежде всего он знаменит тем, что является автором первого в мировой музыкальной литературе фундаментального исследования творчества Моцарта («Новая биография Моцарта», 1843), (написанного на французском языке). Но А. Д. Улыбышев известен и как публицист, драматург, переводчик, редактор.

Живое, образное владение словом и необычный и оригинальный подход к описанию музыкальных, театральных и литературных явлений сделали имя А. Д. Улыбышева известным не только в России, но и в Европе.

Родившийся и воспитанный в Саксонии, в Дрездене, А. Д. Улыбышев, в восемнадцатилетнем возрасте поселяется в Петербурге и поступает на государственную службу. Сначала в канцелярию министра финансов, через год он определён в канцелярию горных и соляных дел и, наконец, в апреле 1816 года – в коллегию иностранных дел. Проходит путь от коллежского регистратора (низший, 14 класс в табеле о рангах, соответствовал армейскому прапорщику или корнету в кавалерии, титулование: «Ваше благородие»), до действительного статского советника при увольнении его в отставку (4-й класс и – «Ваше превосходительство»). Чин действительного статского советника в табеле о рангах соответствовал генералу в армии и должности губернатора. За время службы становится кавалером ордена св. Владимира 4-й степени, ордена св. Анны 2-й степени, позже ему пожалованы алмазные знаки св. Анны 2-й степени; весной 1830 года всемилостивейше пожалован ему перстень с вензелевым высочайшим именем. Нужно добавить, что вслед за трагической кончиной А. С. Грибоедова, Александру Дмитриевичу предлагают занять его пост в Персии, но он от этого уклоняеся.

В те же годы, с 1812 по 1830-й, в Петербурге А. Д. Улыбышев редактирует ряд столичных изданий («Journal de St.-Petersbourg»), служит при коллегии иностранных дел, занимается переводами с французского языка на русский и с русского на французский, известен как литературный и музыкальный критик, является членом кружка «Зелёная лампа», знаком с Пушкина. Но главным образом, как и в течение всей жизни, он посвящает свои досуги занятиям музыкой и частью литературой. Неожиданно в 1830 году выходит в отставку, поселяется в завещанном ему отцом имении Лукино, верстах в сорока-пятидесяти от Нижнего Новгорода.

Нижегородский историк и литератор А. Гациский пишет в биографическом очерке «Александр Дмитриевич Улыбышев»: «Открытая барская жизнь Александра Дмитриевича в Нижнем осмысливалась его музыкальными вечерами; вообще важнейшее значение всей деятельности Александра Дмитриевича заключалось в его музыкальности, которою он сделался известным не только, или вернее: не столько в России, как за границей».

В своём нижегородском доме он организует музыкальные концерты, спектакли, привечает интересных гостей Нижнего – музыкантов, художников, актёров, композиторов. «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».

Успешно занимаясь в своём поместье, в Лукино, хозяйством, он задумывает и пишет сочинение о Моцарте, которое выходит из печати у Брокгауза в Лейпциге на французском языке под заглавием: «Nouvelle biograhie de Mozart suivie dun aperçu u sur l'histoire de la musique et de lanalyse des principales ceuvres de Mozart». Труд этот был хорошо принят и в Европе, и в России. Последующая книга А. Д. Улыбышева о Бетховине такого резонанса не вызвала.

Во время жизни в Нижнем Улыбышев по четвергам и субботам устраивал у себя «обыкновенные квартетные собрания... 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 выписывавшиеся 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'а сделан был К. И. Садоковым)».

Но не только музыка страстно влечёт к себе нижегородского помещика. Театр – тоже давняя любовь его жизни.

Гациский вспоминает: «В нижегородском театре... на углу Большой и Малой Печерок... обращал на себя моё внимание пожилой, румяный толстяк, с седыми 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 разберёшься)...

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 нашёл, что ввиду несовершенств её средних нот

она «имеет слишком много, для того, чтобы иметь достаточно». Этот афоризм Александра Дмитриевича по отношению к певице (мне не могли передать её фамилии) с тех пор вошёл в общее употребление в среде публики Большого театра... 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 разумелся Петр Великий в самом карикатурном виде, Александр Дмитриевич до того громко и резко порицал такое циническое 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...».

Что же собой представляла театральная жизнь России к середине XIX века, так сказать каков был её контекст?

К пятидесятым годам позапрошлого века Россия уже имела великий театр. Всего за столетие – срок для истории ничтожно малый – в империи появилась великая национальная драматургия, великие артисты, театральные здания прекрасной архитектуры.

В год открытия Александринского театра (1832 год) на подмостках шли «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Ябеда» В. В. Капниста, «Фингал» В. А. Озерова. Позднее были поставлены «Трактирщица» («Мирандолина») К. Гольдони, «Ревизор», «Женитьба», инсценировка «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя, «Отелло», «Гамлет» и «Король Лир» В. Шекспира... Уже были написаны трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» и драма «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, поставлена комедия «Горе от ума» А. С. Грибоедова. К концу пятидесятых восходят новые великие имена драматических писателей: И. С. Тургенев, А. В. Сухово-Кобылин, А. Н. Островский.

Важную роль в жизни страны сыграла Отечественная война 1812 года, в значительной степени определившая общий подъём национального самосознания народа. Вспомним Пушкина. В одной из повестей Белкина, рассказывая о возвращении русских войск из похода, он произносит: «Как сильно билось русское сердце при слове Отечество!» «Двенадцатый год был великою эпохою в жизни России, – писал В. Г. Белинский. – ...Напряжённая борьба на смерть с Наполеоном пробудила дремавшие силы России и заставила её увидеть в себе силы и средства, которых она дотоле сама в себе не подозревала».

Надо сказать, что в XIX век русская театральная культура вступила, имея уже значительный, хотя и противоречивый художественный опыт.

В последней четверти XVIII века отчётливо формируются различные взгляды на задачи театра. Опираясь на свою охранительную концепцию, что «народ, который поёт и пляшет, зла не думает», Екатерина II настойчиво проводит идею «улыбательной» литературы, заявляя, в частности, что «комедия должна быть насмешлива, но неоскорбительна, содержать шутки, но не обиды». Настороженным становится отношение власти к жанру трагедии, ибо, по выражению одного из верноподданных стихотворцев, именно она привела к тому, что во Франции «народ весь злобою к монархам воскипел».

Этим позициям противостоят иные взгляды на роль театра. Н. М. Карамзин открывает в своём «Московском журнале» специальный театрально-критический отдел, где требует от театрального искусства «натуральности». Ещё определённее ставит вопрос П. А. Плавильщиков, подчёркивая в статье «О театре», что «отечественность в театральном сочинении должна быть первым предметом» и – главное – что театр должен показывать не только представителей «высокого» состояния, но также купцов, приказчиков, мастеровых, даже крепостного слугу «в его собственном виде».

Разночинно-демократические взгляды на театр выдвигает в своих сатирических журналах И. А. Крылов, один из наиболее выдающихся теоретиков русского театра той поры. Высмеивая условности классицизма и фальшь театрального сентиментализма, Крылов борется за утверждение национального театра, в котором хочет видеть «училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игру разума». Большое значение общественной роли театра придавал А. Н. Радищев, считавший, что искусство должно служить воспитанию «истинного сына отечества», и в

этом смысле задача театра – быть «истинным упражнением, а не тратою драгоценного времени».

Вопросы театральной эстетики разрабатывал А. С. Пушкин. Он отстаивал в русском театре принципы подлинной народности, утверждал тему «судьбы человеческой», «судьбы народной» в качестве главного содержания драматургии. Гениальными новаторскими произведениями этого периода были комедия Грибоедова «Горе от ума» (сочинённая в 1824 году, пьеса была запрещена цензурой, и поставлена только в 1831-ом) и трагедия Пушкина «Борис Годунов» (1825, до 1866 была также запрещена цензурой).

Н. В. Гоголь и В. Г. Белинский утверждали необходимость отражения в театре правды жизни, обращения к важнейшим проблемам современности. Деятельность В. Г. Белинского, активно отстаивавшего общественное значение театра, сценические принципы романтизма и реализма, оказала решающее значение на развитие театрального искусства. Постановка новаторской комедии Гоголя «Ревизор» (1836) стала крупнейшим общественным и театральным событием. Большое значение для развития реализма в Русском театре имели теоретические взгляды Гоголя на драматургию и театр. Гоголь отстаивал новый для своего времени принцип спектакля как единого целого, как ансамбля, объединённого общим идейным замыслом пьесы. В искусстве актёра он искал жизненной правды и в то же время умения «поймать общечеловеческое выражение роли...».

После восстания декабристов в 1826 году казённые театры перешли в ведение Министерства императорского двора. Стремясь усилить своё влияние на театр, правительство вводит в 1828 году дополнительную цензуру пьес в Третьем отделении «собственной его императорского величества канцелярии». Величайшее произведение русской драматургии – «Маскарад» Лермонтова (1835-36) – было запрещено цензурой (впервые полностью поставлено в 1862 в Малом театре). С трудом пробивали себе дорогу на сцену и другие выдающиеся произведения русской драматургии.

Основоположником реализма в русском сценическом искусстве был М. С. Щепкин. С подлинным гуманизмом он воплощал образы «маленьких» людей (Мошкин – «Холостяк», 1849, Кузовкин – «Нахлебник», 1862, Тургенева). Великолепный педагог, фактически возглавлявший труппу Малого театра, Щепкин в своих письмах, воспоминаниях, беседах с учениками изложил стройную систему взглядов на сценическое искусство. Он считал, что актёр должен вникать «в душу роли», влезать «так сказать в кожу действующего лица», т. е. добиваться перевоплощения в создаваемый им образ. Принципы искусства Щепкина продолжил и углубил актёр Александринского театра А. Е. Мартынов. Играя в водевилях, он добивался поразительной жизненной достоверности характеров, их психологической углублённости. Выдающимся созданием Мартынова был образ Тихона («Гроза», 1859). В русле этого направления развивалось творчество актёров М. Л. Львовой-Синецкой, П. И. Орловой, В. Н. Асенковой, В. И. Живокини...

В 30-40-е годы значительно увеличивается число провинциальных театров, которые приобретают всё большее значение в общественной жизни страны. На провинциальной сцене появляются и выдающиеся актёры – Н. Х. Рыбаков, К. Т. Соленик, Л. И. Млотковская.

Русский театр XIX века широко и многосторонне обращается к зарубежной классической литературе, выступая наследником её лучших достижений. Шекспир («Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Ричарда III», «Венецианский купец»), Мольер, («Мизантроп», «Мещанин во дворянстве», «Плутни Скапена» «Скупой», «Жорж Данден», «Школа жён», «Мнимый рогоносец»), Бомарше («Севильский цирюльник», «Свадьба Фигаро»), Шиллер («Разбойники», «Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Коварство и любовь»), Шеридан и другие выдающиеся драматурги-классики находят в творчестве русских актёров глубокое раскрытие сценических образов, обогащающее сценическую историю их произведений. Работа над этими произведениями служит росту общественного значения и художественного совершенства русской сцены.

В переводе Н. Х. Кетчера «Гамлет» был поставлен в 1837 году на московской сцене, явившись одним из крупнейших событий в жизни всего русского театра. Премьера состоялась 22 января 1837 года в Большом театре, в спектакле были заняты М. Д. Львова-Синецкая (Гертруда), П. С. Мочалов (Гамлет), М. С. Щепкин (Полоний), П. И. Орлова (Офелия), И. В. Самарин (Лаэрт).

Восторженный отзыв Белинского, восемь раз смотревшего этот спектакль и запечатлевшего его в своей знаменитой статье. Мочалов в роли Гамлета», говорит о гениальном воплощении великим русским актёром заглавной роли. Высоко оценивал Белинский и образ Полония, созданный Щепкиным, подчёркивая глубоко реалистическое и психологически тонкое раскрытие им этой роли в движении, как «развитие характера».

Значительным художественным явлением было исполнение В. Н. Асенковой ролей Корделии и Офелии в Александринском театре. Свидетельством высокой оценки Асенковой – Офелии является известное стихотворение Н. А. Некрасова «Офелия», выразительно описывающее исполнение ею на русской сцене этой шекспировской роли.

К середине XIX века Шекспир начинает пользоваться широкой популярностью на провинциальной сцене. Среди актёров, первыми внесших большой вклад в дело пропаганды шекспировского репертуара в России, видное место занимает Н. Х. Рыбаков, выступавший в ролях Гамлета, Отелло, Макбета, Шейлока, Лира.

Широкая известность Шекспира в России, глубокий интерес и любовь к английскому драматургу со стороны русского общества позволили И. С. Тургеневу сказать, что великий писатель уже «вошел в нашу плоть и кровь».

Пьесы Мольера шли на русской сцене с конца XVII века. Подлинное утверждение Мольера в России связано с именем Щепкина. С огромным успехом играл он роли Альцеста («Мизантроп»), Журдена («Мещанин во дворянстве»), Скапена («Плутни Скапена»). Событием в сценической истории мольеровского «Скупого» явилось выступление Щепкина в роли Гарпагона в 1830 году. Выдающимся исполнителем ролей Мольера был также А. Е. Мартынов. Особенно значительными были его выступления в ролях Гарпагона (1843) и Журдена (1844).

Ещё при жизни Шиллера появились первые переводы его пьес на русский язык. С постановки в 1814 году на петербургской сцене «Разбойников» с А. С. Яковлевым в роли Карла Моора началось влияние идей Шиллера на русское общество. Утверждение драматургии Шиллера на сцене московского Малого театра было тесно связано с именем Мочалова. Молодёжь 30 – 40-х годов видели великого артиста в ролях Карла и Франца Моора («Разбойники»), Дон Карлоса («Дон Карлос»), Мортимера и Лейчестера («Мария Стюарт»), Фердинанда и Миллера («Коварство и любовь»).

В конце XVIII века появились на русском языке комедии Бомарше «Севильский цирюльник» и «Свадьба Фигаро». В 1829 году, в переводе Д. Н. Баркова (новом переводе), «Свадьба Фигаро» была поставлена на петербургской сцене при участии В. А. Каратыгина (граф Альмавива), М. И. Валберховой (графиня), И. И. Сосницкого (Фигаро), В. Я. Сосницкой (Сюзанна)... Позднее в спектакль вводится В. Н. Асенкова (Керубино). «Когда мы приехали в Петербург в начале 30-х годов, – вспоминал известный французский актёр Верне, – нам сказали, что на русской сцене играют «Свадьбу Фигаро». Нам это показалось забавным, и мы ради курьёза пошли посмотреть. Посмотрели, да и ахнули: такое прекрасное исполнение произведения Бомарше сделало бы честь Французской комедии. В особенности выделялся Сосницкий: «Это было олицетворение живого, плутоватого испанца; какая ловкость, какая мимика!.. Он был легче пуха и неуловимее ветра». В 1838 году «Свадьба Фигаро» в переводе Д. Т. Ленского была дана на сцене Малого театра. Сам Ленский играл роль Фигаро. В спектакле участвовал Щепкин, исполнявший роль садовника.

Исполнители классического репертуара неизменно стремились глубоко постичь национальное своеобразие различных произведений мировой классики, тем самым содействуя сближению русской культуры с зарубежными театральными культурами.

Разные театральные жанры жили на русской сцене. Рядом с трагедией существовали романтическая и бытовая драма, лирическая и комическая опера, балет, мелодрама, исторические и мифологические представления. Наряду с комедиями в репертуаре русских театров с начала XIX века появилось и нечто новое, а именно: водевиль. Возник он на французской почве задолго до того, как прижился на нашей сцене. Песенки, разбитые на куплеты, не щадили никого – королевский двор, министров, их оппозиционеров, церковников. Остроумные намёки, колкие эпиграммы, содержащиеся в куплетах, привлекали всеобщий интерес и внимание. В городских коммунах Франции такие песенки стали называть *voix de ville (вуа де вий),* по-русски: «городские голоса». Небольшие пьески, возникшие на их основе, и назвали «водевилями».

Многие французские писатели второй половины XVIII века сочиняли водевили, которые шли обычно до или после основной пьесы, представлявшейся в этот вечер. Главная задача водевиля – развлекать, увеселять публику. Редко он ставил серьёзные цели, стремился к длительной сценической жизни. Игривость и остроумие — вот его основные свойства. А изюминкой в такой пьесе был куплет.

Перебравшись в Россию, этот жанр по своим идейным и художественным принципам, по задачам, которые видело перед собой большинство авторов, стал мало чем отличаться от французского. Но часто именно водевиль «делал погоду» в театре. На водевиле шлифовали своё сценическое дарование многие актёры. Злобу дня, мелочи быта, нравы купеческой и чиновничьей среды, литературные стычки — все отражал водевиль. Случалось, он поднимался и до большой патриотической темы, как это было в «Казаке-стихотворце» А. А. Шаховского в годы войны с Наполеоном. Случалось, стрелы его оказывались направленными против неправды, как в «Забавах калифа» талантливого водевилиста А. И. Писарева. Или высмеивали «великосветское» общество, как Ф. А. Кони в водевиле «Карета, или По платью встречают, по уму провожают».

Во многих водевилях 1840-х годов, не без влияния литературного направления, известного под названием «натуральной школы», намечалась тема «маленького человека». (Натуральная школа – обозначение возникшего в 40-е годы XIX века в России нового этапа в развитии русского критического реализма. Название – впервые употреблено Ф. В. Булгариным в газете «Северная пчела» от 26.II.1846, № 22 с полемической целью унизить новое литературное направление – укоренилось в статьях Белинского как обозначение того русла русского реализма, который связан с именем Гоголя). Вовсе не смешон был герой водевиля, П. И. Григорьева «Дочь русского актера» (1844) старик Лисичкин, неожиданно получивший отставку от службы в театре.

Поэт Н. А. Некрасов написал в молодости, в начале 1840-х годов, ряд пьес под псевдонимом Перепельского. Перу Некрасова принадлежит около десяти водевилей, часть из которых представляет оригинальные произведения. Через весь водевиль «Актёр» (1841) проходит тема бесправного положения деятеля русской сцены. Молодой Некрасов создает в своих водевилях сатирические образы помещиков-тунеядцев, крепостников и самодуров, чванливых аристократов, повес («Шила в мешке не утаишь – девушки под замком не удержишь», «Утро в редакции»). Некрасов высмеивает и чиновника-подхалима, добивающегося «теплого местечка», рисует жадное стремление к накопительству («Феоктист Онуфрич Боб, или Муж не в своей тарелке», «Петербургский ростовщик»).

Другой известный автор водевилей, Д. Т. Ленский, обнажает неприглядные порядки, царящие в театральной провинции («Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка»). Водевили П. А. Каратыгина отличались лёгким слогом, весёлостью и комизмом. Но, чаще всего водевиль опускается до пустяка, он развлекал, увеселял публику с помощью анекдота, любопытного характера, внешних театральных эффектов и фантастичности обстановки, в которой происходит действие.

Постепенно от синтетической музыкально-драматической пьесы водевиль эволюционирует к бытовой комедии с музыкой. Из водевиля исчезает его специфическая особенность — куплет.

Но вернёмся к А.Д. Улыбышеву. Для понимания того, какую роль он сыграл в среде русской дворянской и разночинной интеллигенции, и, в первую очередь, в среде нижегородцев, необходимо знать его нравственные ориентиры и устремления. Обратимся к Предисловию «Новой биографии» Моцарта, к сохранившимся дневникам и письмам Александра Дмитриевича:

«...То было в 1830 году; я только что вышел в отставку и променял наслаждения блестящей нашей столицы на уединение захолустной деревни в Нижегородской губернии. Новое положение нравилось мне: прежде всего, оно было новое, а затем я до некоторой степени находил дома у себя полезное с приятным, соединённые преимущества поэзии и прозы: красоту местоположения и нивы, словно ждавшие приезда владельца, чтобы показать ему всю свою ценность. Притом соседство большой ярмарки, где Европа ежегодно съезжается с Азией, так сказать, открывало мне периодически окно на мир, мною оставленный и по временам манивший меня к себе. Но счастье человека не может быть совершенным. Посадите меломана в рай, где нет музыки, и он начнёт скучать. Пока человек молод, эта страсть к музыке действует как настоящая потребность, и физическая, и нравственная: не удовлетворяя её, вы начинаете ощущать глубокое страдание, в сердце образуется пустота». И далее

«...Бывши музыкантом с семилетнего возраста, играя довольно сносно на скрипке, в случае надобности превращаясь в певца, будучи посвящён в начальные основания теории композиции и, наконец, состоя (в награду за несколько дилетантских газетных статеек) почётным членом санкт-петербургского Филармонического общества, я воображал, что без лишнего самомнения мог считать себя стоящим в уровень со своей задачей. Что касается знакомства с творениями Моцарта, то достаточно сказать, что я воспитывался в Германии, где Моцарт составляет почти такой же обязательный предмет учения, как азбука, четыре правила и катехизис. Этого было более чем достаточно для биографа Моцарта – так, по крайней мере, мне казалось» (*Из Предисловия автора к «Новой биографии Моцарта»).*

Из дневниковых записей:

«*Февраль, 1843 года.* ...Общество добрых и умных людей составляет главное наслаждение в жизни человека таких же свойств и главное преимущество Петербурга перед нашим городом, где умные и добрые столь же часто попадаются, как белые вороны. Однако же сумма счастия везде мала и везде ровна. У нас нет, конечно, и тени Петербургского общества, но зато есть: *золотая волюшка, воля ты моя*, а она также чего-нибудь да стоит. <...>

Сентябрь 1843 года. Ярмарка 1843 года оставила мне самые приятные воспоминания. Не было ей подобной. К нам приехал Карл Шуберт, лучший виолончелист в России и, вероятно, первый в Европе, после Жерве. Талант удивительный и малый предобрейший. Мы играли с ним по целым дням Онсловские и Бетховенские квинтеты. Он, кажется, удивлялся, что нашёл аматёра, который исполняет так порядочно классическую камер-музыку, полузабытую и почти брошенную в Петербурге; я же, одушевлённый соседом с правой стороны, играл, как иногда игрывалось прежде. Средства к подкреплению сил в такой работе соответствовали расходу оных сил, телесных и душевных: янтарная уха, чудесный трюфель, душистые ананасы, шампанское вместо воды или столового вина. Мы расстались с Шубертом почти со слезами. Музыка род фран-масонства; она сближает и дружит людей в несколько часов иногда более, чем то бывает с обыкновенными знакомыми в течение столько же лет <...>

Октябрь 1843 года. <...> Легче пьяница закоренелый откажется от кабака, чем писатель от чернил. Вдруг страсть к литературному делу опять овладела мною. Стало что-то скучно без этого. Материалы к повести или роману, как я уже отметил где-то, были у меня давно готовы. Выбрал заглавие: *Последняя любовь, быль – небылица* и пустился с Богом. Такой вздор писать несколько легче, чем биографию Моцарта, да притом же я нахожу, что по-русски как-то само собою пишется.

Язык чудесный, а по-моему, в миллион раз лучше французского, исключая учёные предметы и светский разговор. А для печати ли это будет? Право, не знаю; только ни в каком случае не выставлю своего имени. Да и невозможно…».

Вернёмся к работе А. Гациского «Александр Дмитриевич Улыбышев».

«Если на долю музыкальных сочинений Александра Дмитриевича выпала обширная известность, то не так счастливы были его чисто литературные произведения, конечно, потому, что они не дошли, а частью и не могли дойти 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 (найден в начале XX века в Петрограде). На первые свои опыты в драматической форме Александр Дмитриевич смотрел очень легко и серьёзно 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 окружавшей его в Нижнем средой, которую и «пробирал» в своих драматических произведениях.

Не печатал Александр Дмитриевич своих драматических сочинению частью потому, что не придавал им серьёзного значения, а некоторые частью потому, что это было невозможно по тогдашним цензурным условиям. <…> Кстати здесь прибавить, что Александр Дмитриевич всегда жестоко 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».

У поместных дворян на домашнем театре, куда вхожи были близкие знакомые и друзья иногда ставились пьесы, где авторами были или они сами, или близкие им люди. (Вспомним А. В. Сухово-Кобылина, который, кстати, жил в Нижегородской губернии в те же годы что и Улыбышев, в неблизкой от Нижнего Выксе, где рождалась тогда в подобных обстоятельствах «Свадьба Кречинского»).

Будучи человеком, равным по чину Нижегородскому губернатору, он ощущал себя здесь, в провинции человеком свободным. Не собираясь публиковаться, но чувствуя в себе способности к литературному труду на стезе театральной, он не мог не писать. Известный современный исследователь творчества А. Д. Улыбышева Валерия Белоногова в предисловии к книге Улыбышева «Вздыхатель без денег», ею же подготовленной к публикации и выпущенной в свет в Нижнем Новгороде, в предисловии к изданию пишет: «…В письмах и воспоминаниях мемуаристов упоминаются названия восьми пьес, над которыми он работал. «Вздыхатель без денег» (1848-1856), «Раскольники» (1850), «Тяжба» (1852), «Долг платежом красен» (1852, другое название «Женихи с голосом, или Итальянская и немецкая музыка»), «Чудак» (1856), «Женихи-соперники» (1857). Примерно на рубеже 1840-1850-х годов ставились на домашнем театре у Александра Дмитриевича его коме-

дийные памфлеты на злобу дня «Певица» и «Выборное жертвоприношение» (уморительное действо о выборах уездного предводителя дворянства в Нижнем, где главный претендент генерал А. П. Козлов был выведен под именем Козлищева). О них вспоминают очевидцы. Были, по-видимому, и ещё пьесы, писанные, так сказать, «для своих», то есть для домашней сцены. Хотя о напечатании и постановке на профессиональной сцене в Петербурге некоторых других своих драматических опытов («Долг платежом красен», «Чудак») Улыбышев хлопотал. Правда, не очень настойчиво.

Только одна пьеса – историко-бытовая драма «Раскольники» – была опубликована в журнале «Русский архив», да и то спустя почти тридцать лет после смерти автора. Рукописи только трех пьес Улыбышева – «Вздыхатель без денег», «Тяжба» и «Чудак» – сохранились в петербургских и московских архивных фондах».

Усилиями В. И. Белоноговой быль-небылица А. Д. Улыбышева «Вздыхатель без денег» была издана, и поставлена на сцене Учебного театра театрального училища им. Е. А. Евстигнеева автором этой статьи. Премьера состоялась в ноябре 2014 года в дни проведения Первого фестиваля «Улыбышевские ассамблеи». Постановка была осуществлена со студентами третьего курса драматического отделения (дипломный спектакль) и стала первым публичным исполнением пьесы на профессиональных подмостках.

По форме, сюжету, персонажам эта пьеса – водевиль. Она достаточно динамична, в ней присутствую неожиданные сюжетные повороты, острые диалоги, индивидуализирован язык персонажей, особенно хорош язык, которым изъясняются дворовые... Улыбышев обладал не только превосходным музыкальным слухом, но и речевым. Как говорят Облизкин, как Амалия, как Шлюхина (в спектакле она – Шлюнина)!..

Однако в пьесе отсутствует главная особенность водевиля – куплеты. Как отмечалось выше, к середине XIX века появились водевили, из которых куплеты исчезли.

Водевильный жанр не пользовался большим уважением у театральной критики, однако зрители и артисты его любили. Вспоминая о начале своего служения искусству, о годах учения актёрскому мастерству К. С. Станиславский – безусловный театральный авторитет на рубеже XIX и XX веков, и позже в советское время (замечу, что начиная с 90-х авторитет этот некоторые деятели театра начали подвергать уничижению) – говорил о водевиле так: «...Оперетка, водевиль – хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству, на них вырабатывали артистическую технику. Голос, дикция, жест, движения, лёгкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье – необходимы в лёгком жанре. Мало того, – нужно изящество и шик, которые дают произведению пикантность вроде того газа, без которого шампанское становится кислой водицей. Преимущество этого жанра ещё в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая её, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задаёт непосильных для молодых актёров внутренних творческих задач».

Одна из лучших театральных школ в России – Щукинское училище (Театральный институт им. Б. В. Щукина при Государственном академическом театре им. Е. Б. Вахтангова). Кафедра актёрского мастерства училища полагает, что обучение студентов должно проходить через освоение этого особого театрального жанра, каким и является водевиль. Я – щукинец и исповедую устав нашего «монастыря». И на протяжении своей работы в Нижегородском театральном училище я неизменно с третьего семестра начинаю с молодыми артистами работу над водевилем. Так случилось и в 2014. Благодаря «улыбышевоведу» В. Ю. Белоноговой в моих руках оказалась рукопись пьесы А. Д. Улыбышева. То, что недоставало для законченности водевильной формы – куплеты – были заказаны и написаны (музыка М. Н. Крылова, стихи К. А. Шатилова), и пьеса приобрела необходимую для водевиля завершённость.

Работая над спектаклем, мне пришлось решать несколько задач, связанных, с одной стороны, с устранением недостающих, на мой взгляд,

сюжетных элементов в пьесе, с другой – чисто педагогическая задача: занять в упомянутой работе весь курс. В связи с этим возникли дополнительные сцены.

Сцены Пролога и сцена «Сновидений Облизкина», которые располагались последовательно одна за другой были нужны для того, чтобы показать и познакомить зрителя уже в начале спектакля с персонажами, о которых постоянно идёт речь в первом действии пьесы, но появляются они только во втором. Речь идёт о героине спектакля и её спутниках. Это, во-первых. И, во-вторых, чтобы погрузить зрителя в атмосферу происходящих в пьесе событий. То, что во времена Улыбышева для зрителей домашнего театра Александра Дмитриевича было понятным и очевидным, для современного зрителя просто неведомо. Вот героиня пьесы Амалия Карловна Пичужкина, примадонна Ашаровского городского театра. Современникам и гостям Александра Дмитриевича упоминание о ней в монологах и последующих диалогах героя в первом акте, и его страданиях по поводу безответной любви к примадонне были понятны. И понятно, о ком шла речь – о любимице нижегородской публики Эвеллины Карловны Шмитгоф, и гости Улыбышева прекрасно себе её представляли, чувствовали и понимали степень страданий героя. Мне нужно было, чтобы и нынешние зрители, увидев её на подмостках, приняли и полюбили с первых минут.

Гациский в очерке «Нижегородский театр (1798-1867)» пишет: «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 услыхать 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 певиц. Афиша объявила, что госпожа Шмидков будет петь арию «Casta diva» из беллиниевой «Нормы», каватину «Una voceposofa» 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 мёртвая 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 неумолкаемым гулом повторявшихся рукоплесканий, криков «браво!» и вызовов. Отчётливое исполнение остальных двух пьес ещё более расположило публику в пользу госпожи Шмидков. Похвалам не было конца. <…> 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... «

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 Шмидков 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».

Наш спектакль начинался с того, что зрители с первых минут сценического действия попадали в городской театр и видели наших героев на сцене и в зале. В эпизоде «Сновидения Облизкина» эта тема развивается. Партнёр по сцене и друг Амалии Карловны противоборствует с героем, герой во сне побеждает и его мечты о взаимной любви воплощаются в балетной сцене идущей на фоне музыки Моцарта – увертюры из «Волшебной флейты».

Далее. В пьесе среди действующих лиц есть слуги. Дворовые ребята. А девок – нет. Чтобы занять весь курс, был придуман целый ряд сцен, где появились новые действующие лица – дворовые девки, существующие по законам водевильного жанра. И так далее…

Тут надо сказать, что в работе над спектаклем такой непростой формы, каким является водевиль, трудилась целая группа педагогов специальных дисциплин – профессионалов в высшей степени. Сценическая речь – кандидат филологических наук Елена Робертовна Кирдянова, вокал – кандидат искусствоведения Галина Владимировна Супруненко (Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки), балетмейстер – заслуженный работник культура России Асия Ахметовна Горбачёва.

Сразу же после фестиваля «Улыбышевские ассамблеи», где быль-небылица А. Д. Улыбышева была представлена во второй фестивальный день, в Интернете появился отзыв на «Вздыхателя без денег» *Надежды Оськиной*:

«…Благодаря студентам НГТУ им. Е. А. Евстигнеева и их художественному руководителю А. В. Мюрисепу гостям фестиваля представилась возможность познакомиться с постановкой пьесы «Вздыхатель без денег». А. В. Мюрисеп признался: «Улыбышев мне не чужой человек, поскольку однажды довелось сыграть его»… Художник по сценографии Э. Е. Котова создала скромные декорации и неброские костюмы, которые деликатно и со вкусом воссоздавали атмосферу середины XIX века… Остроумные куплеты гармонично вписались в драматургию спектакля. Благодаря использованию фрагментов из произведений В. А. Моцарта и М. И. Глинки (намёк на музыкальные предпочтения А. Д. Улыбышева) зрители невольно попали в эпоху автора. Словно стерлись границы времени, и все происходило здесь и сейчас…»

А вот что пишет Вера Фортунатова, доктор филологических наук, профессор ННГУ им. Н. И. Лобачевского, увидевшая спектакль почти через полтора года после премьерного показа, на своей страничке в фейсбуке. Она опубликовала здесь небольшую рецензию на спектакль под названием «*Битва Поста и Масленицы*»:

«Спектакль «Вздыхатель без денег», поставленный заслуженным артистом России, лауреатом премии им. Н. И. Собольщикова-Самарина А. В. Мюрисепом со своими студентами аж в ноябре 2014 года, живет, собирает переполненный зал и веселит публику.

Написанный А. Д. Улыбышевым в 1856 году драматический сценарий в форме «Были-небыли» посвящен Нижнему Новгороду, представленному под вымышленным именем Ашарова, от старорусского «ошаривать», то есть обворовывать. Напоминанием об этой «славной» репутации нашего губернского города служит и поныне улица Ошарская, на которой расположены банки, аптеки, магазины и прочие почтенные учреждения. Однако спустя 160 лет, когда смешались «кони, люди», то есть перепутались столетия, ощущение прежних нравов всё ещё живёт в ряде мест у нижегородцев. Более того, заставляет думать, что коллизия, описанная в пьесе, – распространяет действие и на ны-

нешнюю Россию, где принцип «доверяй, но проверяй» является основополагающим.

Итак, Евстафий Алексеич Облизкин, помещик, губернский лев и неизданный поэт (А. Юдинцев) влюблён в примадонну Ашаровского театра Амалию Карловну Пичужкину (Е. Салина). Красивая, стройная, видная, она не соответствует свой фамилии так же, как и окружению своих поклонников. Замечу, что Екатерину Салину за пару месяцев до этой встречи я видела в роли Жанны д'Арк и сейчас удивилась органической широте её артистических возможностей в регистре от традиции до фарса.

Вообще сочный, по-лубочному яркий, весёлый и динамичный спектакль отличается выразительной характерностью выписанных ролей. Князь Федор Андреич Фиглярин, бывший столичный лев (И. Ерохин), титулярный советник, чиновник Правления Фаддей Сысоич Подшлепников (А. Искандеров), второстепенная актриса Анфиса Савишна Шлюнина (К. Жаркова), друг Пичужкиной Самсон Капитоныч Толкачев (Е. Моисеев) – все они составляют высший уровень прохвостов губернского общества, живущего обманом, сиюминутностью госпожи Удачи, нахальством, но ещё также очень завышенным представлением о своём месте в жизни, о своём праве выжимать и подчинять себе квартального, купца, краснодеревщика (их всех комично-разнообразно исполняет А. Сеппиус).

А рядом с ними – весёлый, озорной, привыкший к пинкам и щипкам дворовый люд: Сашка-Парашка, Гришка-Малашка, Трошка-Глашка и, конечно же, Акулина... Такое российское многолюдье на сцене крохотного театрика создал А. В. Мюрисеп, выступивший не только постановщиком и художественным руководителем, но также и соавтором знаменитого А. Улыбышева...

Сам А. В. Мюрисеп проживает, проигрывает весь спектакль вместе со своим курсом, не давая стареть своему детищу. Настроение премьерности сопровождает спектакль и полтора года спустя после выхода. И это исходный творческий принцип в работе Артиста – он не допускает равнодушия в работе с молодёжью. С увлечением говорит он об Улыбышеве, о своей работе с В. Ю. Белонговой, разыскавшей и опубликовавшей рукопись пьесы, о проведённом в честь 220-летия земляка фестивале. Он и сам дважды появлялся на сцене в роли А. Д. Улыбышева, и тщательно изучил его наследие...

Я думаю, что Нижегородчина – питательная почва для развития литературы и искусства – от «Арзамаса» до «Воздыхателя» и далее. Ведь над нами витает тень Пушкина! Вот только учебный театр – «надежды маленький оркестрик» – выглядит совсем зажатым рядом с «Миром пиццы». Битва Поста и Масленицы продолжается?»

Заканчивая статью об Александре Дмитриевиче Улыбышеве, хочу заметить, что литературное творчество его, драматургия, и сегодня живёт, волнует, смешит, учит, заставляет задумываться о дне нынешнем. И бесконечно жаль, что круг читателей и зрителей его драматических произведений в годы жизни Улыбышева в Нижнем был крайне узок. Его драматургия была не доступна для читателей в силу указанных ранее обстоятельств. И, тем не менее, двадцать восемь лет жизни и энергичной деятельности его в Нижнем Новгороде были плодотворными: в деле воспитания художественных вкусов, нравственных ориентиров (бесконечная любовь к России, необходимость жертвенности в служении искусству), в становлении и укреплении в Нижнем мировой музыкальной культуры. Его суждения, его деятельность в сфере музыкальной критики, музыкальной концертной деятельности, воспитании музыкантов (*Милий Алексеевич Балакирев),* литературы, общественной жизни, его забота о национальном своеобразии русского искусства, приверженность гуманистическим идеалам, не прошли даром для нижегородцев и, несомненно, оказывали влияние, формируя их общественное сознание.

Хочу закончить статью фразой, завершающий очерк Гациского об Улыбышеве: «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?..»