

А. Я. Альтшуллер



Пять рассказов о знаменитых актерах (Дуэты, сотворчество, содружество)

Содержание

В.А. Каратыгин и А.Е. Мартынов	
Сценический контрапункт	4
М.Г. Савина и Н.Ф. Сазонов	
Дуэт и жизнь	30
В.Н. Давыдов и его современники - русские писатели	
Пять содружеств	66
В.Ф. Комиссаржевская и Н.Н. Ходотов	
Встреча-судьба	95
Ю.М. Юрьев и В.Э. Мейерхольд	
Неожиданный союз	112

Рецензенты:

доктор филологических наук Г. А. БЯЛЫЙ

доктор искусствоведения Т. М. РОДИНА

От автора

Книга рассказывает о корифеях Александрийского театра (ныне Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина) и продолжает серию монографий о прославленных мастерах старейшей сцены. Вместе с тем книга имеет свою особенность: здесь освещается проблема, которая в современном театроведении почти не разрабатывалась.

Наша театральная литература, имеющая давние традиции и богатые завоевания, знает в основном монографии о деятелях сцены, о крупных театрах и отдельных спектаклях. Но театр - искусство коллективное, спектакль создается совместным творчеством писателей, актеров, режиссеров, мастеров изобразительного искусства. Работ же, в которых рассматривались бы взаимоотношения разных художников, вступающих в сотворчество в процессе создания произведения сценического искусства, - почти нет. Между тем сотворчество в театре имеет большое значение. Ведь беспримерный взлет искусства Малого театра второй половины XIX века объясняется не только наличием в труппе плеяды выдающихся актеров - М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой, А. П. Ленского, А. И. Южина. Дело заключалось именно в актерских дуэтах, в органической согласованности разных индивидуальностей, что давало поразительный эффект. И после реформы Московского Художественного театра, в пору утверждения режиссуры, значение актерских дуэтов не уменьшилось: достаточно назвать В. И. Качалова и О. Л. Книппер-Чехову, И. М. Москвина и М. М. Тарханова. Короче говоря, тема эта имеет для истории сценического искусства принципиальный смысл.

В настоящей книге сделана попытка в контексте общественной ситуации и эстетических исканий театра, на фоне литературно-художественного быта показать различные творческие содружества - органичные и неожиданные контакты между актерами, содружества актера с писателями, актера и режиссера.

Подобного характера работа не может, естественно, представить сколько-нибудь полный жизненный и творческий путь актера. Для этого существуют другие книги. Здесь обращено внимание на слияние жизни и творчества, их драматическое взаимопроникновение. Это одна из важных внутренних тем работы.

Книга открывается этюдом "В. А. Каратыгин и А. Е. Мартынов". Имея в виду смену направлений в Александрийском театре первой половины XIX века, один из мемуаристов образно выразился так: "В одну дверь вошел Мартынов, в другую вышел Каратыгин". Формула требует уточнения. Мартынов-то вошел, а вот Каратыгин не вышел, да и не намеревался выходить. Восемнадцать лет - срок немалый! - они служили на одной сцене и играли вместе более чем в тридцати спектаклях.

П. А. Марков писал: "Проблема Каратыгин - Мартынов не менее существенна, чем обычно выдвигаемая проблема Каратыгин - Мочалов. Ее разрешение имеет для истории Александрийского театра коренное значение". Конкретно-сравнительный анализ творчества двух великих актеров - Каратыгина и Мартынова, стоявших во главе разных театральных систем, позволяет уяснить взаимодействие контрастных художественных явлений.

Два других актерских сюжета - "М. Г. Савина и Н. Ф. Сазонов" и "В. Ф. Комиссаржевская и Н. Н. Ходотов" - примеры разного содружества. Если первый представляет выдающийся актерский дуэт, давший высокие образцы совместного творчества, то второй, значительно более скромный по художественным результатам, интересен в ином плане: дружба-любовь Комиссаржевской и Ходотова имела духовно-этический смысл. Влияние великой актрисы на Ходотова, художника и человека, отражает тот учительский, воспитательский пафос, который был свойствен передовому русскому актерству, прошедшему школу духовных исканий рубежа веков. В обоих очерках много говорится о личной жизни актеров, так или иначе, отразившейся в их искусстве.

Рассказ о В. Н. Давыдове повествует о его связях с русскими писателями. Когда соотносится творчество актера с творчеством писателя, следует учитывать несколько

аспектов этой темы. Прежде всего надо иметь в виду, что количество ролей, сыгранных актером в пьесах того или иного автора, отнюдь не является показателем их творческой близости. М. Н. Ермолова много играла в пьесах А. Н. Островского, но ее искусство не было близко эстетике драматурга. А не воплотившие ни одного образа Ф. М. Достоевского актеры П. В. Васильев и П. А. Стрепетова глубоко отразили в своем страстном и нервном искусстве потаенные черты человеческой психики, и в этом смысле их творчество может быть сближено с творчеством Достоевского.

История театра знает примеры очевидного слияния искусства актера и писателя. В "оптимальных" случаях эту связь можно проследить по крайней мере по трем линиям. Это личные взаимоотношения актера и писателя и заинтересованность в творчестве друг друга; воплощение актером образов его пьес и, в свою очередь, ориентация драматурга на актера в процессе создания пьесы, и, наконец, эстетическое созвучие искусства двух художников. Подобные союзы обогатили сценическую культуру. К ним относятся, к примеру, такие содружества, как А. Е. Мартынов и А. Н. Островский; П. М. Садовский и А. Н. Островский; М. Г. Савина и И. С. Тургенев; А. Р. Артем и А. П. Чехов.

Обращаясь к Давыдову, мы сталкиваемся с уникальным явлением. Имя Давыдова смело может быть поставлено рядом с именами многих крупнейших писателей. Особенности многогранного и рационального дара Давыдова позволяли ему глубоко постигать специфику совершенно разных творческих индивидуальностей.

Одна из острейших проблем театра XX века - взаимоотношения актера и режиссера. Вопрос-альтернатива "актер или режиссер?" постоянно возникал и возникает поныне в театральной среде. Взаимодействие этих профессий, имеющих единую конечную цель, полно, однако, противоречий и взрывчатой энергии. У каждого большого режиссера отношения с актерами складываются по-разному - от стойкого творческого содружества (К. С. Станиславский - В. И. Качалов; Е. Б. Вахтангов - М. А. Чехов) до острого конфликта (В. Э. Мейерхольд - В. Ф. Комиссаржевская). Очерк "Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд", завершающий книгу, рассматривает сложные творческие и личные контакты этих художников.

Каждый из пяти этюдов имеет самостоятельный сюжет, и все они выстраиваются в единую повествовательную линию. "Сквозным действием" книги является путь сценического искусства Александрийского театра - Театра драмы им. А. С. Пушкина за сто лет, отраженный в совместном творчестве его выдающихся мастеров.

А. Каратыгин и А. В. Мартынов **Сценический контрапункт**

Мартынов первый явился на русской сцене настоящим человеком, каков он есть в действительной жизни, в свои комические и трагические минуты... Он обновил и оживил русскую сцену.

И. И. Панаев

Каратыгин делает реформу в искусстве; примирить до такой степени высочайший трагизм с простотою, доходящею иногда до комизма, могли слишком немногие артисты... Великий трагик может быть величайшим комиком.

А. А. Григорьев

Обоих еще при жизни называли гениальными. Оба познали великую славу и великие почести. Оба занесены в золотую книгу истории театра. Но если искать примеры резкой противоположности актерских индивидуальностей, то имена Василия Каратыгина (1802-1853) и Александра Мартынова (1816-1860) подходят для этой цели как нельзя лучше. Один был трагический актер, другой комический. Трагик и комик... Испокон веков то были совершенно разные фигуры в театре, искусство их почти не соприкасалось и всегда противопоставлялось. Один призван вызывать слезы, другой - смех; один потрясал зрителей, взывал к благородным чувствам, другой - смешил и забавлял. Искусство первого, как и жанр, в котором он выступал, считалось высоким, искусство второго - низким. Одно дело играть королей, вельмож, полководцев, благородных героев; другое слуг, денщиков, маленьких чиновников и дворников. Каратыгина видели Пожарским, Чацким, Гамлетом; Мартынова - Пустышкиными, Свиноуховыми, Карапузиными.

В николаевскую эпоху, когда ранги, чины и различные цензы регламентировали место человека в социальной жизни, положение трагика и комика было четко определено в глазах театрального начальства и публики.

Каратыгин - почти двухметрового роста со скульптурно-торжественной пластикой, громким голосом, выверенной декламационной манерой. Мартынов небольшого роста, с глухим голосом, неотчетливой дикцией, нередко прибегавший к заиканию и акценту с целью посмешить зрителей. Каратыгин прославлял героизм, мужество, честь. Мартынов напоминал людям о страдании, унижениях, горькой нужде.

Говорят, что греков волновал в искусстве прежде всего человек, а римлян - идея. Если верно это суждение, то можно рискнуть сказать, что Мартынов воплощал в своем творчестве принципы древних греков, а Каратыгин римлян.

Мир Каратыгина классически строг, возвышен, лишен деталей быта; мир Мартынова подробен, прозаичен, натурален. Многие сценические герои Каратыгина были благородными мстителями; герои Мартынова способны разве что насолить своему недругу. Искусство одного торжественно и величаво; другого повседневно и скромно. Каратыгина называли последним представителем сценического классицизма, стиля XVIII века; Мартынова - предвестником "театра настроений", стиля XX века.

Жизнь художника неотделима от его творчества. И какое бы рассогласование ни существовало между бытовым поведением творца и его искусством, нужно видеть прежде всего целостную личность, единство которой часто складывается не по привычным нормам. Житейские обстоятельства питают художника, по и творимое им искусство нередко подчиняет себе частную жизнь и диктует человеку стиль поведения. Естественно, что в каждой жизни бывают случайные факты и поступки. Но они так и воспринимаются как случайные, ничего не определяющие и неспособные поколебать сложившуюся в сознании современников и потомков биографию художника.

Когда думаешь о Каратыгине и Мартынове, то убеждаешься, что жизнь того и другого по-разному сочеталась с актерским делом. Каратыгин подчинил жизнь своей профессии,

художническому труду и высоко поднял их в глазах общества. Он строил биографию обдуманно, рационально, в соответствии с теми понятиями, которые существовали в его время среди людей высокого ранга. У него был уверенный и несколько абстрактный взгляд на окружающих. Он был знаменит, обеспечен и шествовал по жизни победителем. У трагика Каратыгина не было подлинно трагического мироощущения.

Мартынов часто плыл по течению, ему не хватало ни воли, ни сил одолевать житейские обстоятельства, наносившие ему в молодости жестокие удары. Горький опыт жизни сказался и на его творчестве. Мартынов вошел в сферу комедии и беззаботного водевиля со своим трагическим мироощущением.

Детство Мартынова не было ни светлым, ни радостным. Он разделял нужду и горести обедневшей мещанской семьи, в которой родился и вырос. В 1827 году, одиннадцати лет, стал "казеннокоштным" воспитанником петербургского Театрального училища. Сменил балетный класс прославленного Дидло на живописный, а живописный на драматический, где среди его учителей были Я. Г. Брянский и брат Василия Андреевича Каратыгина - Петр Каратыгин.

Был он смешлив и горазд на выдумки, часто пародировал известных артистов. С трудом усваивал уроки трагического актера Брянского. Проще ему было с П. Каратыгиным - оба хорошо понимали природу комического. Так и пришел в Александрийский театр комическим актером. Был способен на фарсы, не гнушался и буффонадой. Мартынов ловко двигался по сцене (уроки Дидло не прошли даром!), скрывался за личину простака. Хорошо, когда публика в твоей власти - чуть повернулся, а она хохочет. Один водевильный герой сменял другого. Водевили, водевили... Но что легко достается, быстро приедается. Сколько можно ломаться, смешить, надевать маску шута и колпак с бубенчиками, а самому прятать от людей грустные глаза. Ведь "шутовство чрезвычайно иногда трагично", - утверждал Ф. М. Достоевский.

Свой путь актера Мартынов начал в середине 1830-х годов. В то время не затухали споры вокруг сценического искусства. Речь шла о социальном содержании актерского творчества, о проблемах стиля, о путях развития актерского мастерства. Театр захватил всех. Статьи о В. А. Каратыгине и П. С. Мочалове обсуждали в гостиных, офицерских собраниях, канцеляриях, на званых вечерах.

Социальность - вот слово, выразившее смысл и направление искусства 1830-1840-х годов. Она, эта социальность, в статьях В. Г. Белинского, картинах П. А. Федотова, музыке А. С. Даргомыжского.

За свою жизнь Мартынов сыграл более шестисот ролей и почти каждому образу стремился придать жизненно-конкретную определенность. Рассказывали, что Мартынов по походке, манере держаться и разговаривать определял чиновников разного класса. "Вот это титулярный советник, а это коллежский регистратор", - говорил он. И не ошибался. Острый интерес Мартынова к социальному положению людей помогал внести новые краски в водевильные образы.

Ценным источником для творчества служили Мартынову жизненные наблюдения, непосредственные впечатления от окружающих его людей, от происходящих рядом с ним событий. Он часто бродил по многолюдным местам. Заходил в лавки и на базары, приценивался к товарам, которые и не думал покупать, торгуясь только для того, чтобы вступить в разговор, уловить интересную интонацию, запомнить меткое слово или выражение.

Франтоватые гусары, озабоченные взятками чиновники, ленивые помещики и их домочадцы, жеманные провинциальные барышни - никто не ускользал из поля зрения актера, их смешные повадки, ужимки надолго откладывались в его памяти, расцветивая потом юмористическими деталями создаваемые на сцене образы. Пытливый и внимательный наблюдатель, он с удивительной легкостью и быстротой схватывал и запоминал характерные особенности людей разного положения и сословия. Все эти наблюдения давали чуткому к правде артисту разнообразный материал для сценического творчества.

Несмотря на сравнительно большое жалование, Мартынов постоянно испытывал нужду. Семья росла, у него было шестеро детей, кроме того, он помогал отцу, сестрам, брату. Туберкулез, болезнь глаз заставляли часто обращаться к врачам, требовали новых и новых расходов. Творческая неудовлетворенность, тягостные материальные заботы - вечные спутники его жизни. И в дни, когда становилось особенно тоскливо, он шел в знаменитый трактир "Феникс", неподалеку от Александринского театра, чтобы утопить в вине обиду, забыть о кредиторах, "поднять дух" перед очередным выступлением в какой-нибудь пустейшей пьесе. В театре у него было много друзей и приятелей. Одни искренно любили его, стремились чем-нибудь помочь, другие пользовались его мягкостью, податливостью и просто "гуляли" за его счет. Жизнь Мартынова на виду у всех, ее постоянно обсуждали в театре. Совершенно не занимала она только одного актера - Василия Андреевича Каратыгина.

В. А. Каратыгин не имел обыкновения вникать в личную жизнь сослуживцев, не знал и не желал знать, как они проводят время и готовят роли, какие у них семьи, заботы, интересы. Сам он жил скрытой от посторонних глаз жизнью, никого не впускал в свой мир, не водил дружбу с актерами. Он почти не писал писем, не оставил воспоминаний и не искал единомышленников, редко делился мыслями об искусстве и не имел учеников. Он не был разговорчив, откровенен, не любил разного рода застолий, не часто ходил в гости, а если уж ходил, то к известным литераторам и журналистам. Вокруг бурлили отнюдь не театральные страсти, менялись художественные вкусы, мода, а Каратыгин предпочитал не считаться со всем этим. Правда, оставаться в стороне не всегда удавалось.

К театру он относился благоговейно, выстраивал в нем свой идеальный мир. Он строил этот мир в согласии с утверждаемыми нормами жизни, показывая на сцене, каким должен и не должен быть человек. Он апеллировал к вечным моральным ценностям, мало считаясь с окружающими обстоятельствами. Он утверждал сильную личность и эпоху, когда человеческая личность была подавлена. И этим привлекал зрителей.

Жизнь Каратыгина была благополучной и спокойной. В 1827 году он женился на уже известной актрисе из почтенной артистической семьи - Александре Михайловне Колосовой. Она училась в Париже, свободно владела несколькими иностранными языками, была человеком умным и образованным. Постоянная партнерша и советчица Каратыгина, она тщательно отделяла роли, ориентируясь на французскую актерскую школу. Ей не хватало темперамента для изображения трагических характеров, но в салонных комедиях, в ролях светских дам Колосова была незаменима.

Каратыгин хорошо понимал, что талант требует работы и шлифовки. Он был первым русским актером, планомерно и методично пользовавшимся литературными и иконографическими материалами при подготовке ролей. Особенно много готовился к ролям историческим. В пьесе Ауфенберга "Заколдованный дом" он играл французского короля Людовика XI - жестокого, суеверного, гордого и хитрого человека. В. Г. Белинский, Л. А. Григорьев и многие другие критики и писатели были в восторге от этой работы. По воспоминаниям поэта и драматурга Н. В. Беклемишева, актер штудировал сочинения Вальтера Скотта и Виктора Гюго, в которых фигурирует Людовик XI. Писатель Д. В. Григорович встретил однажды Каратыгина на улице с пачкой книг. На вопрос, что это за книги, актер ответил, что купил многотомную "Историю герцогов Бургундских" Баранта, которая ему нужна для изучения эпохи Людовика XI.

Все вспоминавшие Каратыгина отмечали его работоспособность и редкую профессиональную дисциплину. Он часами отрабатывал перед зеркалом пластику роли, произнося при этом текст пьесы. Только через несколько десятилетий органичному сочетанию жеста и слова в актерском творчестве станут учить в театральных школах. Каратыгин никогда не опаздывал на репетиции, и не было случая, чтобы он пришел не зная текста. Во время репетиций он не давал никому поблажек - ни себе, ни окружающим, не позволял отвлекаться и шутить. Актерская братия, склонная в большинстве своем к расхлябанности и богеме, относилась к нему без особого тепла, но и не могла не уважать.

Одним словом, жизнь Каратыгина и Мартынова проходила в совершенно разных плоскостях, не говоря уже о том, что великие художники, как правило, вообще не испытывают потребности друг в друге.

В 1836 году, когда двадцатилетний Александр Мартынов только начинал свой путь в Александрийском театре, тридцатичетырехлетний Василий Каратыгин находился в зените славы. За шестнадцать лет пребывания на сцене он сделал блистательную карьеру, публика не колебалась в симпатиях к нему, его имя не сходило со страниц прессы, оно на устах у всех и везде - в великосветских гостиных, департаментах и канцеляриях, среди апраксинодворских купцов.

В эпоху, когда просвещенное дворянство видело в сценическом искусстве один из высших видов человеческой деятельности, Каратыгин, воплощавший собой, по меткому выражению известного советского театроведа Б. В. Алперса, "гипертрофию театральности", пришелся более чем кстати. Время подняло его на щит, провозгласив своим триумфальным героем.

В первое десятилетие сценической деятельности Каратыгин часто выступал и классицистских трагедиях, воспевал высокие гражданские идеалы. "Черты героизма и гражданских добродетелей, показанные народу, потрясут его душу и заронят в нее страстное стремление к славе и самопожертвованию ради блага отечества". Этот завет великого художника классицизма Давида мог повторить Каратыгин. В конце 1810-х - начале 1820-х годов сценический классицизм как стиль был животворен, ибо питался патриотическими идеями эпохи Отечественной войны.

Каратыгин находился в центре передовой молодежи столицы, был знаком с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, братьями А. А. и М. А. Бестужевыми, А. И. Одоевским, В. К. Кюхельбекером. Через своего учителя П. А. Катенина Василий Каратыгин вошел в круг лучших представителей русской культуры. А. С. Грибоедов летом 1824 года знакомится с Каратыгиным, читает ему "Горе от ума" и пишет С. Н. Бегичеву: "Но гениальная душа, дарование чудное, теперь еще грубое, само себе безотчетное, дай бог ему напитаться великими образцами это Каратыгин; он часто у меня бывает" [1]. А своему другу Катенину Грибоедов писал 17 октября 1824 года: "Для одного Каратыгина порядочные люди собираются в русский театр [2].

В. Каратыгин пытался осуществить постановку трагедии Ротру "Венцеслав", которую перевел и переосмыслил, придав ей антиираническую направленность, близкий к декабристам А. А. Жандр. В 1825 году В. Каратыгин хлопотал о постановке комедии В. Кюхельбекера "Шекспировы духи". Но "Венцеслава" не разрешила цензура, а пьесу участника декабристского восстания Кюхельбекера "Шекспировы духи" 6 января 1826 года, то есть сразу после восстания, отклонило театральное начальство.

14 декабря 1825 года Василий Каратыгин вместе со своим младшим братом Петром был на Сенатской площади. Они не выражали особого сочувствия восставшим, как, например, артист И. П. Борецкий, который даже "метнул одно полено в бок кавалеристу", но и не осуждали их.

В искусстве молодого Каратыгина звучали поты протеста. Он выступал в антииранических, героических ролях. В последние сезоны перед восстанием декабристов играл Гамлета, Ореста ("Электра и Орест" Кребильона), Дона Педро ("Инесса де Кастро" де Ламота). Это были образы цареубийц, мстителей, мятежников. После разгрома восстания Каратыгина словно подменили. Он осознал, что связь с декабристами могла окончиться для него печально, и как бы принял присягу на верность новому царю.

В письмах к П. А. Катенину, своему наставнику, Каратыгин жаловался на цензуру, но в то же время легко приспособился к ней. Актер сам переводил пьесы и старательно вытраивал из текста вольнолюбивые фразы. В драме А. Дюма и Дино "Ричард Дарлингтон", где герой угрожает восстанием, в переводе В. Каратыгина убраны все намеки на политические проблемы. Николай I доверял Каратыгину, лояльность которого не подвергалась сомнению. Артист иногда даже пользовался этим, чтобы выступить в

неизвестной публике запрещенной пьесе. В 1830 году министр императорского двора П. М. Волконский уведомил директора петербургских театров С. С. Гагарина: "Государь император высочайше повелеть соизволил: трагедию под названием "Вильгельм Телль" представить на театре в бенефис Каратыгина В. и после того более ее не играть" [3]. Так, изданная в 1829 году в переводе А. Г. Ротчева, но запрещенная для сцены, трагедия Ф. Шиллера "Вильгельм Телль" была показана один-единственный раз - 10 января 1830 года.

История России после восстания декабристов детально изучена советской наукой. Не будем пересказывать общеизвестные факты, заметим только, что людям, посетившим Петербург после долгого отсутствия, бросалось в глаза, что в николаевское царствование в столице резко прибавилось будочников и голубых мундиров жандармов. В Николае I крепко сидел сыщик и следователь. А. И. Герцен писал: "Для того, чтобы отрезаться от Европы, от просвещения, от революции, пугавшей его с 14 декабря, Николай, со своей стороны, поднял хоругвь православия, самодержавия и народности, отделанную на манер прусского штандарта и поддерживаемую чем ни попало - дикими романами Загоскина, дикой иконописью, дикой архитектурой, Уваровым, преследованием униат и "Рукой всевышнего отечество спасла" [4].

Пьеса, которую так нелестно упомянул Герцен, принадлежала перу Н. В. Кукольника и была поставлена 15 января 1834 года в Александрийском театре. Трагедия в стихах рассказывала о борьбе с польским нашествием в начале XVII столетия, а апофеозом ее было "избрание" Романовых на престол. По указанию шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа спектакль готовили с невиданной тщательностью. Крупные средства, выделенные на постановку, дали возможность создать роскошные декорации и костюмы. Роль Пожарского играл Каратыгин. На премьере первые ряды кресел и ложи заполнили сановники, генералы, аристократическая знать, в царской ложе сидел Николай I.

Пышное раболопное зрелище было высоко оценено Николаем и двором. Кукольника представили царю в Зимнем дворце. Ободренный монаршим вниманием, он стал рьяно поставлять новые пьесы для Александрийского театра. Известный московский журналист и романист Н. А. Полевой в издаваемом им журнале "Московский телеграф" так отозвался о пьесе "Рука всевышнего отечество спасла": "Новая драма Кукольника весьма печалит нас... Мы слышали, что сочинение Кукольника заслужило в Петербурге много рукоплесканий на сцене. Но рукоплескания зрителей не должны приводить в заблуждение автора" [5]. Зрителем был царь, рукоплескал он сам, и за такую дерзость Полевого под конвоем привезли из Москвы в столицу, сделали внушение в III отделении, а "Московский телеграф" закрыли. По Москве ходила эпитафия:

"Рука всевышнего три чуда совершила:

отечество спасла, поэту ход дала и Полевого погубила".

Очень скоро Полевой стал писать пьесы, подобные той, которая совсем недавно печалила его. И уже Герцену "печально было слышать имя Полевого рядом с именами Греча и Булгарина, печально было присутствовать на представлениях его драматических пьес, вызвавших рукоплескания тайных агентов и чиновных лакеев" [6].

Сначала Полевой еще пытался не порывать с былыми демократическими идеалами, что отразилось в превосходном переводе "Гамлета" (1837), в мелодраме "Смерть или честь" (1839). В этой мелодраме, шедшей с участием Каратыгина и В. Н. Асенковой, герой - бесстрашный и честный слесарь Гюг Бидерман - вступает за честь своей сестры. Каратыгин уподоблял образ простого ремесленника героям древних трагедий. "Драма имела успех, - писал хроникер петербургской сцены А. И. Вольф, - но автора упрекнули за то, что он выставил простолюдина в выгодном свете, а высокопоставленных лиц втоптал в грязь. Было даже сказано (Кем? Не царем ли? - АН. А.): "Полевой опять заводится" [7]. После этого Полевой написал "Парашу Сибирячку" (1840), "Ивана Сусанина" (1841) и другие казенно-патриотические пьесы, в которых играл Каратыгин.

Писатель тяжело переживал свое падение. "Замолчать вовремя - дело великое. Мне надлежало замолчать в 1834 году", - сокрушался он [8].

Известность не принесла литератору Полевому материального достатка, он постоянно нуждался, обремененный большой семьей, работал по восемнадцать-двадцать часов за письменным столом, часто сидел без чая, сахара, дров. "Если продолжится - я издохну. Кругом безденежность, работы тьма - ничего не кончено и сил нет" [9] - это из его дневника.

Министерский чиновник Кукольник вел вполне обеспеченную жизнь, принимал по средам, вращался в столичных салонах. Но тут следует сделать одну существенную оговорку. Благополучие Кукольника было скорее внешнее, житейское, внутренняя жизнь его не была упорядочена и благополучна.

Приятель Кукольника литератор А. Н. Струговщиков писал о его тщеславии и отсутствии "разумности, которую он был обделен не в меру его дарований", но отмечал при этом: "Н. Кукольник был от природы мягок и добр при всех своих слабостях" [10]. Говорили, будто тщеславие действительно раздирало Кукольника. Кто-то однажды неосторожно назвал его "великим". Кукольник поверил этому и сбился с толку. Что касается "отсутствия разумности", то Струговщиков имел в виду отнюдь не его недалекость; Кукольник не обладал твердостью взглядов, стойкостью убеждений, он был подвержен рефлексии, разочарованию.

Во всяком случае, в натуре благополучного автора казенно-патриотических пьес было нечто такое, что влекло к нему многих людей художественного мира. Он был поэт, талантливый пианист-импровизатор, топкий критик. Среди его друзей - М. П. Глинка, К. П. Брюллов, художник-карикатурист Н. А. Степанов, А. С. Даргомыжский, с которыми через Кукольника познакомился Каратыгин.

Имя Каратыгина часто мелькало в прессе. Он привык к восторженным статьям, которые укрепляли популярность, но мало что давали для творчества. Больше всего его будоражило мнение В. Г. Белинского.

В 1838 году в статье "Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета" Белинский писал: "Г-н Каратыгин совершенно переменяет характер своей игры и переменяет к лучшему <...> фарсов¹, за которые прежде так справедливо упрекали г. Каратыгина его противники, мы на этот раз заметили гораздо меньше" .

Каратыгин прислушивался (не мог не прислушиваться) к мнению Белинского, испытывал его влияние, но не хотел отдавать себе в этом отчета и с неприязнью относился к критику. В 1839 году он написал и поставил в свой бенефис водевиль "Семейный суд, или Свои собаки грызутся, чужая не приставай", где в числе действующих лиц вывел студента Виссариона Григорьевича Глупинского, толкующего о гегелевской философии, об "объективной реальности". А когда в начале 1840 года они встретились на торжественном обеде в честь создания нового журнала "Пантеон русского и всех европейских театров", то, как вспоминал присутствовавший композитор Ю. К. Арнольд, там "завязался диспут между Вас. Андр. Каратыгиным и Вис. Григор. Белинским". Каратыгина поддержал Булгарин. "И пошли они втроем кричать: двое на одного, а один и того сильнее на двух" [12]. Психологически вполне объяснимая ситуация. Он, которого, казалось, совсем недавно ценили Пушкин и Грибоедов, должен ныне считаться, и с кем - с недоучившимся студентом, толкующим о Гегеле и разных иных вещах, совершенно ненужных ему, Василию Андреевичу Каратыгину, а значит и театру! Да, трудно приноровиться к новой эпохе и ее глашатаям, особенно когда эта эпоха так отличается от той, в которой ты был знаменит и обласкан критикой. Все, все не то.

В рецензиях о Каратыгине часто мелькали фразы, в которых говорилось, что он единственный трагический актер на петербургской сцене, что у него нет не только достойного конкурента, но и соответствующего окружения, что спектакль, в котором он играет, строится в расчете только на него, что его герой воспринимается изолированно от окружающих действующих лиц и все внимание зрителей сосредоточено исключительно на нем. Некоторые примеры: "Роль Джервиса ("Джервис, страдалец чести", драма Ш. Лафона -

¹ Под фарсами Белинский подразумевает театральные эффекты, которые часто применял Каратыгин.

АН. А.) выполняет г-н Каратыгин, на котором одном сосредоточивается все внимание зрителей" [13]; "Вот и в "Железной маске" (драма Г. Цшокке. - АН. А.) он был решительно один" [14]: "Вся тяжесть пьесы ("Федор Васильевич Басенок", трагедия И. В. Кукольника. -Л к. А.) лежит на нем одном, и оттого множество подробностей в общем ходе пропадают" [15]. Обратим внимание на последнюю фразу: "Множество подробностей в общем ходе пропадают". Значит, подобные соображения рецензентов воспринимались не только как похвала "единственному трагику", но и как определенный упрек. Такие укоры не звучали раньше, когда в репертуаре преобладала классицистическая, романтическая драма и герой Каратыгина закономерно был центром ее. Сейчас, в пору "натуральной школы", особое значение стали придавать окружению, среде, и "одинокость" трагика воспринималось критически. Да и сам Каратыгин давал повод к таким упрекам. Привыкший "солировать", быть центром спектакля, Каратыгин считал, что партнеры отвлекают от него внимание зрителей, а потому вообще недолюбливал партнеров и даже жаловался, что они ему мешают. Ф. В. Булгарин, почти всегда поддерживающий актера, не прошел мимо этих его суждений и иронически написал: "Чтоб хорошие артисты и артистки (например, В. А. и А. М. Каратыгины) не мешали другим актерам, первоклассные драматические писатели предполагают писать пьесы-соло или пьесы-дуэты таким образом, чтоб отличные артисты играли всегда одни или вдвоем, в лесу, окруженные деревьями, а не различными действующими лицами" [16].

В "Уголино" Н. А. Полевого Каратыгину дали новую молодую партнершу Юлию Линскую. Линская - Вероника вела любовные диалоги с Каратыгиным - Нино. После спектакля домашние спросили его: "Ну, как новенькая, Базиль?" (дома Каратыгина звали на французский лад). "C'est vulgaire",- ответил он. И вот несостоявшаяся его партнерша очень скоро с громадным успехом стала выступать с Мартыновым, "мартышечкой", как привык называть он ученика своего брата. Да, новые времена, непонятные взгляды, странные властители дум...

Белинский продолжал писать о Каратыгине. После переезда в столицу он получил возможность внимательно следить за творчеством актера. Белинский приехал в Петербург 23 октября 1839 года, а уже 31 октября пишет подробный отчет* о спектакле "Велизарий" с Каратыгиным в главной роли: "Г-н Каратыгин принадлежит к числу тех художников, которые в высшей степени постигли внешнюю сторону своего искусства. <...> Каратыгин создал роль Велизария. Он является на сцену Велизарием и сходит с нее Велизарием... Я враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта: как бы ни был он изящен, благороден и умен, он всегда встречает в душе моей сильный отпор, но когда я увидел Каратыгина - Велизария, в триумфе везомого народом по сцене в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седой бородой, в царственно-скромном величии, - священный восторг мощно охватил все существо мое и трепетно потряс его. <...> В продолжение целой роли благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина; перед вами беспрестанно являлось несчастье в величии, ослепленный герой, который

... видит в памяти своей

Народы, веки и державы <...>

Его игра становится все проще и ближе к природе, так что видевшие его два-три года назад теперь едва ли бы узнали" [17].

Мартынова В. Г. Белинский впервые увидел в Москве в сентябре 1838 года во время гастролей актера: "...мы будем говорить об истинном и большом таланте, но тем и строже будет наше суждение о нем" [18].

Просто удивительно, как удалось Белинскому в двадцатидвухлетнем начинающем комике прозреть "истинный и большой талант". Критик сразу же заметил одну из основных черт мартыновского творчества - глубочайший демократизм. Образы слуг, крестьян, отставных солдат, бедных чиновников были наиболее близки Мартынову. Белинский решительно осудил "несносные фарсы", которыми часто злоупотреблял Мартынов, но

увидел способность молодого актера подняться над нарочитым комикованием. Критик призвал актера к самосовершенствованию, указав, что талант образуется "учением и жизнью".

Начиная с 1840-х годов Белинский настойчиво советует Мартынову идти по пути великого М. С. Щепкина, много раз ставит ему в пример основоположника сценического реализма. Что хотел видеть в молодом актере Белинский? Какие щепкинские качества стремился он привить Мартынову? На эти вопросы ответил сам Белинский.

Главный совет Мартынову - обратить "все свое внимание на развитие в себе патетического элемента". "Есть роли, - говорит Белинский, - в которых мало смешить, а должно вместе и трогать. <...> Чтобы читатели поняли, что мы хотим сказать, и согласились с нами, довольно напомнить о роли матроса, в которой Щепкин так велик. От души желаем того же и со стороны г. Мартынова, за развитием таланта которого мы следим с такою внимательностью и такою любовью" [19].

Белинский рассматривал сочетание трагического и комического начал как одно из основных условий реалистического искусства, независимо от жанра произведения. Юмор Гоголя, по его мнению, вызывает "смех сквозь слезы", "Ревизор" - столько же трагедия, сколько и комедия.

В русле эстетики гоголевской школы 1840-х годов Мартынов создал много ролей. И хотя пьесы, в которых он вынужден был выступать, не шли ни в какое сравнение с "физиологическими" очерками Д. В. Григоровича, А. В. Дружинина, И. И. Панаева и других известных писателей, Мартынов раскрывал и в водевильных персонажах большую гуманистическую тему.

В водевиле С. П. Соловьева "Именины городничего" Мартынов играл роль Пыпкина, бывшего секретаря городничего. "Репертуар и Пантеон", считая, что в водевиле "характеры недорисованы, сцены не отделаны", в то же время отмечал: "...лицо секретаря, выгнанного за пьянство, хорошо очерчено" [20].

Рецензент ошибся: Пыпкина, но пьесе, выгнали со службы вовсе не за пьянство, а потому, что городничему показалось, будто секретарь написал любовные стихи его молодой жене. Но эта ошибка характерна. Сцена, в которой выпивший "для храбрости", выгнанный со службы Пыпкин - Мартынов приходил к городничему - Сосницкому со своей обидой, настолько запоминалась, что заслоняла собой любовные несурзности водевиля. Вот эта сцена:

Пыпкин. А вы меня обидели...

Городничий (не слушая его слов). Не видели человека с бумагами?

Пыпкин. Человека не видел... а что до бумаг мое дело, я был секретарем, вы знаете, а вы меня обидели.

Городничий. Эх! Савелий Максимыч! Шли бы вы лучше домой.

Пыпкин. Я, что же вы думаете, я того, что ли? Так ошибаетесь, да-с! Вы честь мою оскорбляете, я не позволю. За что, скажите, вы обижаете меня? Уж я не мало плакал от вас...

В данном диалоге, напоминающем мотивы гоголевской "Шинели" (Акакий Акакиевич: "Зачем вы меня обижаете?"), Мартынов достигал подлинного драматизма.

Ряд интересных образов создал Мартынов в водевилях Н. Оникса, рисующих быт и нравы мелкого петербургского люда. Николай Иванович Ольховский, писавший под псевдонимом Оникс, был профессором начертательной геометрии Института горных инженеров. Увлечшись игрой Мартынова, он специально для него создавал свои водевили. В центре их почти всегда стояла фигура "маленького человека" - будь то департаментский сторож, отставной унтер или старый курьер. Конечно, литературные достоинства этих образов невелики, но Мартынов наделял каждого индивидуальными чертами, придавая им почти всегда трагикомическую окраску.

В водевиле Н. Оникса "Ай да французский язык!" Мартынов играл старою отставного офицера Ергачева, сватающегося к дочери чиновницы. Он появлялся на сцене бравым служакой с подстриженными усами, в форменном морском сюртуке с черным воротником и

погончиками, с клеенчатой фуражкой в руке. Но весь бравый вид исчезал, как только Ергачев - Мартынов надевал на нос очки. К тому же оказывалось, что он еще плохо слышит. Перед зрителями предстал обиженный судьбой и начальством старый солдат, прошедший суровые жизненные испытания и мечтающий найти покой в женитьбе на простой девушке. Интересно проводил Мартынов рассказ Ергачева о флотской службе и о трех братьях Пырковых, служивших вместе с ним. О чем бы далее ни заходил разговор, Ергачев вспоминал одного из Пырковых и связывал его с тем или иным житейским эпизодом. И этот типично водевильный прием приобретал в исполнении Мартынова совершенно определенный смысл: артист подчеркивал бедность жизненных впечатлений своего героя, его наивность. Старик, мечтавший о женитьбе как о последнем приюте одинокой старости, был не только смешон, но и жалок и трогателен.

К числу таких же жанровых мартыновских зарисовок относится образ старого отставного солдата Потапыча в водевиле того же Н. Оникса "Лоскутница с Толкучего рынка". Отставной солдат Потапыч, когда-то лихой рубака, воевал с французами. Сейчас он доживает свои дни, штопая ветхое тряпье у Кузьминичны, лоскутницы с Толкучего. Кузьминична заставляет старика работать с утра до ночи, помыкает им. Журнал "Современник" отметил эту незначительную, казалось бы, роль актера.

Если в основе мартыновской трактовки многих сценических созданий был гоголевский Акакий Акакиевич, то, воплощая образы Ергачева и Потапыча, артист имел перед собой другой гоголевский персонаж, о судьбе которого он неоднократно рассказывал с эстрады. Речь идет о капитане Копейкине, потерявшем руку и ногу в Отечественную войну, брошенном, никому не нужном человеке. Отблеском его горькой судьбы озарялись эти водевильные образы Мартынова.

В 1840 году Мартынов выступил в главной роли водевиля Д. Т. Ленского "Лев Гурыч Синичкин". Оставив в основном сюжетную схему французского водевиля "Отец дебютантки", Ленский, способность которого подниматься над худосочными иностранными оригиналами отметил Пушкин, не просто заменил французские имена русскими. Он придал водевилю специфические черты русской провинциальной жизни и театрального быта, ввел новые персонажи и злободневные куплеты.

В живых куплетах есть красочные детали театральной жизни столицы и провинции, упоминаются фамилии знаменитых современных актеров (Мочалов, Каратыгин, Млотковская и др.). Образ главного героя, старого актера Синичкина, разработан автором интересно и глубоко. Нежный отец, обожающий свою дочь, он твердо уверен в ее таланте. Убежденность в этом движет его поступками. И он вызывает симпатии непреклонной решимостью выполнить завет покойной жены - устроить дочь на сцену. Это характер, обрисованный разносторонне. Синичкин хитер и простодушен, находчив и доверчив, суетлив и напыщен, смешон и трогателен. "Вся пьеса сложена очень умно и замысловато, писал Белинский о водевиле, - в главном действующем лице даже довольно ловко очерчен характер. После этого удивительно ли, что Мартынов в роли Синичкина превосходен?" [21]

Выдающийся успех Мартынова - Синичкина побудил разных авторов создавать водевили и комедии с образом актера, суфлера, оркестранта или какого-либо труженика сцены. И такие роли уже по инерции получал Мартынов; некоторые из них были написаны в расчете на него. В подобных ролях Мартынов неизменно пользовался большим успехом. К ним относятся, например, театральный хорист "на пенсионе" Солонкин (водевиль "Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе" А. Н. Андреева и П. Г. Григорьева), глухой альтист Стройный (водевиль "День домашнего квартета" Н. Акселя). В последнем водевиле Мартынов создал трогательный образ старого музыканта. Стройный - Мартынов "играет соло на альте насаленным смычком, и хоть из инструмента не выходит ни одного звука, но он при глухоте своей этого не замечает и с истинной любовью исполняет свое дело" [22].

Хорошее знание жизни и быта окружавшей его актерской среды, постижение на собственном опыте "милостей" театрального начальства помогли ему создавать характеры,

отличавшиеся, по словам современника, "серьезным комизмом". Несколько таких ролей он сыграл вместе с В. Каратыгиным. Одна из них - в комедии А. Дюма "Кин, или Гений и беспутство"

А. Дюма написал пьесу в 1836 году, через три года после смерти великого английского актера Эдмунда Кина, и предназначал ее своему соотечественнику, знаменитому Фредерику-Леметру, который в тот же год с ошеломляющим успехом и сыграл роль Кина. Пьеса, изобиловавшая эффектными драматическими ситуациями, выигрышными сценами, привлекла внимание Каратыгина, и он сам перевел ее. Характерная деталь. Во французском оригинале пьеса называлась "Кин, или Беспутство и Гений". Каратыгин поменял местами два последних слова, так она и вошла в репертуар русских трагиков.

Уже через несколько месяцев после парижской премьеры пьеса была поставлена на Александринской сцене в бенефис Каратыгина.

Мартынов вошел на спектакль позже, и начале 1840 года. Но в том же году Дюма опубликовал роман "Записки учителя фехтования", в котором рассказал о декабристе Иване Анненкове и его жене француженке Полине Гебль, последовавшей за ним в Сибирь. Роман в России запретили, а "Кина" дирекция начала "придерживать", ставить в репертуар реже. Художник Федор Иордан как-то заметил, что "император Николай Павлович не любил чужих краев, особенно Франции". Из Франции шли вольномыслие, мечты о равенстве и свободе, всяческая крамола...

Современники отмечали высокое искусство Каратыгина в роли Кина, где он являлся "то светским человеком в великосветской гостиной, то подкутившим вивером в таверне низшего разряда, то актером, играющим на сцене Ромео в присутствии любимой им женщины, то, наконец, помешанным вследствие измены этой последней" [23]. Аполлон Григорьев писал о естественности каратыгинского Кина в любовных сценах, о разнообразии его душевных состояний. "Второй акт, сцена с Анной Демби - исповедь души артиста - это была уже не игра. Нам становилось истинно грустно от простоты, от глубокого чувства, с которыми была говорена эта исповедь - без криков, без эффектов; с тихою грустью о самом себе, с нежным отеческим сожалением к Анне. Страсть артиста прорвалась только в словах: "Мне оставить театр!" <...> И страсть эта прорвалась истинно возвышенным порывом. Хорош Каратыгин в третьем акте, хорош везде - и добродушный с канатными плясунами, и веселый с констеблем, и грозный, величавый с Менилем" [24].

На отзыве Григорьева следует остановиться. Дело в том, что незадолго до этого в том же "Репертуаре и Пантеоне" Григорьев опубликовал очерк-фельетон "Гамлет на одном провинциальном театре", где сатирически изобразил Каратыгина - Гамлета: "высокий, здоровый, плотный, величавый, пожалуй, но столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса" [25]. Критик отметил "завывание" актера, его "декламационный пафос". И вот сейчас, говоря о Каратыгине в роли Кина, он обращал внимание на его "простоту", игру "без эффектов". Сомневаться в точности суждений такого театрального критика, как Аполлон Григорьев, не приходится. Это только липший раз говорит о том, что в 1840-е годы искусство Каратыгина испытывало серьезные перемены.

Мартынов играл в "Кине" роль старого суфлера Соломона, влюбленного в великого актера и до конца преданного ему. Для Соломона Кин - "король всех трагиков, бывших, настоящих и будущих". Соломон - доверенный человек Кина, он оберегает его, устраивает его дела, приводит в чувство после кутежей. Кин ценит привязанность Соломона, считает его своим "единственным другом".

Дружба между знаменитым актером и маленьким суфлером, конечно же, не равноправная; их отношения походят на отношения хозяина и слуги. Слуги часто видят слабости хозяина, иронизируют над ними, "снижают" образ своего господина. Как просто было Мартынову сделать это! Еще в Театральном училище он искусно передразнивал Каратыгина, а уж когда трагик играл Кина, тут легко было использовать конкретные ситуации пьесы. Но в этой роли Мартынов не позволял себе фарсов. В дуэте с Каратыгиным не посмешишь зрителей. Более того, Мартынов не приоткрывал изнанку романтического

театра, не низводил его до прозы и быта. Соломон - Мартынов - сам часть этого театра и этой жизни.

Первый актер и маленький суфлер были заодно. Тут Мартынов шел за Каратыгиным, старался поддержать его, соответствовать его высокой манере.

В образе Соломона нет собственной драматической темы: чувства и переживания старого суфлера зависят только от его кумира, от его настроения и чувств.

Но вот, вскоре после "Кина", Каратыгин и Мартынов выступили в другой "актерской" пьесе. Она называлась "Великий актер, или Любовь дебютантки", принадлежала перу литератора П. П. Каменского, написавшего ее специально для Каратыгина и Мартынова и не без оглядки на пьесу Дюма. Это обычная мелодрама, несколько выпяченная и схематичная, но тут Мартынов имел уже свою драматическую тему. Здесь место Кина занял другой великий актер - Гаррик (Каратыгин), а место суфлера Соломона - театральный ламповщик Том (Мартынов).

Поэтический мир театра и высоких чувств сталкивается с прозой жизни и бедностью. Нищий ламповщик обращается к домовладелице, которая гонит его семью с квартиры за неуплату: "Ходите ли вы в театр. .. Театр - это чистилище нравственности. Театр - это зеркало добродетели и порока, театр это все. Там бы вы узнали, как приятен плод каждого доброго дела и, напротив, как плоды зла горьки". Том апеллирует к театру, чтобы пробудить в хозяйке человеческие чувства. Вдохновенно произносил Мартынов этот гимн театру, напоминая знаменитые строки Белинского, начинавшиеся словами: "Любите ли вы театр?"

В убогом жилище Тома появляется Гаррик - Каратыгин. Он распознал талант в сестре Тома, Фанни, и намерен сделать из нее драматическую актрису. Видя окружающую нищету, Гаррик укоряет Тома, что тот никогда не говорил ему о своей бедности.

Гаррик (в раздумье]. Герои в истории, герои на подмостках театральных, а они иногда у нас под ногами, в замасленной блузе ламповщика. (Подходя к Тому.) Герой честной бедности, обними меня. (Обнимает Тома.)

В отвлеченную романтическую стихию этого представления полноправно входил мир натуральной школы. Спектакль был примечателен тем, что в нем герои Каратыгина и Мартынова почти одинаково привлекали внимание зрителей. Это не был, как часто происходило, моноспектакль Каратыгина; тут горестная судьба Тома, его страдания и страсти не заслонялись ни монологом Гаррика, ни сценой из "Короля Лира", которую играл Каратыгин в образе английского трагика.

Пьеса о великом Гаррике была показана 9 сентября 1842 года. То был торжественный бенефисный спектакль режиссера александровской труппы Н. И. Куликова. Об этом спектакле специальную статью в "Отечественных записках" (1842, № 10) поместил В. Г. Белинский. Представление состояло из четырех разных пьес: водевиля "для съезда публики" - "Жены наши пропали, или Майор *bon vivant*" П. И. Григорьева; для разъезда - "Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами" Н. А. Полевого и двух главных пьес, которые должны были приманить публику, заставить ее заплатить высокую "бенефисную" цену за билет. О первой из этих двух главных пьес бенефиса мы уже знаем. Остановимся на другой. Называлась она так: "Комические сцены из новой поэмы "Мертвые души", сочинение Гоголя (автора "Ревизора"), составленное г-ном ***". Под звездочками скрывался автор переделки сам бенефициант Н. И. Куликов.

В мае 1842 года поэма Гоголя только вышла из печати, а уже в сентябре отрывки из нее были показаны в театре. Инсценировка Куликова была типичной бенефисной поделкой. Она охватывала лишь финальные главы "Мертвых душ", причем многим действующим лицам были приданы произвольные фамилии. Куликов спекулировал на имени Гоголя, на том общественном внимании, которое было привлечено к новому произведению писателя. Двоюродная сестра Аксаковых М. Г. Карташевская писала 16 сентября 1842 года в Москву В. С. Аксаковой: "Я тоже хотела сообщить тебе, что на нашем театре уже давалось какое-то представление, которого сюжет заимствован из "Мертвых душ", и три представления сряду

театр был полон. Это доказывает, я думаю, что "Мертвые души" произвели большое впечатление, когда поспешили представить их публике даже на театре, но я не знаю, приятно ли это будет Гоголю, особенно если все обезобразят" [26]. Эти опасения оправдались: узнав о самовольной инсценировке, Гоголь был неприятно поражен, а Белинский назвал ее "возмущающей душу".

Мартынов играл роль почтмейстера, ту самую роль, которую в Москве в этой инсценировке исполнял М. С. Щепкин, а затем П. М. Садовский. Это не было простой случайностью. Первая картина инсценировки включала рассказ почтмейстера о капитане Копейкине. Когда "Мертвые души" проходили сквозь цензуру, повесть о капитане Копейкине пропущена не была. Но Гоголь не согласился с этим, наметив в письме к Л. В. Никитенко, что эпизод с Копейкиным "очень нужный". Здесь выражен гнев Гоголя против "сильных мира сего", сочувствие писателя к простым людям. Вот почему Щепкин, Мартынов и Садовский взяли за роль почтмейстера.

Инсценировка "Мертвых душ" прошла в Александрийском театре семь раз, а затем была снята с репертуара. Однако уже помимо спектакля Мартынов продолжал выступать с рассказом о Копейкине, исполнял его на литературных вечерах, во время гастролей и со сцены Александрийского театра в качестве самостоятельного номера. В 1851 году журнал "Москвитянин" писал: "Мартынов прочел - и прочел прекрасно - рассказ капитана Копейкина из "Мертвых душ" Гоголя" [27]. Так некогда запрещенная цензурой повесть во многом благодаря Мартынову приобрела популярность. Образ капитана Копейкина оказал влияние, как мы уже знаем, и на исполнение Мартыновым ряда комедийных ролей.

При всех очевидных недостатках инсценировки "Мертвых душ", она вызвала куда больший интерес и резонанс, чем "Великий актер".

Возвращаясь к тому бенефисному спектаклю, о котором мы рассказываем, заметим, что Мартынов играл в нем во всех четырех пьесах, Каратыгин - в одной.

Участие Каратыгина всегда обеспечивало успех бенефису; сейчас же эту функцию выполнил Мартынов. Таких ощутимых ударов в 1840-е годы Каратыгину придется пережить немало. Подумать только, неудачливый декоратор и балетный актер, потешник александрийского райка, "мартышечка", которого он совсем недавно и всерьез-то не принимал, превратился в такого актера, который успешно соперничал с ним. Умный человек, Каратыгин понимал, что Мартынов возглавляет новое направление в театре, которое неудержимо завоевывает зрителей, сцену, жизнь.

Новый зритель требовал нового искусства. Те, кто ходили в театр преимущественно ради Каратыгина, заметно меньше стали посещать Александрийский театр. Все реже появлялись у театрального подъезда роскошные кареты, запряженные лихими рысаками, все реже звучала в партере французская речь. Театр заполнили чиновники, купцы, мещане, студенты; среди них было много молодых людей, восторженных поклонников современных писателей. Процесс демократизации зрительного зала Александрийского театра обозначился в 1840-е годы совершенно ясно. Достаточно посмотреть на рисунок Р. К. Жуковского "Разъезд в Александрийском театре после спектакля" (1843), чтобы понять те сдвиги, которые произошли в театре.

Мы говорили о том, что Белинский еще в конце 1830-х годов заметил перемены в манере игры Каратыгина. Изменения эти развивались и углублялись. В 1840-е годы многие критики пишут о том, что игра Каратыгина стала значительно проще. О Каратыгине - Ахилле в трагедии Ж. Расина "Ифигения в Авлиде" критик писал в 1842 году: "Заметили мы большую отвычку от ролей классических, особенно таких, в которых более декламации, нежели истинного чувства, и, разумеется, говорим это не в укор ему" [28]. "Как просто, трогательно и благородно прочел он перед сенаторами рассказ свой о том, как полюбила его Дездемона", - читаем о роли Отелло²⁹. В роли Владимира Заревского ("Владимир Заревский" К. Яфимовича) Каратыгин был "так прост и естествен, что в игре его вы никак не узнали бы актера, готового со славою воскресить классические роли" [30]. А склонный к решительным обобщениям Аполлон Григорьев подытожил в конце 1846 года: "Василий

Андреевич Каратыгин нынешний год пересоздал все свои роли" [31].

"Век наш - по преимуществу исторический век, - писал Белинский. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания, без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии. Мало того: само искусство теперь сделалось по преимуществу историческим" [32].

То было время осознания исторического процесса, судеб человеческих, цивилизации вообще, пути России в частности. Русский репертуар второй четверти XIX века насыщен историческими сюжетами. Исторические фигуры на сцене, острый интерес к истории в зрительном зале.

Каратыгин и Мартынов встречались в пьесах, трактующих события прошлого, в центре которых стояла примечательная личность. Случались спектакли, где они играли оба, но у героев не было общих сцен. Однако часто их герои по ходу действия вступали в диалог, причем их отношения таили в себе остроту, драматизм и конфликт.

Драма И. Н. Скобелева из времен Отечественной войны "Кремнев, русский солдат" (1839). Автор пьесы генерал от инфантерии Скобелев был заметной фигурой в столице. Боевой офицер, он отличился на Бородинском поле, был тяжело ранен, стал генерал-полицмейстером, писал доносы, в том числе на Пушкина, а в 1839 году был назначен комендантом Петропавловской крепости. Это он, по словам А. И. Герцена, "говорил шутя Белинскому, встречаясь на Невском проспекте: "Когда же к нам? У меня совсем готов тепленький каземат, так для вас его и берегу" [33]. Так и затерялся бы он в русской истории, этот славный герой войны и бесславный полицейский, если бы не его страсть к сочинительству. Он воспылал любовью к писанию, стал публиковать рассказы и пьесы, подписывая их псевдонимом "Русский инвалид". Исправлял и редактировал его сочинения Н. И. Греч. Как ни странно, но этот не очень грамотный ветеран и хранитель устоев превратился в писателя. На представлениях "Кремнева, русского солдата" он появлялся в директорской ложе и горделиво раскланивался с публикой.

Этот псевдопатриотический выпендренный спектакль пользовался успехом (в сезоне 1839/40 года его показывали восемнадцать раз): публику привлекала воссозданная в театре эпоха борьбы с Наполеоном, военная атмосфера, солдатские прибаутки и т. д. Но он выявил и художественный разнобой, наличие несовместимых творческих тенденций.

Мартынов играл роль Васильича, отставного канцелярского служащего, ныне управителя в помещичьем доме. Дали ему эту роль по инерции, как очередную роль подневольного человека, а получилось так, что он своим участием обнаружил ходульность пьесы. Ничем не примечательный Васильич был наделен Мартыновым живым человеческим характером. Этого не смог сделать Каратыгин, выступавший в роли полковника, который лишь произносил монологи, вроде следующего: "Светлое русское небо заслонилося облаками <...> лютые заморские враги, как голодные волки, ворвались в святые пределы православной России. <...> Это бедствие для испытания христианского терпения и для познания любви нашей к Богу и помазаннику его Великому Государю. <...> Пропадет спуспостат!"

Мартынов, игравший Васильича в духе "натуральной школы", и Каратыгин, декламировавший монологи в старой манере, представляли крайние полюса.

Если в "Кремневе, русском солдате" Каратыгин и Мартынов не только не составляли дуэта, а были художественно разобщены, то, выступая вместе в исторической драме Н. Полевого "Елена Глинская" (1842), они пусть в одной сцене, но продемонстрировали вполне органичное партнерство.

Действие пьесы происходит в Москве и в Литве в XVI веке. Елена Глинская, мать Иоанна Грозного, вдова великого князя Василия Иоанновича, завершившего объединение Руси вокруг Москвы, стремится овладеть верховной властью с помощью князя Ивана Оболенского (В. Каратыгин), к которому питает безумную страсть. С ней вступает в борьбу первая жена великого князя Саломония, поддерживаемая боярином Шуйским. Действие

движется коварством, интригами персонажей. Появляются колдуны, хор духов, привидения и другие атрибуты эффектного романтического спектакля.

Главную роль играла Александра Михайловна Каратыгина, которая придала характеру властолюбивой Елены Глинской черты леди Макбет, Спектакль произвел "могущественный эффект" [34].

Мартынов играл эпизодическую роль дьяка Трунило, появляющегося только в одном действии. Трунило приставлен охранять Марию, жену Оболенского, которая по приказу мужа содержится в заточении. Шут Пахомко, действующий против Оболенского, подпивает Трунило, освобождает Марию и убегает вместе с пей. Шута играл И. И. Сосницкий, и его сцена с Мартыновым, где дьяк хвастается своей будто бы близостью к знатному другу, а Пахомко раззадоривает его и подливает ему вина, вызывала смех и служила комедийно-бытовой разрядкой в надуманной зловеще-фантастической стихии драмы. В. Г. Белинскому было "скучно" рассказывать содержание пьесы, но он отметил эту сцену: "...Самое сметное, плоско эффектное место в IV акте есть сцена Пахомки с Трунилою" [35]. Но когда Трунило являлся к Оболенскому с повинной, совершенно исчезала атмосфера предыдущей "мартыновской" сцены. Действие снова возвращалось в свое русло, и Мартынов - Трунило, только что смешивший публику вместе с Сосницким, уже в дуэте с Каратыгиным представал лицом почти трагическим.

Трунило. Отец и кормилец, руби мою голову!

Оболенский. Что такое сделалось?

Трунило. Руби голову! Согрешил - подиутил окаянный!

Оболенский. Говори!

Трунило. Ох! Язык не ворочается!

Оболенский. Скажешь ли ты?

Трунило. Помилуй, помилуй (шепотом). Она ушла...

Оболенский взбешен, угрожает ему пыткой ("Велю жилы из тебя вытянуть!"). Трунило молит о пощаде, падает на землю, "ползет за ним" и т. д. Сцена, полная драматического напряжения, относилась к лучшим в спектакле.

В несколько ином варианте взаимоотношения хозяина и провинившегося слуги давали Каратыгин и Мартынов в пьесе А. В. Висковатова "Русский механик Кулибин" (1849). Каратыгин выступал в роли Неизвестного, который покровительствует механику-самоучке Кулибину. Как потом выясняется, Неизвестный - это светлейший князь Потемкин. Мартынов играл Меркула Куроцапа, помощника квартир-майора, грубого самодура. Он всячески измывает над Кулибиным, по неожиданно перед ним вырастает Неизвестный, которого - о ужас! - Куроцап узнает. "Надо было видеть, что сделалось в один миг с Куроцапом! - писал "Современник". - Как он уничтожился! Как струсила каждая черта его безобразной рожи, с остатками непроглоченного персика во рту, каждая складка его платья! Глупый петух в минуту самого высшего самодовольства, внезапно облитый холодной водой, все еще не так жалок и гадок! Видевшие эту сцену имели случай в сотый раз подивиться таланту г. Мартынова" [36].

Мартынов раскрывал психологию мелкого, злобного человека, угнетающего зависимых от него людей и раболепствующего перед вышестоящими. Каратыгин и роли Неизвестного не только защищал Кулибина, но и выступал как некая идея справедливости.

К середине 1840-х годов соперничество Каратыгина и Мартынова, о котором никто вслух не говорил, но которое объективно существовало, отражая художественные тенденции времени, достигло высшей точки. 1845 год - разгар борьбы вокруг "натуральной школы", нового направления в искусстве. Начало года ничего хорошего Каратыгину не принесло. До пасхальных праздников он выступил в четырех новых ролях, не вызвавших интереса публики. Все спектакли прошли по несколько раз и больше не возобновлялись. Это "Французский гусар" Э. Сувестра, "Матильда, или Злые советы" Э. Скриба и Т. Террье, "Еврей, или Слава и позор", трагедия В. Сежура, которую В. Каратыгин сам перевел, "Обман в пользу любви" П. Мариво в переводе П. Катенина. Вот что написал "Репертуар и Пантеон"

о его выступлениях в этих спектаклях: "Во "Французском гусаре" костюм его решительно гораздо лучше игры; в "Матильде" он просто не хорош; в "Еврее" не оставляет никакого впечатления; в "Обмане в пользу любви" в роли светского любовника тяжел и дурен" [37].

Никогда еще за двадцатипятилетнюю службу актеру не приходилось читать о себе ничего подобного. В обзоре критиковались и другие роли, правда, в его сторону делался реверанс и вина за неудачи возлагалась на слабые пьесы: "В таланте г-на Каратыгина смешно сомневаться... Не в его власти создать писателей, но от него зависит не играть плохих ролей, по необходимости и плохо разыгрываемых" [38].

Оговорка не утешала. Твердая почва уплывала из-под ног, бывшая уверенность пропадала. И что больше всего удивляло Каратыгина - это шумный успех многочисленных водевилей, следовавших духу "физиологического очерка", рисовавших быт и нравы современного общества.

Каратыгин давно хотел поехать с женой за границу, кстати, и Александра Михайловна осенью 1844 года покинула сцену, и потому отпуск надо просить только ему одному. Не без доли коварства думал он о предстоящей длительной поездке - интересно, как Александрийский театр обойдется без него, Василия Андреевича Каратыгина. После долгих сборов и приготовлений в июне 1845 года супруги Каратыгины с дочерью на полгода покинули столицу. В Риме их гидом был молодой художник и скульптор Николай Рамазанов, петербуржец, сын актера, сосед Каратыгина по квартире на Офицерской улице, впоследствии известный профессор Академии художеств. Когда он узнал, что Каратыгины намерены познакомиться с Римом за пять дней, он удивился и сказал, что для этого нужны по крайней мере две недели. "Если бы я встретил между вашими римскими развалинами [Квинта] Росция, Тальму или Гаррика, то, без сомнения, прожил бы здесь полгода, да и более, но нам надо еще увидеть Неаполь и поспеть в Париж, к игре Рашели", - ответил Василий Андреевич [39].

Колония русских художников в Риме восторженно принимала петербургского актера; большой компанией ездили в мастерскую Александра Иванова смотреть его знаменитую картину "Явление Христа народу", над которой он работал.

В Париже Каратыгины усердно посещали спектакли с участием Фредерика-Леметра, Бокажа, комедийного актера Буффе. Лот пятнадцать-двадцать назад Василий Андреевич очень удивился бы, если бы ему сказали, что он будет изучать игру комика. Но от времени не уйдешь, оно диктует, заставляет менять свои взгляды и привычки. Французские актеры специально для Каратыгина поочередно играли лучшие свои роли, а он, обладавший даром синтезировать в своем искусстве разные стили и приемы, брал у них то, что могло пригодиться ему.

Но оставим Каратыгиных во Франции и посмотрим, что же делалось в Александрийском театре в отсутствие первого трагика. Несколько артистов дебютировали в каратыгинских ролях. "Всякий хам летом дебютирует, как уехал брат за границу", - язвил Петр Андреевич Каратыгин [40]. Он имел в виду молодого актера А. П. Славина, снискавшего в Гамлете большой успех у петербургской публики. Неприязнь Каратыгина усугублялась еще и тем, что Славин, бывший актер Малого театра, страстный поклонник Мочалова, следовал его рисунку роли. Славин был образованным человеком, учился в Московском университете, выступал как литератор. Летом 1845 года, когда Каратыгина не было в Петербурге, Славина приняли в Александрийский театр. Здесь он сошелся с Мартыновым, говорил с ним о литературе, дарил книги, сочинил пьесу для его бенефиса. Мартынов не считал справедливым отзыв своего бывшего учителя о Славине, видел в нем "человека с талантом".

После окончания сезона Мартынов уехал на заработки в провинцию, с громадным успехом гастролировал в Казани и Нижнем Новгороде. Среди зрителей и поклонников Мартынова был студент Казанского университета граф Лев Толстой. А в Петербурге Мартынова ждали новые успехи. Н. И. Куликов специально для Мартынова перевел с немецкого водевиль "Заколдованный принц, или Переселение душ", в котором артист играл

роль сапожника Ганса. Некий принц Герман, путешествующий инкогнито, забрел в дом бедного сапожника, велел для забавы напоить его пьяным и сонного перенести во дворец. Когда же сапожник просыпается, его уверяют, что он принц. Пробыв целый день в роли вельможи, Ганс, проснувшись на следующее утро, видит себя вновь сапожником.

Водевиль был поставлен как забавная комедия с бойкой музыкой В. М. Кажинского. Режиссерский экземпляр пьесы испещрен заметками, относящимися к первой постановке, из которых ясно, что музыка и танцы занимали большое место в спектакле. Проще всего было бы Мартынову вести свою роль в бездумном водевильном плане. Но в том-то и состоит гениальность Мартынова, что в самых ничтожных ролях он умел найти "что-нибудь человеческое и ухватиться за это" [41]. В роли Ганса артиста привлекла возможность создать "человеческий" характер.

В первом акте Мартынов показывал своего героя озабоченным неприятностями, которые как снег валялись на его голову. Денег нет, а нужно "то дров купить, то лекарства аптекарь в долг не отпускает". Когда же в каморку сапожника входил принц и между ними завязывался разговор, Ганс Мартынов с упоением признавался, как бы он желал стать принцем. Второе действие переносит зрителей в великолепный зал в замке принца. В роскошном халате на диване спит Мартынов - Ганс. Вот он просыпается, смешно потягивается, обращается к своей матушке. Но Ганса окружают приближенные принца, уверяя, что он принц Герман. Ганс - Мартынов быстро осваивается со своим новым положением. В конце концов все обернулось не так уж плохо, уверяет он себя: произошло простое "переселение душ". "Моя душа, рассуждает сапожник, - засела в тело принца, а его душа перешла в мое грешное тело. Ну, принц в накладе". После того, как мнимого принца одевают в богатый наряд с голубой лентой через плечо и звездой, Ганс говорит: "Вот оно что значит хороший кафтан, лента и звезда... Чувствую в себе какую-то свободу, важность".

За два месяца до премьеры Мартынов писал Е. С. Вахрину: "Куликов перевел с немецкого комедию "Заколдованный принц", где я, наконец, буду играть в ленте и со звездой. А? Хорош я буду?" [42] Артист сообщает об этом событии в шуточной форме, его забавляет, что он будет играть "в ленте и со звездой". Такими атрибутами костюма очень редко приходилось пользоваться Мартынову - они являлись в основном принадлежностью трагиков Я. Брянского и В. Каратыгина.

Мартынов проводил сцену в замке с подлинным комедийным блеском. Скромный маленький сапожник, оказавшийся вдруг принцем, надувался для придания себе "веса", важничал, пыжился от сознания собственного высокого достоинства. Он был опьянен так неожиданно привалившим ему благополучием, властью.

Когда же в третьем акте он снова просыпается в прежней своей каморке в простом костюме сапожника, артист показывал медленное, тяжелое прозрение своего героя. В замке он быстро поверил в чудесное "переселение душ", сейчас же Ганс - Мартынов долго не может смириться, что он уже не принц. И хотя текст роли во многом смешон ("Нет, уж это низко, подло. Ну что за глупые шутки. Я этого не позволю, не допущу... Как же человек не знает сегодня, чем он будет завтра. Не ложись спать с вечера, потому что к утру проснешься черт знает кем. Этакая жизнь просто надоест. Да мы еще увидим, не хочу быть сапожником. Я - принц"), у многих в зрительном зале, по воспоминаниям современников, "сжималось сердце". Ганс - Мартынов был убит потерей своего призрачного счастья, он рыдал, и в этом плаче были слышны и "всхлипывания успокоения, и завывания горького, почти осипшего отчаяния, и хныканья баловня-ребенка, и уморительная смесь гордости и унижения принца-сапожника" [43].

Безобидные, казалось бы, водевили превращались благодаря таланту Мартынова в произведения, утверждавшие новое слово на сцене. Много позже А. Н. Островский передавал актрисе А. И. Шуберт слова Мартынова: "Я на сцене инстинктивно исполнял дело Гоголя" [44].

Характерным в этом отношении явилась полемика вокруг водевиля В. А. Соллогуба "Букеты, или Петербургское цветобесие", поставленного также осенью 1845 года.

Незамысловатый водевиль Соллогуба написан "на злобу дня", в связи с увлечением петербургской публикой итальянскими гастролерами, которых буквально забрасывали букетами цветов. Действие водевиля происходит в цветочной лавке. Букетов в лавке не хватает, цены на них баснословно поднялись. Перед читателем и зрителем проходят самые разнообразные типы: престарелый князь-меломан покупает три дюжины букетов, выбирает цветы актриса Милкова и ищет кого-нибудь, кто бы согласился их бросить на сцену во время ее выступления, "шуба" и "бекеша" чуть ли не дерутся из-за того, кому достанется единственный оставшийся букет. В центре же водевиля бедный незадачливый чиновник Иван Иванович Тряпка. Начальник Тряпки увлечен итальянской певицей, и Тряпка, стараясь угодить ему, решает преподнести актрисе букет. Долго торгуясь с лавочником и купив на последние деньги цветы, Тряпка уходит из магазина. В конце водевиля он возвращается в "большом волнении". "Эй, хозяин! Лавочник! - кричит он, - что хочешь бери давай только букетов!" Оказывается, Тряпка по ошибке бросил букет не той певице, вызвав этим негодование своего начальника.

Аристократ граф Соллогуб был далек от какой бы то ни было критической темы в своих водевилях. Чиновник Тряпка - фигура комическая, вся история с его несчастьями лишь шутка по поводу меломании. Водевиль первоначально и был воспринят именно как "легкая шутка умного человека, от которой он (Соллогуб. - АН. А.), вероятно, сам ничего не ожидал" [45]. Так же понял водевиль и Р. М. Зотов, отмечавший в "Северной пчеле", что автор "схватил одну из современных странностей и выставил ее на сцене самым забавным образом". Шутка, по мнению Зотова, "написана весело, остро, умно. Куплеты презабавные. <...> Вообще пьеса имела блистательный успех" [46].

Спектакль шел действительно с огромным успехом, и прежде всего благодаря Мартынову, выступавшему в роли Тряпки. Но в его исполнении водевильная фигура соллогубовского чиновника превратилась в драматический образ "маленького человека".

Артист рисовал беззащитность своего героя. Исполнение роли Тряпки было пронизано гоголевским сочувствием бедным людям. Мартынов явил на сцене тех героев "петербургских углов", с которыми несколько месяцев назад познакомилась вся образованная читающая Россия по двум частям "Физиологии Петербурга", вышедшим под редакцией молодого Н. А. Некрасова.

В октябре 1845 года "Северная пчела" злобно обрушилась на "Физиологию Петербурга". Спустя месяц появилась хвалебная рецензия Зотова, посвященная водевилю "Букеты". И тогда Булгарин поспешил исправить ошибку, допущенную Зотовым. Через девять дней после упомянутой зотовской рецензии он написал большую статью. В ней он всячески поносит "Ревизора", "Мертвые души" Гоголя, а в заключение патетически восклицает: "Смотря на выведенных на сцену чиновников в новой пьесе "Букеты, или Петербургское цветобесие", у нас сердце обливалось кровью при мысли, что на представление этой пьесы явился весь большой свет и что многие, особенно многие из этого большого света, не имея понятия о чиновниках, подумали, что это списано с натуры. Нет, милостивые государыни и милостивые государи, mesdames et messieurs, таких чиновников, каких вы видите в "Ревизоре", в "Цветобесии" и т. п., нет, а между чиновниками могут быть и смешные и дурные люди, как везде. С людьми, называющими себя писателями нового поколения, я не намерен ссориться: они должны быть превосходные писатели, потому что беспрестанно то сами себя, то друг друга ужасно расхваливают, скажу только: простите им, добрые люди: не ведают-бо, что творят!" [47]

Конечно, Булгарин умышленно "перехватил", поставив рядом "Ревизора" и соллогубовские "Букеты". Это сразу же было отмечено Белинским: "Не понимаем, какое отношение нашел господин фельетонист между "Ревизором" превосходнейшим произведением гения, и "Букетами" - шуткою таланта?" [48]

Но знаменательно, что Булгарин расценил спектакль "Букеты" как произведение, идущее из лагеря "нового поколения", и он был недалек от истины. Это произошло благодаря глубокой, проникновенной игре Мартынова.

А когда цесаревич Александр Николаевич, посмотрев "Букеты", удивился, что камер-юнкер граф Соллогуб может писать сочинения с таким вредным направлением, ему было невдомек, что виновен в этом "вредном направлении" совсем не граф Соллогуб, а актер Мартынов. Водевиль был вскоре запрещен, а на запрос: "Можно ли дозволить представление этой пьесы на провинциальных театрах?" - последовала краткая резолюция управляющего III отделением Дубельта: "Нельзя" [49].

Вернувшись в ноябре 1845 года в Петербург, Каратыгин, редко ходивший смотреть водевили, пошел на "Заколдованного принца" и "Букеты". Он и раньше понимал, что Мартынов большой талант, сейчас еще раз убедился в этом. Нет, он не мог пожаловаться на публику, его выступления ждали и после длительного отсутствия хорошо принимали. Он сыграл свои старые роли - Кина, Гамлета, но чувствовал, что успех его не безразделен, что даже в "его" спектаклях не все, как бывало, принадлежит ему. В обоих спектаклях был замечен и Мартынов. В "Кине" Мартынов играл свою старую роль суфлера Соломона, а в "Гамлете" Первого могильщика.

В декабре состоялся триумфальный бенефис Мартынова, где актер в один вечер выступил в четырех пьесах, создав четыре разных характера.

Раньше было так. Публика Каратыгина - это весь театр от именитых сановников в партере до бедных чиновников и студентов на галерке; публика Мартынова - в основном верхние ярусы. Но подлинный талант рушит любые барьеры. Искусство Мартынова стало привлекать и тех, кто раньше ходил в театр только ради Каратыгина. Более того, Мартынова начали звать в высокопоставленные дома. В декабре того же 1845 года актер писал своему другу Е. С. Вахрину: "... дал слово накануне Нового года обедать у Ю. И. Литке: вона куда залез я-то?" [50]

Завершался 1845 год совместным выступлением Каратыгина и Мартынова в драме С. А. Геденова "Смерть Ляпунова".

Молодой Тургенев опубликовал весьма критическую статью об этой пьесе, отметив обилие "патриотических фраз, которые так и сыплются из уст героев", неясность образа Ляпунова. Тургенев писал: "Ляпунов был человек замечательный, честолюбивый и страстный, буйный и непокорный, злые и добрые порывы с одинаковой силой потрясали его душу. <...> Такие люди появляются в смутные, тяжелые времена народных бедствий как бы на вторых планах картины; как люди второстепенные, они исчезают перед честной доблестью, ясным и светлым разумом истинных вождей, но их двойственная, страстная природа привлекает драматических писателей" [51].

Спектакль готовился тщательно и по тогдашним понятиям долго. Премьера состоялась 20 декабря 1845 года, но еще в сентябре началась подготовка. Мартынов сообщал тогда Е. С. Вахрину, что пьеса "будет обставлена на славу, потому что автор - сын Папеньки" и "Папенька" автора - всемогущий директор императорских театров Л. М. Геденов.

На премьеру съехался цвет столицы. "Все что есть пишущего, читающего и мыслящего в Петербурге собралось слушать новую драму и слушало ее со вниманием, с удовольствием, с одобрением", - писал "Репертуар и Пантеон" [52].

Прокофий Ляпунов - одна из интереснейших работ Каратыгина. Он играл эту роль до конца своей жизни. Все, кто видел актера в Ляпунове, запомнили его навсегда. А. Н. Островский вспомнит о Каратыгине - Ляпунове в комедии "Лес".

Каратыгин не передавал той сложности фигуры Ляпунова, о которой говорил Тургенев. Он и тут как обычно это делал с историческими персонажами, облагородил и героизировал его. Но была существенная особенность и его игре. Раньше, изображая исторических лиц, он почти всегда обращал главное внимание на "казовые" места, на монологи, которые произносил в испытанной аффектированной манере, выходя на авансцену лицом к зрителям. На этот раз было не так. "Там, где ситуация проникнута глубоким чувством, тихой грустью, безмолвным величием, там г-н Каратыгин гораздо выше так называемых блистательных тирад" [54]. Опытные театралы снова заговорили о переменах и игре Каратыгина, в который раз отмечали большую простоту и естественность его поведения на сцене. Пытались даже

указать причину этих перемен - поездку за границу.

Конечно, говорить о том, что общие перемены в игре Каратыгина произошли под влиянием заграничной поездки 1845 года, наивно, о переменах говорили задолго до нее. По вот некоторые приемы вполне могли быть "вывезены" из Франции. Так, почти всю первую сцену "Смерти Ляпунова" Каратыгин провел стоя спиной к зрителям. Раньше он никогда не допускал этого. Но так играл великий французский актер Фредерик-Леметр. Каратыгин играл "не вождя, а почти что рядового" [55]. "Опрощая" образ Ляпунова, придерживаясь более естественной манеры игры, Каратыгин делал шаг в сторону искусства Мартынова.

Мартынову в "Смерти Ляпунова" досталась небольшая, но неожиданная, казалось бы, для него роль. "И я, грешный, в роли Лыкина, писаря, не ударил лицом в грязь, то есть не ахти мне, а сколько можно сделать из полулиста, то и сделал", - писал Мартынов [56].

Вот как согласно ремарке появляется в драме войсковой писарь Лыкин: "Входит Козьма Лыкин связанный: ведут его два воина. За ним несколько ратников из войск Трубецкого. У Лыкина на шее висит кошель с деньгами и соболя".

Лыкин забрал у челобитчика деньги и соболя, да "попался, сердечный, боярину Ляпунову, а боярин не шутит: велел батожем отодрать". Избитый Лыкин - Мартынов поносит Ляпунова, "дважды уличенного в предательстве и измене, известного всему христианскому миру своею звероподобною лютостью".

Преданные Ляпунову люди окружают Лыкина, пытаются его схватить. Трубецкие его защищают, и в этой свалке Лыкин гневно выкрикивает проклятия в адрес Ляпунова - "еретика и богоотступника, вождя антихристовой рати..."

Первый Ляпуновский. Али никто ему рыла не заткнет?

Лыкин (отступая за Трубецкими). <...> Мужа, преисполненного адской гордыни, губителя православной веры христианской, нечистого сосуда дьявольских наваждений...

С громадной силой страсти кричал Мартынов - Лыкин то, что боялись произнести другие. Нельзя было не заразиться его убежденностью, его иступленной ненавистью.

Так на облагороженный образ Ляпунова Мартынов - Лыкин набрасывал нужную светотень, и фигура главного героя драмы приобретала недостававшую ей контрастность.

Спектакль подводил итог памятного для них обоих году. В том году Каратыгин сыграл семь новых ролей, Мартынов - двадцать пять. Знаменитый трагик мог утешить себя тем, что этот год не показательный - он долгое время был за границей. В прошлом, 1844 году он выступил все-таки не в семи, а в тринадцати ролях. А у Мартынова? Двадцать шесть. Шел общий процесс демократизации искусства, отразившийся и на репертуаре Александринского театра.

Много выступали Каратыгин и Мартынов в пьесах, так или иначе связанных с образом Петра I, который среди отечественных исторических фигур больше всего интересовал русское общество. Оценка деятельности Петра, отношение к его личности занимали царя и государственных деятелей, историков, литераторов, живописцев, актеров. Николай I мнил себя монархом, похожим на Петра, так же как и он, укреплявшим государственную власть. Ссылаясь на петровскую жестокость по отношению к инакомыслящим, можно было оправдать все - расправу над декабристами, повальный полицейский сыск. Николай, как известно, ждал от Пушкина "Историю Петра", но поэт не оправдал царских надежд. Пушкин рассматривал образ Петра без умиления, диалектически, он видел в нем великого человека и тирана, "гений всеразрушительный и всесозидающий". В "Арапе Петра Великого" и в "Медном всаднике" Петр и просвещенный преобразователь, и деспот, ломающий жизнь "частных" лиц.

Каратыгин, по словам С. Т. Аксакова, был сотворен исполнять роли царей. В эпоху Николая I разрешалось выводить на сцену венценосных особ, но только до воцарения Романовых. Таким образом, пьес, где непосредственно действовал бы Петр, не было, но во многих произведениях его славил, восхваляли, благодарно вспоминали и даже показывали под другими именами. Такие пьесы создавали Полевой, Кукольник, отец и сын Зотовы; в них громко звучал панегирик Петру. То, чего не захотел сделать Пушкин, делали другие.

Действие пьесы Полевого "Иголкин, купец новгородский" происходит в 1717 году. Узник стокгольмской крепости пленный купец Иголкин не может снести оскорбительные речи в адрес Петра и убивает двух шведских солдат.

Иголкин. Ругатели царя моего наказаны! Ура Иголкин! Теперь, господа, благодарю тебя! Теперь хоть испить чашу смертную, благословляя моего государя православного!

Иголкина должны казнить, но, восхищенный его поведением по отношению к монарху, Карл XII милует его и отпускает на родину. В эпилоге Иголкин возвращается в Петербург, Петр жалует ему золотой кафтан и приглашает па почетный пир. Каратыгин-Иголкин с пафосом произносит: "Господи! Услыши молитву мою, да будут внуки наган так любить Отечество и царя православного, как мы их любим, и да будут цари русские подобны Петру Алексеевичу!"

Белинский писал Боткину 30 декабря 1840 года о Полевом: "Я могу простить ему отсутствие эстетического чувства. <...> Но для меня уже смешно, жалко и позорно видеть его фарисейско-патриотические, предательские драмы народные ("Иголкина" и т. п.)" [57].

В "Иголкине", как и в ряде других пьес Полевого, представал идеальный образ купца, беззаветно преданного царю. Верноподданнические чувства театрального купца щедро награждались в пьесе, а реальные купцы - "бородки", сидевшие в верхних ярусах Александрийского театра, не оставались в долгу перед прославлявшим их автором. Утром они обсчитывали покупателей в Гостином и Апраксином дворах, разглаживали замусоленные кредитки и терпеливо сносили понукания щеголей-дворян, а вечером, сидя в роскошном зале, видели людей своего сословия благородными, смелыми, честными и невероятно подымались в собственных глазах. За это стоило платить деньги и, поплевав на руки, бить в ладоши.

Мартынов исполнял небольшую, чисто служебную роль тюремщика Христиана, который сторожит Иголкина. Он выведен для того, чтобы с лучшей стороны представить зрителям главного героя ("Я вам очень благодарен, - говорит он, обращаясь к Иголкину, - вы у меня такой добрый и смиренный - сидите у нас вот уже почти два года, а от вас никакого беспокойства нет") и выслушивать "патриотические" речи Иголкина ("Царь Петр Алексеевич строит свою столицу не на чужой, а на русской земле. Петербург - русская земля, на ней сражался наш святой князь Александр Ярославич - предки наши купили ее своею кровью").

Если в "Иголкине" совместная сцена Каратыгина и Мартынова не была ничем примечательна, то в пьесе Полевого "Ломоносов, или Жизнь и поэзия" (1843) она была самой интересной.

Драматическая хроника о Ломоносове также связана с образом Петра. Вся жизнь Ломоносова озарена светом петровских деяний. Ломоносов - Каратыгин часто вспоминает великого императора, который "старался ученье водворить в Русской земле". Монологи Ломоносова Каратыгин произносил в своей обычной декламационной манере, и, как отмечал критик, в первом акте, изображая молодого рыбака, "он показался нам не тем, чем должен быть рыбак Ломоносов: мало простоты, мало натуры" [58].

Рассказывая о неожиданном для него успехе "Ломоносова", Полевой писал своему брату Ксенофонту 19 февраля 1843 года:

"В третьем действии плачут, когда у Ломоносова нет гроша на обед и Фриц приносит ему талер, - а не знают, что это за несколько дней с самим много было и что сцена не выдумана" [59].

Впечатляющей была сцена и немецком городе Марбурге, где учится молодой Ломоносов. Он жених Христины, дочери бедной женщины. Хозяин дома, где живет Христина с матерью, богатый вдовец фон Кляуз, требует квартирную плату, в противном случае он грозит выселить их. Но есть один выход - Кляуз предлагает Христине стать его женой. "Я скорее брошусь в реку, нежели за вас выйду", - в отчаянии говорит Христина. Бедный человек, по имеющий денег оплатить жилье, человек, которого могут выгнать на улицу, - один из распространенных типов у писателей "натуральной школы", врывается в пьесы, далекие от этого направления, а иногда и противостоящие ему.

В "Ломоносове" фон Кляуза играл Мартынов. Актер жестко изображал подобные персонажи - елейных, бессердечных кровопийц, людей отталкивающих и комических одновременно. В момент драматического объяснения Христины и Кляуза входит Ломоносов, отдает за невесту ее долг и посрамляет Кляуза. Сцена эта неизменно вызывала восторг зрителей своей живописностью и динамичностью.

Действие драмы Н. В. Кукольника "Иван Рябов, рыбак архангелогородский" (1839) происходит во время Северной войны, в 1701 году, на рыбацком острове близ Архангельска, к которому подходят боевые неприятельские корабли. У кораблей, везущих шведов, нет своих лоцманов. Рыбак Рябов прикинулся изменником, вызвался проводить вражеские корабли и намеренно посадил их на мель. Такова схема пьесы. Особенного успеха она не имела, хотя Каратыгин в роли "архангельского Сусанина" привлекал внимание зрителей. "Только появление г. Каратыгина-1 (Ивана Рябова) оживляло по временам сцену и зрителей", - писал журнал "Репертуар русского театра" [60]. В этой "патриотической" драме Кукольник ориентировался на декламаторские возможности Каратыгина, который в роли Ивана Рябова призывал к защите "церковных святынь".

Рябов в исполнении Каратыгина только назывался рыбаком, в нем не было черт простолюдина, он ничем не отличался от обычных каратыгинских героев и вельмож. В то время, о котором идет речь, авторы стремились, чтобы в драме рядом с торжественной, высокой сферой была сфера низкая, комическая. И в драме "Иван Рябов" действовал шутовской персонаж - рыбак Омелька, которого играл Мартынов. Общих сцен у Ивана Рябова и Омельки не было, но фигура труса и пьяницы должна была оттенять героическую величавость главного персонажа драмы Кукольника.

Когда в 1843 году Кукольник представил в цензуру переделанную им из своей повести пьесу под названием "Князь Яков Федорович Долгоруков, или Правда - лучшим друг царю", цензор М. Геденон убрал первую половину заголовка. В названии остался не Долгоруков, а царь - царь Петр.

Князь Долгоруков, которого играл Каратыгин, - лицо историческое. Сподвижник Петра и участник его военных походов, Долгоруков в 1700 году был захвачен шведами в плен, где пробыл десять лет. Когда его с другими русскими военнопленными отправляли на новое место ссылки, семидесятилетний Долгоруков возглавил бунт, обезоружил охрану и приказал идти шхуне в Ревель. Вернувшись в Россию, стоя во главе Военного комиссариата, был президентом Ревизионной коллегии, прослыл строгим, справедливым, неподкупным человеком.

Пьеса начинается в том самом 1711 году, когда Долгоруков вернулся в Россию. О его возвращении из плена вел длинный рассказ матрос Чайкин (его играл П. И. Григорьев), который спасся "благодаря Бога и князя Якова Федоровича". "Отечественные записки" отмечали драматургическую слабость пьесы и вместе с тем занимательность ее сюжета [61].

По ходу действия Долгоруков произносит монологи во славу Петра, справедливости, правды, против лихоимства и взяточничества: "Великий Государь наш указал нам столько путей к благородному существованию, что постыдное лихоимство было бы выше всех преступлений... Когда я спросил его, чем больше всего угодить ему, великий Государь ответил мне: "Правдою, дядя, одною правдою. Правда - лучший друг царя".

Князю Долгорукову противопоставлен князь Зотов - богатый, самоуверенный человек, пользующийся своим влиянием и связями для выигрыша неправого дела. Зотов - Мартынов всеми средствами пытается склонить Долгорукова на свою сторону: он и запугивает князя, и "рад служить и угождать ему". Но, конечно же, Долгоруков оставался непреклонен. Аполлон Григорьев как-то отозвался о Каратыгине: "В игре его нет личного элемента" [62]. Ко всем каратыгинским ролям это отнести нельзя, но Долгоруков - фигура идеальная, персонаж, воплощавший лишь такие понятия, как Смелость, Благородство, Честность. Зотов у Мартынова - живой человеческий характер: хитрый, двуличный, изворотливый, И здесь, как это бывало в каратыгинско-мартыновском дуэте, пришли в столкновение идеал и человек, идея и характер.

Успехом у зрителей пользовалась драма в стихах Кукольника также из эпохи Петра - "Денщик" (1851), где Каратыгин гримировался Петром. Действие пьесы вялое, медленное, лишено динамики. Но, как считал режиссер русской драматической труппы Н. И. Куликов, "одно имя Великого Петра может одушевить публику" [63].

Ф. А. Кони полагал, что успехом пьеса обязана Каратыгину "Всемирно известно мастерство этого артиста, когда надо дать силу стиху, энергию выражению и рельефность мысли! Ему, его трем-четырем монологам принадлежит пальма главного успеха всей пьесы"

Монологи Трофима Степаныча, денщика Петра, восхвалявшие царя и его реформы, Каратыгин читал энергично, с подъемом. "После каждой тирады, при хлопанье публики, кланялся и благодарил, хотя все хлопали за слова автора о Петре Великом" [65]. Интерес спектакля держался не только на "петровских" монологах Каратыгина - Денщика. Тут были колоритные второстепенные персонажи, жанровые сцены, красочная ассамблея. Обращала на себя внимание живая пара - боярский сын Тимофей Тузлов, посланный Петром во Францию учиться наукам и возвратившийся не ученым, а парижским *petit steve*, и его слуга Федька. Роли исполняли В. В. Самойлов и А. Е. Мартынов.

Самовлюбленный индюк недоросль Тимоша, в соответствии с испытанными водевильными традициями, перемежает русские слова французскими, слугу Федьку называет Теодором. Федька тоже нет-нет да и ввернет в свою речь французское словечко. Тимоша Тузлов - точка соприкосновения Денщика и Федьки. Серьезные речи Денщика, в которых тот читает нотации Тузлову, нравоучительны и скучны; Федька выявляет пустоту и никчемность Тимофея по-иному - острым словом, иронией.

Среди спектаклей, в которых так или иначе трактовалась тема самодержавия и Петра, следует упомянуть пьесу В. Р. Зотова "Шкипер", хотя она и не имела успеха и была показана в Александрийском театре всего четыре раза. Владимир Зотов в юности видел в доме своего отца Пушкина и всю жизнь испытывал пиетет к великому поэту. "Шкипер" имеет пушкинский эпиграф:

*Сей шкипер был тот шкипер славный,
Кем наша двигнулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля.*

Эффект пьесы строился на том, что под видом петербургского шкипера был выведен сам Петр.

Плотник Сидор (Мартынов), приехавший в столицу из Костромы, встречает Шкипера.

Сидор. Любезный! Эй! Послушай! Как тебя? Что ты тут спозаранку бродишь?

Шкипер. Я. Ты говоришь со мной?

Сидор. А с кем же больше? Кажись, нас и всего здесь только двое.

Шкипер. А ты меня не знаешь?

Сидор. Три дня живу здесь я всего в Питере и мало кого видал, да и к тому же с тобою, как кажется, я вижу в первый раз. Но, впрочем, ты, когда не ошибаюсь, по платью - шкипер.

Шкипер. Да!

Сидор. А с корабля какого?

Шкипер. Я, да с корабля Россия...

И в этом наивно-лубочном представлении содержалось обычное для героев Каратыгина - Мартынова сочетание величественного и простого, значительного и обыденного, идеального и натурального.

Во многих работах по истории театра отмечалось широкое распространение в 1830-1840-е годы охранительных официозных пьес, которые внедрялись на сцену правительственными кругами и театральным начальством. Но пьесы эти не только искусственно насаждались "сверху", их хорошо принимала самая разная публика, они пользовались успехом. Последнее обстоятельство как-то не находило объяснения. Среди

разных причин, которые могут быть названы, отметим две едва ли не главные. Во-первых, распространенность подобных пьес можно объяснить тем, что в них возникала притягательная для всех кругов общества тема Петра, которая с царственным величием воплощалась Каратыгиным. Прибавим к этому, что Каратыгин часто выступал с чтением пушкинского "Медного всадника" с эстрады и в частных домах. Во-вторых, в спектаклях давали о себе знать идеи и образы входившей в жизнь "натуральной школы", которые воплощались актерами нового поколения во главе с Мартыновым.

"Г-н Кукольник, - писал Белинский в 1847 году, - как будто сам уже давно почувствовал, что по избранной им дороге далеко не уйдешь, что надо поискать новой. <...> Он сделал невольную уступку духу времени и одною стороною своего таланта примкнулся к так называемой "натуральной школе" [66]. Белинский имел в виду повести и рассказы о Петре, но это вполне относится и к пьесам Кукольника, связанным с образом Петра, и пьесам других авторов, о которых шла речь. Более того. На сцене, где "натуральная" тема была в руках Мартынова и его последователей, она звучала сильнее, чем в литературном произведении, а контрастность образов, воплощаемых Каратыгиным и Мартыновым, усиливала необходимый драматизм и придавала спектаклю чисто театральный эффект.

Они играли вместе вплоть до последнего каратыгинского сезона 1852/53 года, когда им выпал огромный успех в комедии П. П. Сухонина "Русская свадьба в исходе XVI века".

Незатейливый сюжет, основанный на недоразумении и завершающийся счастливым соединением молодых влюбленных (артисты А. М. Максимов и В. В. Самойлова), не может объяснить громадного резонанса комедии. Интерес к ней держался на искусном, этнографически точном воспроизведении древних русских обрядов, подробностях боярского быта, обилии песен и плясок. Это был первый спектакль, поставленный в Александрийском театре А. А. Яблочкиным, впоследствии известным режиссером. Спектакль содержал вставные номера; так, только что поступившая на оперную сцену обладательница красивого контральто Дарья Леонова, будущая знаменитая певица, пела "Душечку-девицу" А. С. Даргомыжского.

В пору усиления славянофильских тенденций, обостренного интереса к прошлому России "Русская свадьба в исходе XVI века" отвечала вкусам и запросам зрителей. В этом красочном представлении Каратыгин играл боярина Артемия Гвоздева, а Мартынов - Еремку, шута в его доме. Взаимоотношения персонажей в их дуэте испытанные, известные: величественный старик, хранитель устоев и традиций - и несколько отрешенный от жизни и двигающий интригу комический дурак-мудрец.

В том сезоне в расцвете таланта покидала сцену В. В. Самойлова. Она выходила замуж за полковника Мичурина, а по тогдашним правилам военный не мог быть женат на актрисе. Полковник не захотел расстаться со службой, пришлось расстаться со службой жене. В прощальном торжественном бенефисе участвовали и наши актеры, постоянные партнеры Самойловой. С просьбами бенефициантов было принято считаться. Тебе может не нравиться роль, ты можешь быть убежден, что она "не в твоих средствах", как тогда говорили, но если товарищ просил участвовать в его бенефисе, отказываться не полагалось. Поэтому и список ролей актера часто не отражает его подлинных вкусов. Бенефисов было много, да и от назначений дирекции, уже согласно не этике, а закону, уклоняться тоже было нельзя. Единственно, что по-настоящему представляет репертуарные стремления актера - это его собственные бенефисные спектакли. Тут право выбора за ним, и артисты, бывало, пользуясь этим правом, стремились для своего бенефиса провести через цензуру даже запрещенные к постановке пьесы. Но такие случаи редки. Правилom было заботиться о сборе. Именно об этом и думала Вера Васильевна Самойлова, когда составляла программу своего не очередного, а прощального бенефиса, назначенного на 18 февраля 1853 года.

В стихотворной комедии А. М. Жемчужникова "Сумасшедший" Каратыгин играл пылкого Валунина. Горскую играла бенефициантка, а среди гостей был вертлявый офицер Леденцов - Мартынов. Гости графини подвержены кто англomании, кто пристрастием к французским королям и т. д. Валунин - Каратыгин появлялся в современном костюме (это

бывало редко, его удел - исторические персонажи) во фраке, белом жилете, черном галстуке и произносил обличительный монолог:

Я здесь! И что же? Кого я вижу пред собою?

Ужели послан я разгневанной судьбою,

Чтоб излить свое негодование

На все бесцветные, хоть пестрые собратья,

Где вас встречаю я толпой?

Где так довольны все, так счастливы, так рады!

И взапуски трудясь - как будто из награды

И юноши, и старички

Без карт играют в дурачки!

Приведенные строки не могли не напомнить зрителям монологи Чацкого. Жемчужников намеренно воспроизводил грибоедовскую манеру, а Каратыгин усиливал это сходство.

"Последняя песня лебедя" - так назывался водевиль, который сочинил по случаю ухода В. В. Самойловой со сцены граф С. П. Потемкин, внучатый племянник князя Таврического, меценат и театрал, имевший свое кресло на все бенефисы. В пьеске празднуются именины графини, которую зовут Вера Васильевна Отрада и которую, конечно же, играла сама Вера Васильевна Самойлова; "престарелого воина, уже отшельника общества", как он себя аттестует, полковника Прямого - Василий Андреевич Каратыгин, а управляющего графини Мешкова - Мартынов. По ходу действия здесь исполнялись отдельные номера, Мешков - Мартынов пел куплеты, устраивал иллюминацию на балконе у графини. Независимо от беспомощной пьесы это было эффектное и праздничное зрелище. А чтобы придать представлению еще и патриотический пафос, знатный автор не упустил случая подбросить "престарелому воину" Прямому - Каратыгину близкий ему, Потемкину, монолог: "Русский народ над всеми преобладающий!.. И хоть в него много закралось иноземного, а все еще и все долго русские будут примером и первенствующим пародом. Положим, немцы нас аккуратнее, французы фокусом взяли и дают нам образцы моды, зато мы, русские, даем им пример добродетелей. Далеко европейским народам до православного русского, о басурманах и говорить нечего".

Эти слова, предназначенные для Каратыгина, обнажали распространенное представление об актере, призванном произносить подобного рода тирады.

Ничего не прибавило к каратыгинско-мартыновскому дуэту и участие в нелепой мелодраме И. Анца "Немая сирота Лиза", в которой Каратыгин играл злодея-разбойника, а Мартынов комическую роль садовника, болтливой и суетливой старикашки. Они оба участвовали во многих слабых пьесах, но тут были особые обстоятельства. Во-первых, был бенефис Надежды Самойловой и надо было поддержать бенефициантку, во-вторых, пьеса была написана специально для балерины Е. Андреевны, которая и играла главную мимическую роль. Андреевна же пользовалась особым положением в императорских театрах, к ней благоволил сам директор Геденов. Неправдоподобная пьеса вызвала единодушную отрицательную оценку критики, Р. М. Зотов "душевно пожалел о нашем знаменитом Каратыгине-1" [67]. После трех представлений пьесу сняли с репертуара.

Французский писатель Ж. Ренан считал, что во всех людских биографиях и делах прежде всего достойны изучения истоки. То, что истоки очень важны, никто не возьмется отрицать. Но исторические явления и жизнь человека делают, бывает, такой поворот и так отдаляются от своего начала, что обращение к истокам уже не может ничего объяснить. "А как он начинал!" - то и дело произносим мы, когда хотим обратить внимание на несоответствие сегодняшних поступков и взглядов человека тем, давним, так непохожим на нынешние. Обращаясь к Каратыгину, мы не склонны употреблять эту сакраментальную фразу и укорять его за то, что он не пронес через свою жизнь вольнолюбивые идеалы молодости. Очень мало кто в 1830- 1840-е годы остался верен им.

Начал Каратыгин, как мы помним, знакомством с Пушкиным, Грибоедовым,

Одоевским. А в свой последний сезон он, как будто стремясь наверстать упущенное, торопится сыграть что-нибудь значительное. Именно в последний сезон он в течение неполных трех месяцев выступил в произведениях трех русских писателей, и каких! - Пушкина, Лермонтова, Гоголя! Никогда за всю его жизнь не было у него в репертуаре такой концентрации высоких имен.

В конце 1852 года (Каратыгина не станет в марте 1853 года) он сыграл Барона в "Скупом рыцаре" Пушкина, Арбенина в сценах из "Маскарада" Лермонтова, Тараса Бульбу в инсценировке повести Гоголя. Назвав эти великие произведения, следует тут же сказать, что по цензурным условиям из "Маскарада" были изъяты сцены, изображающие светское общество, пьесе был придан мелодраматический пафос, а в финале, убив Нину, Арбенин со словами, которых нет у Лермонтова, - "Умри же и ты, злодей!" - эффектно закалывался; "Тарас Бульба" был так искажен инсценировщиками, что, по словам журнала "Пантеон", трудно было узнать гоголевскую повесть и ее героя. Почти не осталось печатных свидетельств об исполнении Каратыгиным упомянутых ролей.

Отдавая дань великим современникам, Каратыгин уже не смотрел в будущее искусства. И ведь надо же было так случиться, что год смерти Каратыгина совпал с началом новой эпохи в жизни русского театра - эпохи А. Н. Островского. Верным союзником и сподвижником Островского, пропагандистом его творчества на Александрийской сцене стал Мартынов.

И. С. Тургенев писал в 1846 году: "Десять лет прошло со времени появления "Ревизора". <...> Изумительная перемена совершилась с тех пор в нашем сознании, в наших потребностях" [68]. Десять лет - срок небольшой, но эти десять лет особенные - годы формирования "натуральной школы", реализма, годы смены художественных течений.

Художественные вкусы и пристрастия людей меняются постоянно, но в разные годы с разной степенью интенсивности. Есть периоды, когда они претерпевают очевидные перемены. Речь идет, естественно, о доминирующих взглядах, предопределенных общественной психологией и стремлениями нового поколения, которое начинает задавать топ. Поколение - понятие психологической общности, некоего определенного сходства мировосприятия при всех индивидуальных взглядах и вкусах людей. Каждое поколение, как правило, имеет своих кумиров. И хотя многие мастера искусств притягивают к себе внимание и интерес публики в течение десятилетий, все равно их творчество знает свой "звездный час", а он длится, как известно, недолго. И если обратиться к нашим героям, то следует заметить, что в то время, когда, говоря словами Тургенева, произошла "изумительная перемена" в сознании людей, пик у Каратыгина прошел, а у Мартынова был впереди. Они встретились не в свои "высшие" периоды, наверное, тогда играть вместе им было бы значительно сложнее.

Трудно представить себе союз Каратыгина эпохи декабризма и Мартынова эпохи "Грозы". Но время, о котором идет речь, 1830-1840-е годы, - резко переходное, разностильное, разноликое, проникнутое художественными противоречиями, - помогло сблизить их.

"Если Мартынова можно поставить в один ряд с таким явлением в русской живописи, как Федотов, то Каратыгина правильнее всего было бы сравнить с Брюлловым. Классическая школа в живописи и классическая школа актерского искусства взрывались и там и здесь изнутри" [69]. К. Н. Державин нашел интересные соответствия представителей разных искусств. Но если обратиться к связям, так сказать, внутрицеховым, то мы обнаружим, что формула "Каратыгин - Мартынов" отличается от формулы "Брюллов - Федотов". Ведь, как это ни кажется странным, Федотов был непосредственным учеником Брюллова, автор "Сватовства майора" считал автора "Последнего дня Помпеи" своим единственным учителем.

Хотя Брюллов, как и Каратыгин, не отражал в своем творчестве обыденную жизнь России, в педагогике он шел намного дальше собственного художественного опыта. Ясно понимая, куда идет искусство, "великий Карл" призывал учеников к постижению

окружающей жизни, "жанра". Брюллов даже не пытался поспеть за своими учениками и за временем, он говорил Федотову: "Вы меня обогнали".

Каратыгин учеников не имел, знал только подражателей и эпигонов, сам же, не принимая новое искусство, стремился как-то соответствовать ему. Он видел явные перемены в театральной эстетике, художественной манере, видел наступление школы реализма. Но, живя в мире великолепного прошлого, среди знаменитых, благородных героев, он не желал принять "низкое", как он считал, направление в искусстве. Отсюда и выпады против "натуральной школы" и Гоголя. Если посмотреть на его репертуар с точки зрения жанра, то он состоял главным образом из трагедий, драматических представлений и мелодрам. Выступив в Александрийском театре в двухстах тридцати двух пьесах, он лишь один-единственный раз снизошел, как он считал, до водевиля, да и то сыграл там отнюдь не водевильную, а "свою" роль. Не изменяя своему репертуару, Каратыгин менял манеру игры, становясь "естественнее" и "проще". Начав как классицистский актер, партнер Екатерины Семеновы, и всю жизнь трудно расстававшийся с эстетикой классицизма, с ее статуарностью, рационализмом, он все-таки, следуя духу времени, сумел стать актером бурного романтического репертуара, соревновался с подлинно романтическим артистом Павлом Мочаловым, а в конце пути шагнул навстречу реализму. Он менял не художественные убеждения, а приемы своего искусства.

Мартынов был одним из первых русских актеров, в творчестве которого ярко проявилась глубокая заинтересованность в современной тематике. Мартынов подхватывал и развивал в своем творчестве идеи и образы, навеянные ему реальной жизнью современного общества и тем самым содействовал всему процессу демократизации русского театра. Благодаря Мартынову на подмостках современного театра появился новый герой, как бы сошедший со страниц петербургских повестей Гоголя, альманаха Некрасова "Физиология Петербурга".

В. Г. Белинский различал два типа ролей Каратыгина - роли исторические, трагические и роли "частных лиц". Это наблюдение существенно для общей характеристики актера и непосредственно для нашей темы - ведь в сценических взаимоотношениях Каратыгина и Мартынова то и дело возникали ситуации, где один выступал как лицо историческое, другой - как частное.

Резкие отличия, вернее сказать, противоположность актеров - житейская, творческая, психологическая - не давали возможности потомкам представить их играющими вместе, вступающими на сцене в общение и диалог. Но театр, даже дорежиссерский театр, умел объединять и согласовывать разнородное и, казалось бы, несогласуемое. Театр в определенном смысле сам выступает как режиссер. В данном случае именно это и произошло. В их "контрапунктном" дуэте отозвались общественные и эстетические контрасты времени.

М. Г. Савина и Н. Ф. Сазонов

Дуэт и жизнь

На счастье Н. Ф. Сазонова, явилась М. Г. Савина, и вот с ней-то он буквально четверть века вез на плечах весь репертуар.

А. А. Плещеев

Николай Федорович Сазонов дебютировал на Александрийской сцене 15 декабря 1863 года в комедии А. В. Дружинина "Не всякому слуху верь". Двадцатилетний актер выступил в роли двадцатилетнего шалопая, петербургского чиновника, помешанного на театрах и развлечениях. Театральное начальство признало в актере приличного jeune premier'a.

Сазонов пришел в театр через три года после смерти Мартынова. И в первые свои сезоны нередко выступал в знаменитых мартыновских ролях. Это Карлуша ("Булочная" П. А. Каратыгина), Ягодкин ("Жена или карты" П. И. Григорьева), Сморчков ("Дядюшкин фрак и тетушкин капот" Н. Н. Яковлевского) и многие другие.

Но сазоновские повесы, мастеровые, женихи и мелкие чиновники заметно отличались от мартыновских. Герои Сазонова не были одухотворены демократическим и гуманистическим пафосом, который отличал героев Мартынова. Еще сравнительно недавно образ маленького человека нес в себе огромный социальный смысл. Маленький человек Мартынова плоть от плоти социальной среды, к которой он принадлежал. В 1860-е годы иным стал на сцене подобный герой. Эволюция его от Мартынова к Сазонову, связанная с, изменением общественной ситуации, ясно видна на водевиле П. Яковлевского "Дядюшкин фрак и тетушкин капот".

Молодой человек Осип Осипович Сморчков живет "по милости" у отставного титулярного советника Кочерышкина. Сморчков "гол как сокол", занимает у кухарки Акулины по двугривенному и собирается жениться на дочери Кочерышкина Машеньке. У Сморчкова есть богатый дядюшка-помещик. Он некоторое время помогал племяннику, но потом решительно заявил, что не будет высылать ни копейки, пока тот не женится. И вот теперь, когда дядюшка уведомлен, что племянник собирается вступить в брак, он прислал подарок на свадьбу. Каково же было изумление и негодование нашего героя, когда, распаковав увесистую посылку, он вместо ожидаемых драгоценностей обнаружил там старый дядюшкин фрак и поношенный тетушкин капот. Но дело, конечно, этим не кончается.

Сморчков подавлен и уничтожен. Он даже подумывает о самоубийстве. Ну, а присланное барахло отдает кухарке Акулине в счет взятых им ранее двух рублей. И тут водевильный сюжет делает неожиданный поворот. Сморчков получает письмо от тетушки. Дядюшка, мол, большой чудака, и сколько она его ни уговаривала не делать этого, он зашил в подкладку присланных вещей двадцать пять тысяч рублей. Сморчков в восторге. "Счастливейший человек в мире", он подхватывает Акулину и пускается с ней в пляс. "Ну, Акулинушка, подавай же сюда скорее дядюшкину посылку". После недолгих препирательств она сознается, что вещички-то продала, выручив четыре рубля. И снова перепад в состоянии Сморчкова. Не будем дальше пересказывать этот незамысловатый сюжет. После ряда злоключений Сморчкову в конце концов достаются присланные ему таким необычным путем деньги.

Образ Сморчкова дает благодарный материал для актера. Быстрые переходы от восторга к гневу, от радости к унынию - все это позволяет не только демонстрировать актерскую технику, но и создавать характер.

Согласно театральной традиции Сморчков - фигура комическая. Но Мартынов приносил сюда серьезный элемент, придавая образу Сморчкова трагикомический смысл. Для Сморчкова - Мартынова вся жизненная ставка на дядюшкины деньги. Потеря их - крушение. Когда Сморчков подумывал о самоубийстве, публика замирала. Водевиль принимал черты драмы.

Сазонов лишил образ Сморчкова всякого драматического содержания. Это был легкомысленный чиновник, что называется без царя в голове, для которого деньги - средство развлечения, не более того. "Застрелюсь, конечно, застрелюсь" - в этих словах не отчаяние и безнадежность, как у Мартынова, а ирония и насмешка. Насмешка над собой и над всей этой комической кутерьмой.

У Мартынова Сморчков - жалкий горемыка. Упусти он свой шанс - останется нищим и несчастным навсегда. У Сазонова Сморчков нагловат, находчив, при всех обстоятельствах выйдет сухим из воды. А главное, актер ни на минуту не давал зрителям забыть, что перед ними веселый водевиль.

Старым водевилям Сазонов нередко придавал современный смысл. В водевиле П. А. Каратыгина "Дом на Петербургской стороне" он играл молодого человека Субботина, который снимает комнату у взяточника и скряги, бывшего чиновника по питейным сборам Копейкина. Этот вымогатель обманывает и притесняет своих жильцов, но Субботин не привык платить за квартиру, он и сам мастер падуть и объехать на кривой. Субботин созывает в нанятую им комнату своих приятелей и наказывает им "не жалеть ни груди, ни горла, ни хозяйских ушей, ни стекол". От такого кошмара все жильцы дома собираются немедленно съехать со своих квартир. Копейкин сражен и готов на все.

Когда-то, в 1830-е годы, роль Субботина играл знаменитый водевильный актер Николай Осипович Дюр. Грациозный повеса, он порхал по сцене, расточал улыбки, пел куплеты. "Бестелесный" шалун из старого водевиля превращался в исполнении Сазонова во вполне современного пройдоху.

Сазонов легко вошел в текущий репертуар. На первых порах пользовался благосклонностью начальника репертуара всемогущего Павла Степановича Федорова, играл водевили, в том числе и федоровские, современные комедии и драмы, скоро нашел свое место в оперетте, которая громко заявила о себе в конце 1860-х годов.

Как только Сазонов пришел в Александрийский театр, он сразу же увидел, что в труппе есть лагеря, группировки, что здесь идет постоянная внутренняя борьба за положение, репертуар, роли. Среди писателей, вокруг которых шла "игра интересов", был прежде всего Островский.

Еще совсем недавно на Александрийской сцене гремел голос прославленного трагика Василия Андреевича Каратыгина, актеры неистовствовали в мелодрамах, которые, казалось, и были настоящим театром. Зрители еще не знали, что "пьесы жизни" Островского станут одновременно и "пьесами театра". Но расстояние между "жизнью" и "театром" неуклонно сокращалось. Стало очевидно - в театре показывают то, что каждодневно происходит в действительности, а в жизни то и дело встречаются люди и ситуации, знакомые по сцене. Драматургия Островского несла великие перемены театру.

Новые темы и образы врывались на Александрийскую сцену и требовали исполнителей, тяготеющих к правде жизни, а на языке актеров - к бытовым, характерным ролям.

Драматургия Островского разделила труппу. Были актеры, относившиеся к его пьесам враждебно, были равнодушные, но сразу же образовалась группа их горячих приверженцев - друг Островского Ф. А. Бурдин, а также И. Ф. Горбунов, П. И. Зубров, П. К. Громова. Е. М. Левкеева. Примкнул к ним и молодой Сазонов. Во главе этой группы стояли Павел Васильев и Юлия Линская.

Сазонов не мог приблизиться к напряженной манере Васильева, он был рационален и, пожалуй, холодноват. Другое дело Линская. Сазонову была близка ее сочная, бытовая игра, и он любил выступать с ней в одних спектаклях, хотя это и не сулило особых выгод. Выделиться, обратить на себя внимание, играя рядом с Линской, непросто.

Вот, например, жанровая сценка С. И. Турбина "Хозяйка и постоялец". В сонный уездный городок входит полк. На дом титулярной советницы Акулины Кондратьевны наложена "квартирная повинность". У нее будет стоять штабс-капитан Зябликов, которого играл Сазонов. Сперва Акулина Кондратьевна (эту роль исполняла блестящая комедийная

актриса П. К. Громова) клянет всех на свете, потом ее озаряет счастливая мысль: а вдруг удастся женить Зябликова на своей дочери. Но главный интерес этого спектакля сосредоточен не на сюжете, а на характерах Акулины и Савишны - городской сводни и сплетницы, готовой служить любому, лишь бы иметь свой пропит. На фоне колоритных старух, созданных Громовой и Линской, Зябликов - Сазонов выглядел весьма бледно.

Сазонов, с молодых лет заботившийся о своем успехе, уже подумывал о том, что, может быть, и не стоит играть рядом с такими актерами - ведь шансов быть замеченным тут мало. И как же было не обрадоваться, когда в "Биржевых ведомостях" в отзыве о спектакле "Подруга жизни" П. А. Фролова он прочитал: "Более всех поразили своею прекрасною, полною искренности и правды игрою г-жа Громова и г-н Сазонов". А ведь в этом спектакле участвовали и Ю. И. Линская и П.В. Васильев. В том же отзыве было сказано: "Г-н Сазонов придал роли приятеля, за все берущегося, все устраивающего, нечто вроде Кочкарева, - много веселости и неподдельного комизма. Этот молодой актер видимо совершенствуется с каждою новою ролью, жаль только, что ему приходится большею частью губить свое дарование на изображении различных героев в глупейших фарсах французского приготовления, неискусно пересаженных на русскую почву" [1].

Вместе с Линской и Самойловым он играл в популярном "Гувернере" В. А. Дьяченко, где подражание Островскому сочеталось с открытой полемикой, в частности с его комедией "Воспитанница". В пьесе фигурировала ханжа-барыня, ее двадцатилетний сынок Владимир, которого играл Сазонов, бедная девушка-воспитанница. Козни провинциальной аристократки, судьба бедной воспитанницы, моральные сентенции автора мало занимали зрителей. Внимание было сосредоточено на двух контрастных персонажах: француз-гувернере Жорже Дорси, который вел интригу, пел французские песенки, говорил на исковерканном русском языке, и "насквозь русской" приживалке и наушнице Перепетуге Егоровне. В. В. Самойлов и Ю. Н. Линская, каждый в своей манере, вели роли виртуозно. Особенно большой успех имели их совместные оцелы, шедшие под непрерывающийся смех зрителей.

В этом дуэте отчетливо обозначились две линии в актерском искусстве Александринского театра. При всех оговорках и уточнениях, которые тут можно сделать, было совершенно ясно, что искусство Линской являло собой бытовую традицию русской актерской школы, а искусство Самойлова - традицию виртуозного внешнего мастерства.

Играя с Линской, молодой Сазонов ощущал в ее творчестве близкое себе национальное самобытное начало. Но он также понимал, что нельзя пренебрегать блистательной техникой Самойлова, мастера трансформации и водевильного куплета. Сазонова тянуло к водевилю. Но этот жанр в 1860-е годы почти исчез с Александринской сцены, и Сазонов с головой окунулся в стихию оперетты.

Оперетта родилась во Франции. Переворот, произведенный в 1851 году Луи Бонапартом, подвел черту под легендарной эпохой французской истории: завершился период социальных потрясений, начался период экономического бума. Резко изменилась психология французского буржуа. Распространенная и удобная философия "нынешнего дня" предлагала пользоваться благами жизни, не оглядываясь в прошлое и не задумываясь над будущим. Веселящаяся, развлекающаяся публика жаждала "красивой жизни", которая непременно включала в себя и театр с легкими комедиями и фривольными опереттами. Из Парижа оперетта быстро перекинулась в Петербург, где для нее оказалась благодатная почва.

Русская столица, оглядываясь на Париж, прожигала жизнь. Разбогатевшие на строительстве железных дорог купцы и подрядчики, спекулянты и учредители различных акционерных компаний, денежные воротилы и хищники всех мастей приобщались к последнему крику парижской театральной моды - оперетте. "Бешеные деньги" вступали в свои права. Партер заполнили купцы в сапогах бутылками и сибирках черного сукна. Волосы были намащены, и запах от купеческих голов шел по всему театру. От дам отдавало резедой и гвоздикой. Чинная некогда музыка антрактов приняла кафешантаный характер...

9 апреля 1866 года на сцене Михайловского театра французская труппа впервые в

Петербурге показала оперетту Ж. Оффенбаха "Прекрасная Елена" наиболее известную из всех оперетт знаменитого французского композитора. Либретто Мельяка и Галеви пародировало историю спартанского царя Менелая, его жены Елены и похитившего ее троянского царевича Париса.

Но французскую труппу, выступавшую в Петербурге, меньше всего интересовали пародийные и сатирические мотивы спектакля. Исполнительница роли Елены актриса Огюстина Девериа выдвинула на первый план фарсовые, откровенно гривуазные ситуации.

Поставленная в тот же год в Александрийском театре "Прекрасная Елена" в первый сезон прошла более сорока раз. Увидеть спектакль хотели все: от высокопоставленных чиновников до приказчиков мелких лавок. На спектакль записывались за пятнадцать представлений вперед, перекупщики билетов хорошо наживались. Столицу охватила канканная лихорадка. Даже шумная слава Девериа не могла сравниться с феноменальным успехом, выпавшим на долю В. А. Лядовой (Елена) и ее партнеров Сазонова (Парис), И. И. Монахова (Ахилл), С. Я. Марковецкого (Менелай).

Можно с уверенностью сказать, что Сазонов оказался на месте, хотя за его плечами не было ни хореографической школы, как у Лядовой, ни опыта певца-куплетиста, как у Монахова.

Известность приходит по-разному. Иногда она копит силы понемногу, в течение долгих лет и появляется рядом с человеком тогда, когда он уже ее не ждет, да и не знает, что с ней делать. Бывает совсем иначе. Никому не ведомый дотоле молодой человек неожиданно становится популярным и знаменитым. Еще вчера никто не обращал на него внимания, он был никому не нужен, сегодня с ним ищут знакомства, гордятся его расположением, он нарасхват. День премьеры "Прекрасной Елены" - переломный в жизни Сазонова. Он стал модой Петербурга. И все-таки полного удовлетворения не было. Он понимал, что подлинные пути в искусстве пролегают не тут.

Последний год пребывания Сазонова в театральной школе (1863) отмечен рядом значительных событий в Александрийском театре. А так как старшие ученики школы жили жизнью театра, участвовали в массовых сценах, то Сазонову навсегда запомнилось многое из того, что происходило в театре в тот год. Самыми важными событиями были приезды А. Н. Островского, постановки его пьес в Петербурге. Островский приезжал в Петербург три раза, встречался с актерами, репетировал. На Александрийской сцене было поставлено пять его пьес: "Женитьба Бальзаминова", "Грех да беда на кого не живет", "Доходное место", "Воспитанница" и "Тяжелые дни". Пять премьер за один год! Об этих спектаклях говорили, обсуждали появившиеся на них рецензии, передавали из уст в уста мнения автора.

На спектакле "Грех да беда на кого не живет" Сазонову показали на небольшого роста человека со впалыми щеками, чем-то напоминающего простого солдата. Захваченный спектаклем, он неистово аплодировал актеру Васильеву, исполнявшему роль Краснова. Таким Сазонов впервые увидел Ф. М. Достоевского. Тогда Сазонов не мог предположить, что Островский будет писать роли специально для него, а Достоевский захаживать к нему домой.

Первая пьеса Островского в репертуаре Сазонова - "Шутники". О комедии поговаривали в театре осенью 1864 года. Дело в том, что летом Островский гостил у своего приятеля актера Ф. А. Бурдина на даче в Киришах под Петербургом и там писал "Шутников". Комедия предназначалась для бенефиса Бурдина и ее очень ждали в театре. Пьеса была напечатана в сентябрьской книжке "Современника", но журнал сильно запоздал, вышел в свет только в конце октября, уже после премьеры, которая состоялась 9 октября 1864 года.

Островский сообщал Бурдину намеченное им распределение ролей. Бурдин предложил свой вариант распределения и прокомментировал его, обратив внимание драматурга на новичков: "Я думаю, что Брошель будет очень мила в роли Верочки, эта девушка с большим огнем и правдой. <...> Сазонов тоже будет недурен в одной из ролей - Недоноскова; это молоденький мальчик на роли любовников" [2].

Труппу Александрийского театра писатель впал очень хорошо, но "молоденького мальчика" Сазонова пока не заметил. Он доверился Бурдину, и Сазонов играл в "Шутниках", правда, не Недоноскова, а Недоросткова.

Премьера состоялась в бенефис Ф. А. Бурдина. Спектакль имел большую прессу, многие известные критики отозвались о нем. О Сазонове - ни слова. Конечно, трудно рассчитывать на внимание критики, когда ты начинающий актер, играешь маленькую роль, а рядом с тобой знаменитый премьер - В. В. Самойлов. Но Сазонов уж очень хотел обратить на себя внимание. Потом вспоминал, что в этой своей первой роли Островского, пользуясь тем, что в спектакле каждый играл, так сказать, "за себя", он, стараясь вызвать смех публики, проделывал даже всякие водевильные фортели. Но и это не помогло, его все равно не замечали, а вот недовольство партнеров он на себя навлек. Самойлов сделал ему внушение. И первое выступление Сазонова в пьесе Островского запомнилось, пожалуй, только самому актеру.

Если в "Шутниках" Сазонова просто не замечали, то в "Горячем сердце", где он сыграл роль Васи Шустрого, пресса отозвалась о нем критически. Роль Васи, казалось бы, создана для актера, но тем не менее ни публика, ни критика не были удовлетворены этой сазоновской ролью. В чем тут дело?

В черновом автографе "Горячего сердца" (1869) есть подзаголовок: "Комедия из народного быта с хорами, песнями и плясками в 5 действиях". Резкие, гротескные характеры, элементы карикатуры и буффонады, обилие песен дали повод к противоречивым ее толкованиям. Одни сближали комедию с напечатанной в том же номере "Отечественных записок" "Историей одного города" М. Е. Салтыкова-Щедрина, другие сопоставляли с водевилями и даже опереттами. Эти крайности в трактовке пьесы сказались при сценическом воплощении многих персонажей, в том числе и Васи.

Разудалый Вася - Сазонов, сын разорившегося купца, вызывал симпатию, когда проникновенно пел старую песню "Черный ворон, что ты вьешься над моею головой?". Он парень "балованный", и потому в люди идти от "этакого-то климату" ему неохота. Рассказ о фантастических чудачествах Хлынова и его "атютантах" Сазонов вел с упоением, в свойственной ему напевно-протяжной "купецкой" манере, не обращая ни на кого внимания, не слушая реплик и вопросов окружающих. Он снова будто перенесся на эту хлыновскую чудо-лодку, где все одеты в бархат и шампанское льется рекой. Вася не выдерживает требований горячего сердца Параша, он не может откликнуться на ее призыв. И как тут не вспомнить, что Вася пошел в шуты к Хлынову, что его девиз "своя-то рубашка к телу ближе", что Аристарх говорит о нем: "душа-то коротка", а честный Гаврило называет его прощельгой. Сложность характера была упущена, Сазонов играл купца-песенника, и не более того.

Некоторым утешением ему могло служить то обстоятельство, что не только он, а многие именитые артисты потерпели в этой непростой пьесе неудачу. Не получился Градобоев у Самойлова, и роль эта вскоре была передана другому актеру. Бурдин грубо комиковал в роли Хлынова, хотя Островский предупредил его: "...берегись фарса - лучше не доиграть, чем переиграть" [3]. Не стяжали лавров и П. Васильев и Линская в ролях Курослепова и Матрены. Короче говоря, спектакль не удался. Для Островского премьера "Горячего сердца" в Петербурге была, по его словам, трудно переносимым горем.

На первых порах Сазонов играл далеко не главные роли в пьесах Островского. Но в некоторых из них он добился серьезного успеха. Так, например, критика выделяла комедийный дуэт Сазонова и Е. И. Левкеевой в ролях Елеси и Ларисы в пьесе "Не было ни гроша, да вдруг алтын".

Большой удачей актера была и роль Дормедонта в "Поздней любви" (1873). Островский считал, что "вся сущность комедии в Николае и Людмиле" [4]. Роли эти играли А. А. Нильский и Е. П. Струйская, а вот вниманием публики завладел Дормедонт, персонаж второстепенный. Глуповатый, но честный Дормедонт, вздыхающий по Людмиле, которая безоглядно любит его старшего брата, промотавшегося адвоката Николая, вызывал участие

зрителей. Сильно проводил Сазонов сцену со стариком Маргаритовым, напрасно подозревавшим Дормедошу в краже векселя.

Елеся, Дормедонт, Буланов ("Лес") - несомненные удачи Сазонова. Актер нравился Островскому. Недавний опереточный премьер стал участником почти всех его спектаклей на Александрийской сцене.

Сазонов всегда придавал большое значение своим партнерам. Многие премьеры весьма безразлично относились к "антуражу", некоторые даже считали, что, чем слабее окружение, тем лучше - на таком фоне проще выделиться. Практика провинциального театра с укоренившейся системой гастролерства поддерживала подобную точку зрения. Сазонов не мог осознать, что такое ансамбль (это понятие придет в театр позже), но тенденция к подлинно творческому союзу, к общению на сцене, к партнерству была ему свойственна.

Основной исполнительницей молодых героинь Островского в Александрийском театре в 1860-х - начале 1870-х годов была Е. П. Струйская. Стройная, красивая брюнетка с приятным голосом и обаятельной улыбкой, она хоть и пользовалась успехом во многих ролях, но обладала бросающимся в глаза недостатком. Она злоупотребляла сентиментальным нажимом, за что ее окрестили "слезоточивой". Зная эту свою особенность, на которую указывала ей критика, Струйская иногда старалась прикрыть избыток театральной чувствительности молодцеватостью и ухарством. Именно неуместное ухарство отметил в Струйской - Параше из "Горячего сердца" А. С. Суворин. Порой она подражала Сазонову в обрисовке русских типов - его размашистым жестам, протяжным интонациям, бесшабашному удалству. Но никакое подражание в искусстве никогда не приводило к успеху. Манера Струйской обросла штампами и испытанными приемами. Островский сетовал на то, что актриса опошляла его образы. Такая партнерша Сазонову была не нужна. Судьба распорядилась так, что в то время, когда Сазонов, подобно Несчастливцеву, искал молодую актрису, которая выступала бы вместе с ним, именно в это время в столице появилась молодая дебютантка - Мария Савина.

Весна 1874 года. В Александрийском театре идет комедия В. А. Крылова "По духовному завещанию". В розовом ситцевом платье, наброшенном на голову платке, заколотом у подбородка, пугливо озираясь, вошла молодая девушка и робко сказала: "Здрасьте". Поздоровалась со своими родственниками бедная сирота Катя.

Символическое "здрасьте"! Это в роли Кати произнесла свое первое слово со сцены Александрийского театра провинциальная актриса Мария Савина.

Звезда ее взошла стремительно. Двадцатилетняя провинциалка быстро завоевала известность в Петербурге. На ее спектакли билеты брали с бою, актеры добивались ее участия в своих бенефисах. Островский был в восторге от нее и назначал ей роли в пьесах, которые еще только писал. Очень скоро Савина будет протезировать, помогать, диктовать. Но на первых порах ей, как и всем, нужна была поддержка. "Пришла я на сцену как в лес, и если бы не Сазонов, совсем пропала бы - таким холодом обдали меня императорские артисты", - вспоминала потом Савина [5]. Сазонов сразу же увидел в ней свою будущую партнершу.

В упомянутом дебютном спектакле Савиной "По духовному завещанию" Сазонов играл Бориса Прогалинова, сына небогатой помещицы. Это он, узнав, что бедной швее Кате отец оставил громадное наследство, принимается ухаживать за ней, намерен жениться. Но когда выясняется, что наследства-то никакого нет, он тут же отказывается от данного слова. В исполнении Сазонова этот молодой человек сочетал робость и наглость, искательство и злость. Естественное благородство савинской Кати оттеняло порочность сазоновского героя.

В том же году Сазонов вместе с Савиной выступил в мелодраме Н. А. Потехина "Злоба дня". Юная аристократка, петербуржанка, как тогда говорили, Елена Градищева вынуждена выйти замуж за Сергея Хлопонина, сына миллионера-откупщика, в руках которого векселя ее отца.

На свадебном балу Елена кончала жизнь самоубийством. Фабулу автор взял из действительного происшествия. В Москве молодая женщина, насильно выданная замуж, на

свадьбе лишила себя жизни. В Малом театре актер, игравший роль циничного дельца, купившего жену-аристократку своему сыну, загримировался тем самым московским миллионером, из-за которого произошла трагедия. И в Москве, и в Петербурге спектакль имел интерес скандала.

В свой бенефис Сазонов выбрал "Не в свои сани не садись" (спектакль состоялся 27 октября 1874 года), сыграл Бородину, а роль Дуни отдал Савиной. Сколько-нибудь заметным явлением спектакль не стал, но это было первое их совместное выступление в пьесе Островского. А в конце года они вместе играли в "Трудовом хлебе". Автор, как всегда, сам участвовал в распределении ролей. "О Грунцове нечего и говорить, - эта роль давно обещана Сазонову", - писал он Горбунову". Главная женская роль Натальи Петровны была поручена Савиной.

Наталья Петровна и ее дядя, пожилой учитель Корпелов, занимают в пьесе центральное место. Грунцов же фигура далеко не главная, можно даже сказать эпизодическая. Он тоже учитель, окончил курс в университете, дружит с Корпеловым, перекидывается с ним латинскими словечками. Подобно Корпелову и Наташе он беден и верит в труд как самоочевидную основу жизни.

Грунцов и Наташа не составляют пары. Более того, они по ходу пьесы даже не разговаривают. Появляются вместе на сцене, но не вступают в диалог. У каждого из них есть свой "предмет": у Грунцова - Евгения, тоже бедная девушка, дальняя родня и подруга Наташи, у Наташи - авантюрист Копров.

Наташа, рано осиротев, зарабатывает шитьем. Она - работница, как назвал ее автор, вложив в это слово уважение к ее жизни и убеждениям. Савина рисовала сильную натуру, твердую в своих житейских правилах. "Мы живем по средствам, трудом, - говорит Наташа подруге. - Ты не конфузся, не теряй своего достоинства. Наша бедность - гордость наша! Мы ею гордиться должны". В некоторых эпизодах роли Наташи отозвался собственный житейский опыт молодой Савиной - лишения и тяготы труженицы провинциальной сцены.

Грунцов и Наташа не образуют пары, но они вместе с Корпеловым несут главную мысль пьесы, выраженную в ее названии. Именно на долю этих героев, которым отдана авторская симпатия, выпал наибольший успех. Именно они, каждый по-своему, пропели гимн честному труду, благородству и независимости. Спектакль оказался "ко времени". Нельзя забывать, что премьера была пока<5ана в конце 1874 года, года массового "хождения в народ". Народнические мотивы были в пьесе и спектакле. Достаточно обратить внимание на обоих учителей - старого и молодого. Это странствующие учителя. Корпелов, по его словам, "от самой юности паче всего возлюбил шатанье. <...> С какой котомкой вышел из Москвы, с такой же и вернулся". В характеристике действующих лиц про Грунцова сказано: "В руках толстая палка". Палка эта знак скитальчества. Да и едет в конце концов он в Уфу, где ему обещали учительское место.

Роль Грунцова, как сказано, драматург поручил Сазонову. Островский видел в актере возможности воплощения демократического героя времени. В письме к Островскому от 1 ноября 1874 года Сазонов благодарил писателя за назначение роли Грунцова и назвал этот персонаж студентом. В сознании широкой публики облик молодого просветителя и человека независимого образа мыслей ассоциировался прежде всего со студентом.

В учителях-скитальцах, в девушке-работнице, гордых своим "трудовым хлебом", воплотил Островский острую современную тему, а Савина и Сазонов достойно поддержали ее.

После "Трудового хлеба" Сазонов и Савина играли вместе в следующем году в "Волках и овцах" и "Богатых невестах" (1875). Критика замечала их обоих, но каждого, так сказать, в отдельности, не обращая внимания на возникающий дуэт. Нового совместного большого успеха они добились в комедии Островского "Правда - хорошо, а счастье лучше". В подготовке спектакля принимал участие автор. Он приехал в Петербург 7 ноября 1876 года и на следующий день читал актерам пьесу. Потом бывал на репетициях, давал, как всегда, указания. Все делалось в спешке - уже 22 ноября состоялась премьера. Для Островского эти

дни были предельно уплотнены: следовало провести комедию через Театрально-литературный комитет и театральную цензуру. И еще пьесу надо было прочитать у Н. А. Некрасова, ибо ею предполагалось открыть январскую книжку "Отечественных записок" за 1877 год.

М. Г. Савина позже вспоминала, что познакомилась с Островским на репетициях "Правда - хорошо, а счастье лучше". Еще год назад она была в доме Бурдина, когда Островский читал там "Волки и овцы", но, видимо, знакомства тогда не произошло. Во всяком случае, Савиной запомнились репетиции "Правда - хорошо...". На этих репетициях Островский заметил и молодого актера Константина Варламова, недавно вступившего в труппу театра. Варламов играл старого унтер офицера Грознова. Рассказывали, что после спектакля Островский сказал: "Грознова он играет хорошо. Это не совсем мой Грознов... А хорошо!" И кое-что из варламовских отсебятин внес в текст пьесы.

Молодых людей Платона и Поликсену играли Сазонов и Савина. Газеты единодушно хвалили их. "Пьеса исполнена была дружно и ровно. Особенно выдавалась игра г-жи Савиной и г. Сазонова. Они были прекрасны, и оригинальную забавную сцену любовного свидания провели мастерски", - писал известный поэт и театральный критик А. Н. Плещеев [7]. "Играли лучше всех г-жа Савина и Сазонов; сцена любви в саду была исполнена ими положительно безукоризненно, особенно со стороны г. Сазонова. <...> Г-жа Савина и г. Сазонов выделялись из числа исполнителей своею естественною и правдивою игрою", - писала "Петербургская газета" [8]. Островский был очень доволен Сазоновым. Он считал, что исполнение актером роли Платона, "совсем артистическое".

Как часто в театре встречаемся мы с колоритными образами сатирического плана и бесцветными так называемыми положительными героями. Уже стало чуть ли не общим местом, говоря о той или иной пьесе или спектакле, сетовать на слабость лирической линии, которая не может выдержать сравнения с линией сатирической. В смысле яркости авторского письма Скотинины всегда выигрывали рядом с Милонами. Такие роли трудны и неблагодарны, актеры никогда не любили их. Дело доходило до того, что провинциальные артисты на роли любовников, подписывая контракт, в пункте, где брали на себя обязательство играть все роли, соответствующие их амплуа, выговаривали себе особые условия - за исключением Нелькина из "Свадьбы Кречинского" и Бориса из "Грозы". Что же касается многочисленных так называемых проблемных пьес на современную тему, которые широко шли в середине века, то тут молодой герой - борец за правду и справедливость - был крепко скомпрометирован. Студент-технолог или адвокат, он просвещал барышень, произносил монологи, обличавшие всеобщую продажность и лицемерие. Но пылкие речи почти всегда отдавали выспренностью и дидактикой, а сам "декламирующий" герой вызывал иронию.

Платон Зыбкий не претендует на звание героя. И окружающие не воспринимают его всерьез. Маменька отзывается о нем: "С повреждением в уме". И тем не менее он герой. Коренной вопрос, который стоит перед исполнителем роли Платона, как его трактовать: иронически, снижать или, наоборот, возвышать как человека стойких нравственных качеств.

Сазонов не только не принижал Платона, а, наоборот, "героизировал" его. Монолог Платона - Сазонова о патриотах отечества и "мерзавцах своей жизни" дышал уверенностью и силой. Эти слова сразу же стали крылатыми, появлялись в газетных статьях того времени. Именно такими речами Платон и покорила своенравную Поликсену. Поликсена Амосовна Барабошева была в исполнении Савиной непокорной купеческой дочкой и носительницей новых нравственных понятий, твердо знающей, что "ныне всякий должен жить по своей воле". Особенно удалась Сазонову и Савиной сцена ночного свидания. И хотя Островский не придавал этой пьесе "большой важности", спектакль возбудил громадный интерес. И прежде всего благодаря исполнению Савиной и Сазоновым ролей молодых людей - представителей новых сил, выступающих против отживших устоев.

Обоих наших актеров драматург хотел занять в главных ролях "Последней жертвы". Но при распределении ролей произошел эпизод, вызвавший огорчение Островского и

оживленно обсуждавшийся актерами и близкими к театру людьми. "Сазонов непременно должен играть Дульчина, я для него писал эту роль, так и скажи ему!" [9] - писал Островский Бурдину 29 октября 1877 года. Но актер решительно отказался от этой роли. Тогда Островский обратился к Сазонову со специальным письмом: "Будете Вы играть Дульчина или нет - от этого, по моему мнению, зависит успех пьесы, - писал он, - вот почему я и прошу Вас убедительно взять эту роль" [10]. Но и это ничего не изменило. Ответ Сазонова был непреклонный: "Роль в моем исполнении не может выйти удачной. Бывают случаи, когда актер не может взять верного тона, и это именно грозит мне теперь. Одно сознание, что роль мне не по силам, погубит ее окончательно. Вы не можете сомневаться в том, что я желал бы сделать для Вас все, что в моих силах, но добросовестно ли будет с моей стороны, если я возьмусь за роль, которой Вы сами придаете такое значение, и, испортивши ее, поврежу если не успеху пьесы - я в нем не сомневаюсь, то общему ансамблю, и обману тем Ваши ожидания" [11]. Однако, не желая упускать случая выступить в новой пьесе Островского, он предложил себя на роль Дергачева, которая по объему раза в три меньше роли Дульчина.

Обычно премьеры отказываются от небольших ролей, предъявляя свои права лишь на главные. В данном случае произошло наоборот. Такое неожиданное для всех решение породило различные толки.

Для нас интересны тут и мотивы сазоновского отказа, и выбор Островского. Предназначая роль Дульчина Сазонову, драматург признавал тем самым, что актер может решать непростые психологические задачи. Ведь Вадим Григорьевич Дульчин не ординарный обманщик, в нем есть обаяние, широта, блеск. Этому вертопраху не чужды и угрызения совести. После того как на роль Дульчина вместо Сазонова был назначен *jeune première* М. М. Петипа, Островский писал Бурдину 25 ноября 1877 года: "Попроси от моего имени Петипа посерьезней отнестись к роли" [12]. Посерьезней. Вот чего ждал Островский от исполнителя роли Дульчина.

Отказ Сазонова обидел Островского, но его отношение к актеру не изменилось. И в следующей своей пьесе (а это была "Бесприданница") Островский хотел видеть Сазонова в сложной психологической роли Карандышева. Сазонов же отказался опять. Нет, Островский не должен подумать, что Сазонов вообще не желает играть в его пьесах, да это и не так на самом деле, он готов играть Вожеватова, Робинзона, но только не Карандышева. И на премьере Сазонов играл Вожеватова.

Итак, в конце 1870-х годов, после Платона и Белугина (о нем речь впереди), Островский видел в Сазонове "своего" актера, способного воплощать сложные характеры.

А как объяснить отказы Сазонова от ролей Дульчина и Карандышева, омрачившие те плодотворные творческие взаимоотношения с Островским, в которых автор был весьма заинтересован?

Сазонов не вполне представлял границы своих возможностей. Ободренный вниманием публики и критики, он считал, что ему подвластны героические и трагические роли, и полагал, что на этом поприще может достичь еще более высоких результатов. Он был признанный премьер - этого ему было мало, он был любимцем публики - и этого было недостаточно, он был, наконец, модой столицы, молодые люди подражали ему. и это не давало полного удовлетворения. Сазонов всерьез начал подумывать о том, что он мог бы стать актером властителем дум. И для этого, как ему казалось, надо выступать в ролях, воплотивших идеалы времени. Подобных героев в 1870-е годы приветствовала критика. Достаточно было Сазонову в свой бенефис выступить в роли честного труженика земского врача Причалова в заурядной пьесе В. А. Крылова "Змей Горыныч", как А. Н. Плещеев написал: "Бенефициант был встречен крайне сочувственно. Никто из наших артистов не пользуется таким расположением публики, как г. Сазонов" [13]. И недавние его выступления в ролях Грунцова и Платона показали, что успех актера зависит не только от его игры, но и от того, кого он изображает. Сазонов решил перейти на роли героев. Конечно, он может сыграть эпизодическую характерную роль, но не здесь уже были его главные интересы. И

если думать о крупных ролях, то это уж никак не обманщик Дульчин и не Карандышев - "маленький человек", ставший убийцей. Он готовил себя к Уриэлю Акосте (впервые сыграл в 1880 году), к Чацкому (впервые также в 1880 году), а в конце 1880-х годов рискнул сыграть Арбенина.

В этой ориентации на роли нового для него плана Сазонова поддерживала его жена Софья Ивановна Смирнова, писательница, человек сильного общественного темперамента, оказавшая большое влияние на личность актера. Но об этом речь пойдет далее. Сейчас же, сказав о причинах сазоновских отказов от двух ролей Островского, вернемся к совместным выступлениям Сазонова и Савиной в пьесах великого драматурга.

Мы остановились на "Последней жертве", где Сазонов роли Дульчина предпочел роль Дергачева.

Прихлебатель Дульчина, пользующийся его мелкими подачками и выполняющий за это поручения сомнительного свойства, Дергачев утратил чувство достоинства и озабочен только тем, чтобы "все" не подумали, что он нищий. Интонации Дергачева - Сазонова в диалогах с Дульчиным по большей части заискивающие и просительные. Ловкий психолог, Дергачев знает, при каких обстоятельствах можно выклянчить рубль, два, три или на худой конец "чего-нибудь мелочи". Если в общении с Дульчиным Дергачев - Сазонов ощущал себя вполне униженным и даже смешным, то со старухой Михевной он старался выглядеть солидно и забавно возмущался ее "невежественным" обращением "Герасимыч".

Драматическое содержание образа Юлии в исполнении Савиной отмечали все, причем особенно сильно это проявлялось в четвертом акте, когда героиня узнает об измене Дульчина. Бурдин сообщал автору после премьеры: "Четвертый акт кончился фурором, и Савина произвела потрясающее впечатление" [14].

Дергачев приезжает к Юлии от Дульчина сказать, будто тот уехал в Петербург за деньгами. Дергачев - Сазонов стыдливо выполнял циничное поручение. Его тяготила необходимость лгать, изворачиваться перед доверчивой Юлией - Савиной.

Юлия. Очень-то дурного ничего нет?

Дергачев. Не знаю, не знаю-с. Я все сказал, что мне приказано.

Юлия. А! Вы говорили, что вам приказано? Вы говорили не то, что было, что знаете, а то, что вам приказано; значит, вы говорите неправду, вы меня обманываете?

Фразы Дергачева - Сазонова: "Я все сказал, что мне приказано"; "Как я могу ответить вам на такие вопросы!"; "Меня послали к вам, я и пришел и сказал все, что велено", - выдавали его смущение, необходимость лгать и нежелание нанести ей рану. В этой сцене Дергачев, как и Юлия, представлял жертвой Дульчина.

Большого успеха добились Савина и Сазонов, играя в пьесах Островского и Н. Я. Соловьева. Интерес зрителей держался прежде всего на них. Это относится решительно ко всем четырем пьесам соавторов.

В сонный уездный городишко приезжает губернский начальник, "великий лакомка по части хорошеньких женщин", а с ним чиновник, робкий молодой человек ("Счастливы день", премьера - 14 ноября 1877 года). Цель их приезда - ревизовать почтовое ведомство, которое давно развалил невежественный почтмейстер, помешанный на чтении газет и разглагольствовании о судьбах Европы. Дело берет в свои руки расторопная супруга почтмейстера, "напустившая" миловидную дочку Настю на прибывших чиновников. Настя кружит голову обоим, размякший генерал устраивает ее брак со своим подчиненным, чтобы затем сделать ее своей любовницей. Попутно и другая дочь почтмейстера выходит замуж за уездного доктора. Две свадьбы в один день - "счастливы день". Водевильные ситуации, известные характеры. Наибольший интерес представляли сцены оболъщения, которые вела Настя - Савина с Ивановым Сазоновым и генералом - Варламовым.

Если попытаться соотнести действующих лиц этой пьесы с "Ревизором", то получится, что почтмейстер, незаконно обложивший подбором содержателей почт с каждого хвоста лошади, - ни дать ни взять маленький городничий. Его жена та же Анна Андреевна, правда побойчее и разворотливей. Дочь - вариант Марьи Антоновны.

В исполнении Савиной Настенька не просто сорванец, каких она играла часто, здесь за так называемой наивной непосредственностью милой шалуньи житейская хватка, за кажущимся неосознанным кокетством - прозаическая вполне ясная цель. Подобные савинские образы часто характеризовали словами: грациозная, шаловливая, кокетливая плутовка. Какое мягонькое словцо плутовка. В нем слишком глубоко запрятан отрицательный смысл. Но плутовство корыстно. Не нажимая на эту сторону характера своей героини, Савина тем не менее приводила зрителей к мысли о ее житейской практичности, в которую входят и ложь, и способность скрывать свои истинные измерения. Что же касается героев Сазонова, в том числе и Иванова, о котором шла речь, то это были, как правило, скромные, робкие, наивные люди.

В несколько ином сочетании характеров их дуэт продолжался в другой пьесе А. Н. Островского и П. Я. Соловьева - "Женитьба Белугина", поставленной в бенефис Савиной в начале 1878 года. По воспоминаниям дочери Ф. А. Бурдина, роль Белугина была написана "с ориентацией" на Сазонова.

Сохранилось неопубликованное письмо Сазонова к А. Ф. Кони, относящееся к середине декабря 1877 года:

"Сегодня в 3 часа обедает у меня Островский и после обеда будет читать новую комедию "Женитьба Белугина". Если бы Вы, многоуважаемый Анатолий Федорович, согласились разделить с нами скромную трапезу, то доставили бы мне с женой большое удовольствие. Обедать кроме Островского будут только И. Ф. Горбунов и Бурдин.

Жму руку.

Уважающий Вас Н. Сазонов" [15].

Бурдин и Горбунов должны были участвовать в предстоящей премьере, первому предназначалась роль Гаврилы Белугина, второму - Сыромятова.

Зрители знакомятся с Андреем Белугиным в начале первого действия, когда он беседует со своим приятелем Агишиным, вернувшимся из столицы в белокаменную. Уже тут Сазонов рисовал Белугина цельным, честным человеком, на которого обрушилась любовь и который относится к своему чувству благоговейно. Белугин не употребляет красивых слов, коими щеголяет Агишин (обожание, святыня), он и говорит-то не всегда грамотно, но он строго осаживает приятеля, когда тот касается их отношения с Еленой. Своей духовной силой, искренностью Белугин - Сазонов с первой сцены вызывал симпатии зрителей. За его умильной наивностью скрывался честный человек.

В первой сцене Андрея Белугина с Еленой Карминой, где он неожиданно для Елены просит ее руки, проявились многие особенности дуэта Сазонова и Савиной. Актер Александровского театра Н. Н. Ходотов, сам впоследствии игравший Белугина, вспоминал об этой сцене через много лет: "До сих пор перед моими глазами стоит Сазонов с типичной купеческой ухваткой и русским говорком, с букетом в руках, в белых перчатках, во фраке, который, видимо, стесняет его немилосердно. И так жалко становится милого, славного Андрюшу Белугина. Он млеет, готов сквозь землю провалиться от направленных на него смеющихся обольстительных савинских глаз. О, эти глаза! Они могли довести до чертиков не одного простодушного скромного Андрюшу Белугина" [16].

В каждом последующем действии, в совместных сценах Андрея и Елены Сазонов и Савина развивали их психологически сложные отношения. И когда Белугин дает Елене семьдесят пять тысяч - "приданое-с, чтоб не сказали" - и просит принять еще подарки, Елена начинает понимать, что ее жених миллионер Белугин - добрый и чуткий человек. Очень скоро радостная возбужденность Белугина - Сазонова уступит место задумчивости и тревоге. Герой открывал в себе новые свойства души. Сдержанная робость переходила в гнев. Белугин понимает, что обмануты его самые светлые порывы.

В "Талантах и поклонниках" провинциальный трагик Ераст Громилов то и дело кричит: "Где мой Вася?" Этот сопровождающий его всюду богатый купчик "его Вася". Поизносившийся джентльмен Агишин тоже считает Белугина "своим": "что ты за Андрюша у меня", "мой Андрюша" и т. д. Но Белугин - не громиловский Вася. Это только Агишину

кажется, что Белугин "его". На самом деле Андрей Белугин человек независимый, и в любви, и в дружбе свободен от расчета. Белугин - личность не ординарная, Агишин - банальная.

Во многих постановках "Женитьбы Белугина" (одна из самых репертуарных пьес русского театра - в первый год постановки шла на сцене семидесяти провинциальных театров) главный интерес строился на любовном треугольнике. В спектакле Александрийского театра Агишин не занимал сколько-нибудь значительного места. Он только помогал проявить особенности нравственного конфликта главных героев.

"Женитьба Белугина" имеет, как известно, сложную творческую историю. Вначале Н. Я. Соловьев представил Елену откровенной хищницей, и это огрубляло пьесу, делало конфликт прямолинейным. В окончательном варианте, после того как к тексту пьесы "руку приложил" Островский, образ главной героини, умной, решительной, претерпел серьезные изменения. Савина - Елена прищипывала свои чувства к Агишину, не доверялась их естественному и плавному развитию. Актриса передавала и увлеченность Агишиным, и угрызения совести, которые испытывала Елена, когда она шла на обман, и постепенное разочарование в своем избраннике, и открытие для себя благородной души Андрея.

С большой силой проводил Сазонов финал четвертого действия, где Андрей предоставляет свободу Елене. В простоватой купеческой речи Андрея слышались оттенки наивной обиды и укора. В конце большого монолога Андрей - Сазонов взрывается, не может совладать с собой и говорит сквозь слезы: "Потому я еще люблю Вас, с собою не совладаю и могу быть страшен. Я дом зажгу и сам в огонь брошусь! Ради бога, пожалейте Вы меня и себя. Собирайтесь - и бог с Вами! Прощайте!" Эту сцену актеры играли по-разному. В 1880 году в Александрийском театре в роли Белугина выступал молодой провинциальный актер М. Т. Иванов-Козельский. Он обнаруживал буйный темперамент Белугина, выставляя его натурой "дикой", "первобытной", способной на убийство. Актер сближал образ Андрея Белугина с образом Льва Краснова из пьесы А. Н. Островского "Грех да беда на кого не живет", где обезумевший от ревности Краснов убивает свою жену. И в роли Белугина Иванов-Козельский истуканно кричал: "Я убью Вас, его... я дом зажгу!" Такую трактовку Белугина позже подхватил знаменитый трагик Мамонт Дальский. Для мягкого Белугина - Сазонова такая реакция была невозможна. Он произносил эти слова неуверенно и печально.

Некоторые рецензенты и сведущие зрители считали, что Сазонов затмил Савину, "вывез комедию". Именно так и написал Суворин, а это дало повод Ф. А. Бурдину сказать, что тем самым он отнесся к Савиной "бессовестно". "Господин Сазонов ролью Белугина открыл в себе такую силу таланта, о котором мы и не подозревали", - отмечал Н. А. Потехин¹⁷. Но своим успехом спектакль был обязан союзу Сазонова и Савиной. Их дуэты были высшими точками спектакля, все действие которого как будто несло к их сценам, к их встречам. "Савина особенно хороша в сценах, где Белугин делает ей предложение, когда она успокаивает Белугина, видевшего, как Агишин целовал ей руки, и та, где она примиряется с мужем... Сазонов был превосходен в сцене, когда он решается на разлуку с женой, которую любит", - писала газета "Голос" [18].

Ф. А. Бурдин сообщал Островскому 13 февраля 1878 года:

"У нас все на "Белугина" не могут добиться билетов, на 13 и 14 представления все билеты расписаны, и все-таки осталась масса неудовлетворенных" [19].

Если относительно "Женитьбы Белугина" у современников не было единого взгляда - кто же из двух актеров - Савина или Сазонов - первенствовал в этом спектакле, то "Дикарка" (премьера 12 ноября 1879 года) не оставляла на этот счет никаких сомнений. Уже само название говорило о том, что в центре комедии стоит женский образ. Он стал одним из лучших созданий Савиной.

В исследовании, посвященном совместному творчеству драматургов [20], Л. С. Данилова обратила внимание на повышенную идеологичность пьесы, которая содержит контуры некоей "концепции исторического развития России". Действительно, в пьесе то и дело говорят о реформе, о положении крестьян и дворян, о земстве, о буржуазном предпринимательстве, о рационализации помещичьего хозяйства, о теории "малых дел" и пр.

А три главных мужских образа как бы олицетворяют три возможных пути, которые лежат перед Россией. Соавторы показывают три типа людей: Ашметьева - стареющего жуира, патриархального "эстетствующего дармоеда", как назвал его сам Островский; Вершинского - "юного реформатора", циничного карьериста, презирающего все национальное; Малькова - человека дела, "мастерового" и "химика", накрепко связанного с землей и народной жизнью. Из этих трех персонажей симпатии авторов отданы Малькову. Именно ему достается Варя - существо насквозь земное, непосредственное, слитое с родной природой и не испорченное условностями воспитания.

Когда Н. Я. Соловьев начинал работу над пьесой, он положил в ее основу эпизод из жизни своего близкого знакомого, известного публициста К. Н. Леонтьева, который, кстати говоря, свел Соловьева с Островским и интересовался их сотрудничеством. В сюжете "Дикарки", во взаимоотношениях Ашметьева и Вари отозвался роман Леонтьева с молодой свояченицей Соловьева. Соловьев симпатизировал Леонтьеву и всячески стремился приподнять образ "идеалиста и поэта в душе" Ахметьева (так первоначально был назван этот герой).

Не приняв соловьевской трактовки образа Ахметьева, Островский сатирически снизил его и заменил одну букву в его фамилии - герой стал Ашметьевым. Это вызвало неудовольствие Леонтьева. "Зачем это Ашметьев? писал он. - Это напоминает с умыслом какие-то ошметки. Измените хоть одну букву, скажите Ахметьев, и вы услышите хорошую дворянскую фамилию татарского рода" [21].

Вступившись за Ашметьева, Леонтьев обрушился на несимпатичный ему "грубый" характер Малькова. Леонтьев считал Малькова "топорным фабрикантом", скверным, недобрый хамом. Леонтьев не хотел замечать, что грубость Малькова напускная и направлена она против чуждого ему человека, да вдобавок оказавшегося еще и соперником - Ашметьева.

Спор Леонтьева с Островским о Малькове - это спор о герое времени. Хотя Островский и считал, что "этот тип еще не сложился", но его уже можно было встретить в жизни и за ним было будущее.

Уверенного в себе, здорового, сильного и цельного в своем чувстве Малькова играл Сазонов, которому эту роль поручил Островский. Драматург приехал в Петербург и сам вел репетиции.

На премьеру "Дикарки" в Петербурге откликнулись многие известные критики: Д. В. Аверкиев, А. Н. Плещеев, А. С. Суворин, В. О. Михневич, Л. Н. Антропов, Ф. М. Толстой. Придерживаясь различных взглядов на театр вообще, драматургию Островского и на эту пьесу в частности, все они единодушно хвалили Савину - Варю за простоту, искренность, непосредственность. Островский, присутствовавший на премьерке, писал жене на следующий день: "Савину после каждой сцены и после каждого акта вызывали много раз, вызывали и других" [22].

В ряде отзывов о спектакле и пьесе (опубликована в "Вестнике Европы", 1880, № 1) отмечалась связь "Дикарки" с произведениями И. С. Тургенева. Варю сравнивали с Асей и другими тургеневскими девушками, в Ашметьеве видели некоторые черты Павла Петровича Кирсанова, а в Малькове - Базарова.

Для таких сопоставлений есть основания; кроме того, общая атмосфера, в которой живут и действуют персонажи "Дикарки", напоминает тургеневскую. Ведь многие тургеневские герои проявляют, как и Ашметьев, неспособность к решительным поступкам, им свойственно умозрительное, "литературное" поклонение женщине, и они пасуют перед безоглядной любовью. Но имя великого романиста возникает тут не только в связи с пьесой соавторов. Исполнение Савиной роли "дикарки" Вари вобрало в себя мотивы тургеневского творчества совсем недавно она сыграла Верочку в "Месяце в деревне".

"Пальма первенства принадлежит г-же Савиной, - писал Д. В. Аверкиев в отзыве на "Дикарку". - Мы решительно не в силах подобрать достаточных выражений, чтобы дать почувствовать всю прелесть ее игры. У нас артистам часто расточаются неумеренные

похвалы; если артист вел роль только хорошо, то уж говорят, что он создал "целый живой тип". Мы несколько умереннее в выражениях; создание типа - такое высокое художественное достижение, что это выражение нельзя превращать в простую похвалу. Но к исполнению роли "дикарки" г-жею Савиной оно, по-нашему, вполне приложимо. <...> Наш сосед по креслам назвал игру г-жи Савиной "лучезарною", и этот эпитет очень удачен. Исполнение было блестяще; г-жа Савина невольно затемняла других исполнителей, как яркая луна затемняет звезды. Не было сцены, за которую не вызывали бы артистки" [23].

Островский был в восторге от игры Савиной. На сохранившейся фотографии, подаренной актрисе, - шутливая надпись: "Очаровательной дикарке Марье Гавриловне Савиной - старый папка А. Островский".

По многочисленным рецензиям можно составить подробное описание игры Савиной в роли Вари. Современники обращали особое внимание на дуэты актрисы, и в первую очередь на ее сцену с Сазоновым - Мальковым. "Объяснение Вари с Мальковым - верх совершенства в сценическом отношении, - писал Ф. М. Толстой. - Дикарка говорит со слов Ахметьева, но вслушайтесь в ее интонацию, и вы убедитесь, что все выражения наставника, проходя чрез уста ее, принимают особое значение. Как прелестно выходит у нее фраза: "Вы материалист - значит грязный" [24].

В пьесе Варя говорит: "Вы - грубый материалист", и далее: "Материалист значит - который всё грубости говорит". Изменила ли Савина текст пьесы или это ошибка рецензента, сказать сейчас трудно. Но оба эти слова - "грубый" и "грязный" - попадались в суждениях о Малькове - Сазонове.

В. О. Михневич назвал его "неотесанным фабричным подмастерьем", а Д. В. Аверкиев скажет совершенно недвусмысленно: "Г-н Сазонов в роли Малькова по речи, манерам и гримировке напоминал "нигилиста", какими их не раз изображали на сцене" [25].

Пьесы о нигилистах широко шли в Александрийском театре 1860-х годов. К подобным пьесам, направленным против демократической молодежи, имевшим целью высмеять трудовых людей, дирекция проявляла заинтересованное внимание и продвигала их на сцену. Играл в "антинигилистических" пьесах и Сазонов. Публика охотно смеялась над поставленным в глупое положение нелепым молодым человеком с длинными волосами. Но к 1879 году, в год премьеры "Дикарки", положение дел существенно изменилось. В период революционной ситуации в стране атмосфера в зрительном зале была такова, что смеяться над подобными героями могли лишь лица крайне реакционных взглядов.

Люди типа Малькова воспринимались подавляющей частью зрителей как новые герои. Да и сам исполнитель, следуя советам Островского, стремился приподнять образ Малькова, сделать из него "положительного" героя времени.

И в последней, четвертой пьесе, написанной А. Н. Островским в соавторстве с Н. Я. Соловьевым, - "Светит, да не греет" - Савина и Сазонов в ролях Оли Васильковой и Рабачева обеспечили ей успех. Островский предназначал Савиной роль Реповой. Но Савина захотела играть Олю Василькову. "Если я в двадцать шесть лет перейду на амплу *grande dame*, то в тридцать придется играть комических старух", - писала она Ф. А. Бурдину [26]. Такое объяснение годилось для своего брата актера, "дяди Феде", как Савина называла Бурдина, для Островского она приберегла иную мотивировку: "Ренева светит, а Оля греет, первое легче, чем второе, и потому я беру более трудное" [27]. Но была еще одна, может быть, главная причина, диктовавшая Савиной это решение. Вкусив сладость громадного успеха в ролях цельных "положительных", вызывающих симпатию зрителей героинь, Савина не хотела играть "разлучницу", себялюбивую Реневу, которая могла быть морально осуждена.

"Оля - самое удачное лицо в пьесе, с редкой художественностью переданное г-жой Савиной, - писал В. О. Михневич. - В исполнении артистки на этот раз мы видели перед собой образ очаровательно-поэтического существа, свежего, невинного и благоухающего, как полевой цветок. Оля вся соткана из трогательного простосердечия, любви, преданности и душевной, какой-то сияющей чистоты... Это один из восхитительнейших женских типов, какие только нам случалось видеть на нашей сцене" [28].

"Г-н Сазонов сыграл Рабачева очень хорошо, - писал А. Н. Плещеев.- Это одна из лучших его ролей. В особенности тонко вел он первые акты. Несмотря на его сдержанность, вы видели ту внутреннюю борьбу, которая в нем совершается" [29].

В пьесе много диалогов-дуэтов Оли и Рабачева, в которых развивается любовная, лирико-драматическая линия. Именно эти дуэты выходили на первый план в спектакле, а молодые герои пьесы, волею судьбы пришедшие к трагическому финалу, вызывали участие зрителей.

В дни дебютов Савиной в Петербурге одним из первых заметил ее критик В. А. Он писал в "Санктпетербургских ведомостях" 2 мая 1874 года: "Мы поздравим нашу сцену с прекрасным приобретением, когда узнаем, что ангажемент г-жи Савиной состоялся". В. А. - это В. Александров, то есть Виктор Александрович Крылов, театральный фельетонист и драматург. Совсем недавно в его пьесе "По духовному завещанию" впервые появилась Савина на сцене Александрийского театра. Мог ли он предвидеть, что сценический успех, шумную популярность многим его пьесам и баснословные гонорары обеспечит ему именно это юное "приобретение". Не мог он, уже известный драматург, предположить, что будет писать пьесы специально для этой актрисы, искать случая угодить ей, а в пору конфликта с Савиной первый сделает шаг к примирению.

В сценичных, ловко скроенных пьесах и переделках В. А. Крылова Савина сыграла около тридцати ролей. Лукавство и лицемерие, кокетство и лесть, притворный плач и искренний смех, беспричинная радость и настоящая грусть этим стандартным оружием крыловских героинь Савина пользовалась с присущим ей блеском. Во многих пьесах Крылова она играла вместе с Сазоновым, который способствовал сближению актрисы с драматургом. Сазонов был с Крыловым в приятельских отношениях. В свои бенефисы он частенько брал крыловские пьесы, драматург писал для него роли, и вообще они были вполне довольны друг другом, знались домами, и, бывало, Крылов просто так "по дороге", как он говорил, заходил к Сазонову пообедать. К этому деловому союзу присоединилась и Савина.

Комедии В. А. Крылова "В осажденном положении" (1875), которую выбрал Сазонов для своего очередного бенефиса, Савина и Сазонов обеспечили шумный успех. Сюжет пьесы незатейлив. Чтобы отделаться от навязываемого ей родней жениха, помещицы дочка Лиза (Савина) прикидывается требовательной, внимательной и заботливой влюбленной, не дает и шагу ступить молодому человеку без того, чтобы его не опекать, тем самым отвращает от себя и заставляет бежать. В этой операции ей невольно помогает кузен, приторно-сладкий, утомительный добряк Васенька, которого играл Сазонов. Комедийные ситуации, водевильные характеры, буффонно-фарсовые трюки. "Женская роль в этой пьесе не имеет никакого содержания, - писал Островский. - Савина должна была изображать плутоватую девушку, которая действующим лицам на сцене кажется простой и наивной, а зрителям, из-под веера, дает знать улыбками, что она себе на уме. <...> "Выигрышная" мужская роль в пьесе так "выигрышна", что, играя ее, можно целый сезон получать от публики громкие овации. Так и вышло. Сазонов играл в этой комедии добродушного простака, в светленькой, новой коломянковой паре и в соломенной шляпе, - добряка, бегающего, всем угождающего и всех обнимающего и, в довершение поражения публики, произносящего монолог о том, как он, суется и хлопоча о чем-то, упал в лужу, в подтверждение чего оборачивается к публике задом, - и действительно, весь зад его новенького, светленького пальто оказывается мокрым; так он с мокрым задом и бежит по сцене целый акт. Аплодисментам нет меры, вызовам нет конца; пьеса идет весь сезон, и успех ее возрастает, пальто с мокрым задом доживает до другого сезона - и опять успех" [30].

Среди общего потока крыловских комедий выделялась его пьеса "Горе-злосчастье" (1879), взятая Сазоновым в свой бенефис. Маленький чиновник Рожнов, честный, безвольный, затравленный клеветой, был изображен Сазоновым "правдиво и горячо". Позже, уже в XX веке, эта роль станет одной из популярных ролей так называемых актеров-неврастеников. Особенное внимание обращалось на натуралистическое воспроизведение

сцены смерти героя. В этой роли, в частности, прославился П. Н. Орленев. Но в те годы, о которых идет речь, тема униженного и оскорбленного "маленького человека" отошла в прошлое, а время болезненно-взвинченного изображения его страданий еще не наступило. И образ этот пребывал в традиционных рамках чувствительной мелодрамы. Потому в спектакле сестра Рожнова, шестнадцатилетняя Марьюшка, привлекала почти такое же внимание, как и главный герой. Тем более что роль Марьюшки играла Савина. А. С. Суворин писал в рецензии на спектакль, что "единственно стоящее внимания лицо - это сестренка героя пьесы" [31]. В исполнении Савиной Марьюшка - нелепое, смиренное существо, все силы своего любящего сердца отдает брату. Это самоотверженный человек, готовый на унижение и подвиг во имя любви к брату. При некоторой надуманности образа, он давал актрисе возможность показать различные стороны своего таланта. "Это было вполне художественное исполнение, - писал А. П. Плещеев. - Советуем посмотреть в этой роли г-жу Савину тем, кто находит ее однообразной. Такие отзывы нам случалось слышать" [32].

В 1870-е годы Савина и Сазонов играли вместе очень много. Бывало, они делили поровну успех в той или иной пьесе, бывало, успех сопутствовал одному из них - Сазонову - Фигаро ("Женитьба Фигаро" Бомарше, 1877), Савиной - Фене ("Майорша" И. В. Шпажинского, 1878). Но если говорить о самом большом их творческом завоевании, то это бесспорно совместные выступления в пьесах Островского. Причем то были победы, выходявшие за рамки чисто художественных. Их общепризнанный успех в ролях молодых независимых людей зиждился на общественном внимании к подобным героям. И хотя у обоих актеров не было той общественной чуткости, которой в высшей степени обладала М. Н. Ермолова, их глубоко правдивый реалистический дар, ощущение окружающей жизни подсказывали им ту трактовку своих ролей, которая вызывала сочувственный отклик зрительного зала. Вся духовная атмосфера второй половины 1870-х годов таила в себе напряженный интерес к образам молодых людей, с которыми связывали лучшее будущее России. Было бы непростительной ошибкой соотносить молодых героев Островского, которых играли Савина и Сазонов, с революционерами-народниками. Конечно, речь идет не об этом. Но молодые люди, восстающие против окостенелых порядков и установлений, против старой морали, люди, не приемлющие привычного стиля жизни и обладающие нравственной цельностью, воспринимались в те годы не иначе, как надежда общества.

В воплощении Савиной и Сазоновым образов Островского была одна особенность. Ведущей фигурой в их дуэте почти всегда являлась женщина. Во всяком случае, так это истолковывалось публикой. И здесь причина крылась не только в своеобразии драматургического письма Островского и силе таланта Савиной. Актуальный в обществе "женский вопрос" предъявлял свои притязания и на театр. Если раньше носителем социальной активности на театре, как правило, был мужчина, то в 1860-1870-е годы интерес перенесся на образ женщины - решительной и смелой. Именно с этой тенденцией и связан триумф Савиной в роли Верочки ("Месяц в деревне", бенефис М. Г. Савиной, 1879).

Островский, высоко ценивший Савину, писал ей:

"Очаровательная Марья Гавриловна, поздравляю Вас с Новым годом и желаю всего лучшего; а главное здоровья и силы. Продолжайте Ваш артистический путь блестя и сверкая своим бриллиантовым дарованием; радуйте нас, любящих Вас, и не давайте отдых публике, пусть ее млеет от восторгов... Что ее жалеть-то!

Благодарю Вас за портрет, он, действительно, не похож, но черты Ваши, и не нужно много воображения, чтобы придать этим чертам то милое и умное выражение, которое навсегда останется в памяти людей, знающих Вас...

Душевно Вам преданный А. Островский" [33].

Мы привели полностью это единственное дошедшее до нас письмо Островского к Савиной. Наверное, оно и было единственным - Савина писем не уничтожала. В нем восторг и нескрываемое увлечение талантом, мастерством, умом актрисы. Письмо датировано 31 декабря 1879 года и как бы итожит отношение Островского к Савиной за прошедшие годы. Но минует всего четыре года, и это отношение резко переменится. Причина - поддержка

Савиной низкопробных пьес. В 1884 году Островский напишет: "Петербургская публика привыкла видеть свою премьершу и аплодировать ей в пошлом репертуаре. <...> Она <...> своим пристрастием к слабым, бессодержательным пьесам не дает возможности подняться тону исполнения на петербургской сцене. <...> Г-жа Савина виновата в том, что держит сцену почти на том же низком уровне, на котором ее застала" [34]. Вывод Островского обусловлен общим отношением драматурга к петербургской казенной сцене. В последние годы жизни писателя, когда, по его словам, "театральные безобразия дошли до высшей точки", отзывы Островского об Александрийском театре и его актерам полемически заострены, недостатки преувеличены. Учитывая эти обстоятельства, делая на них поправку, необходимо признать, что в приведенных словах Островского о Савиной заключалась все же большая доля правды.

Пьесы В. А. Крылова и ему подобных сочинителей, которым обеспечивала успех первая актриса Петербурга, не только не могли "поднять" Александрийскую сцену, но грозили низвести ее до уровня развлекательного предприятия. Содружество с Крыловым бросало тень на искусство Савиной. Это станет очевидным в 1880-е годы, о чем речь впереди.

"Сцена - моя жизнь", - любила повторять Савина. Но жизнь - это не только сцена. Во всяком случае, у Савиной. Тут не было недостатка в любви, увлечениях, разочарованиях. Трезвая реалистка в искусстве, внесшая, по словам А. Р. Кугеля, "порядок и дисциплину" в духовный облик своих героинь, она в личной жизни слушала голос своего сердца и не хотела быть опытной и разумной. Как говорит один из персонажей Островского, "для женщин уроков нет". И женская ее судьба странным образом перекликалась с ее искусством.

Когда тебе двадцать лет, ты хороша собой, талантлива и выступаешь в первом театре столицы; когда почти каждый вечер на тебя направлены сотни биноклей, тебя разглядывают, восхищаются твоими движениями, поворотом головы, умением красиво носить платье; когда ты слышишь умной и острой, которой лучше не попадаться на язык; когда ты обладаешь особым даром привлекать людей и очаровывать их - разве тут может быть недостаток в поклонниках?

И было еще известно, что Савина приехала в Петербург одна, без мужа, союз с которым принес лишь горе и с которым она фактически разошлась. Это обстоятельство прибавляло смелости многим претендентам на благосклонность актрисы. А претенденты были разные. Одни были искренне и безрассудно влюблены в нее, мечтали о женитьбе, другим было лестно укротить "своенравную" и щегольнуть своей победой, для третьих то была лишь игра приятная, щекочущая самолюбие. "Я была окружена толпой поклонников, смотревших на меня как на живой товар, каждый рассчитывал приобрести меня так или иначе", - вспоминала она [35]. В этой "толпе" - артисты, писатели, чиновники, адвокаты. О трех следует сказать особо. Представим их: актер Николай Федорович Сазонов, актер Ипполит Иванович Монахов, князь Евгений Юрьевич Головкин-Голицын. А теперь о той роли, которую сыграл каждый из них в жизни петербургской дебютантки.

Первый человек, который принял участие в ней, был Сазонов. Несмотря на свои тридцать лет, он уже завоевал популярность в столице и влиятельное положение в театре. Взглядом чуткого распознавателя талантов он сразу же увидел в молодой Савиной свою будущую партнершу. Он стал ей протектировать, а заодно и ухаживать. Столичный премьер поддерживает дебютантку. Здесь уже задана определенная схема отношений. Но Савина ее разрушила. В их первых совместных выступлениях зрители и критики не знали, кому отдать предпочтение, кто, так сказать, главный в этом дуэте. Более того, в некоторых рецензиях начинающая Савина выступала на первый план, а Сазонову, любимцу Петербурга, отводилась роль ее партнера, и только. Такого поворота он не ожидал. К тому же, озабоченный своим положением в театре, вкусивший сладость негласного руководства, он почувствовал, что рядом с ним появилась сильная личность, способная влиять на ход театральных дел. А так как карьера для Сазонова была превыше всего, то какое же тут ухаживание - сохранить бы свои позиции и выдержать эту неожиданно свалившуюся на него

конкуренцию. Савина же назовет его ухаживание "компрометантным". В начале второго савинского сезона они поссорились. С тех пор между ними навсегда установились холодновато-деловые отношения, хотя играли вместе они почти тридцать лет, хорошо сознавая творческую необходимость друг в друге.

Другим актером Александрийского театра, желавшим завоевать расположение молодой Савиной, был Ипполит Иванович Монахов. Сазонов - сын маленького чиновника - строил карьеру и не делал ничего опрометчивого, трудом и дарованием пробивал себе путь. Монахов - сын генерала - карьеры не делал, жил жизнью безалаберной богемы, что и свело его в могилу тридцати пяти лет. Монахов выделялся среди актерской братии образованностью и культурой. Окончив историко-филологический факультет Киевского университета, он переехал в столицу, одно время служил корректором в сенатской типографии. Незаметный чиновник, он был хорошим музыкантом, аккомпанировал певцам и декламировал на литературных вечерах поэтов "Искры". С успехом исполнял куплеты В. С. Курочкина, Д. Д. Минаева, песни П. Беранже. Вступив в труппу Александрийского театра, он участвовал в опереттах и комедиях, играя роли первого плана. В 1871 году И. А. Гончаров посмотрел в Александрийском театре "Горе от ума" в бенефис Монахова, где бенефициант играл Чацкого. Спектакль вдохновил писателя на создание статьи "Миллион терзаний". Между Гончаровым и Монаховым завязалась переписка, дружба.

С детства тянувшаяся к знаниям и мечтавшая вырваться из круга провинциальных актерских интересов, Савина подружилась с Монаховым. Монахов познакомил ее с И. А. Гончаровым, который стал посещать ее спектакли, писать ей письма, захаживать к ней в гости. Позже она будет знакома с Островским и Тургеневым, Полонским и Майковым, Толстым и Чеховым. Но Гончаров был первым большим писателем, с которым свела ее жизнь. Савина до конца своих дней помнила Монахова и была благодарна ему за то, что он ввел ее в писательский круг, пробудил интерес к литературе.

Отслужив два сезона на казенной сцене, сыграв более сорока новых ролей, завоевав ценой громадного душевного напряжения высокое положение в театре, Савина серьезно заболела. Премьеру комедии "Фру-Фру" Мельяка и Галеви в январе 1876 года она играла совершенно разбитой. На спектакле во время действия упала, почти потеряла сознание. Знаменитый врач С. П. Боткин нашел у нее начинающуюся астму, болезнь печени, почек и тяжелое нервное расстройство. Он настаивал на немедленной поездке за границу, лучше всего в Италию. Получив отпуск на шесть месяцев, взяв в долг большую сумму, "полумертвая, истерзанная нравственно", как писала Савина, она с компаньонкой отправилась во Флоренцию. Там ее ждал давний знакомый - князь Евгений Юрьевич Головкин-Голицын. Это важный эпизод биографии актрисы, и на нем следует остановиться.

Голицын был из музыкальной семьи. Дед, Николай Борисович Голицын, знаменитый виолончелист и поэт, знакомый Пушкина и Глинки, состоял в переписке с Бетховеном, который посвятил ему увертюру "Освящение дома" и три струнных квартета, так называемые голицынские. Отец, Юрий Николаевич Голицын, - разносторонний музыкант, которого ценили Даргомыжский и Серов.

Евгений Юрьевич, учившийся в Морском корпусе, тоже получил приличное музыкальное воспитание. Впрочем, почти все учащиеся Морского корпуса, юноши, как правило, из аристократических семей, уверенно чувствовали себя за фортепиано. Но одно дело музицировать в кают-компани, другое - посвятить этому жизнь. Перед глазами Голицына был пример, когда стоило променять верную карьеру морского офицера на превратное будущее профессионального музыканта. В Морском корпусе вместе с Евгением Голицыным учился Николай Римский-Корсаков.

Голицын понимал, что время просвещенных дилетантов прошло. Он закончил корпус и поступил на флот. Здесь он подружился с морским офицером Н. Н. Славичем. И когда тот, растратив казенных сорок тысяч, судимый, лишенный чинов и званий, проклятый отцом, взял фамилию Савин и пошел на провинциальную сцену, Голицын не отвернулся от него. Потом, когда Савин женился на шестнадцатилетней Маше Стремляновой и стал разъезжать с

ней по провинции, Голицын оставался другом обоих и долгое время не отдавал себе отчета в тех чувствах, которые испытывал к жене товарища. Как раз в это время умер его отец, оставив ему расстроенные имения в разных концах России. По делам наследства Голицын разъезжал по России и неизменно появлялся в каждом городе, где служили Савины. Это льстило самолюбию разжалованного мичмана, простодушно относившего приезды князя на свой счет. Когда Савина переехала в Петербург, переписка ее с Голицыным продолжалась. Она написала ему, что серьезно больна и собирается в Италию. Там они встретились. Трудные отношения с Голицыным длились весь 1876 год. Встречи во Флоренции и в Сорренто, в Виши и в Париже и просьба стать его женой в памятный для нее день 30 марта, когда ей исполнилось двадцать два года.

"Моя семья примет Вас как родную, сцену Вы не оставите, я слишком ценю Ваш талант и знаю, что ничем не могу заменить то, что дает искусство, упрекнуть Вы себя ни в чем не можете, Ваша жизнь прошла перед моими глазами, я строго и долго обдумывал этот шаг, прежде чем на него решиться. Я хочу только Вашего спокойствия и могу Вам дать его, а Вы должны принять это, как необходимость для продолжения Вашей блестящей карьеры", - говорил он³⁸. Голицын торопил Савину оформить развод, в Италию был вызван муж Савиной, чтобы договориться, как упростить бракоразводный процесс. Савин ставил условия, требовал "отступного". Голицын был согласен на все.

Шантаж, постыдная корысть со стороны одного и стремление оградить ее от этого со стороны другого породили в Савиной чувство омерзения к бывшему мужу и благодарности к будущему. Дело шло к новой свадьбе. Его громкое имя должно было стать ее именем.

Но когда она вернулась в Петербург к началу сезона, окунулась в театральную атмосферу с хлопотами о бенефисе, о новых ролях, встретила с товарищами по сцене, снова вкусила сладость успеха и поклонения, познакомилась с Островским, с пьесами которого связывала большие надежды, все это отдалило ее от Голицына. Л он ревновал ее к сослуживцам и вообще к театральному миру. Это влекло за собой резкие перепады в отношениях, обиды, ссоры, отчаяние. Все объясняется просто. Савина испытывала к нему интерес, чувство благодарности, доверие, уважала его, видела в нем друга и опору, да мало ли какие еще слова можно найти для такого случая. Но Савина никогда не любила Голицына. Короче говоря, осень в Петербурге оказалась совсем не похожа на весну во Флоренции. Тут были разрывы, "окончательные и бесповоротные", были страдания и мольбы, просьбы, примирения, и неизвестно, чем бы все кончилось, если бы не произошло то, что неминуемо должно было произойти: в жизнь Савиной вошел новый человек, и она полюбила так, как не любила никого ни до, ни после этого.

И когда стало очевидно, что надеяться не на что, Голицын, давно оставивший флот, пошел добровольцем на русско-турецкую войну. Храбро сражался, был ранен, награжден Владимиром с мечами и бантом, вернулся в имение, где вскоре окончил свои дни. В том же 1877 году Сазонов благополучно женился на известной петербургской писательнице, а Монахов умер от белой горячки.

Прихотливыми, не ведомыми никому путями преобразуется жизненный материал в творчестве художника, отзывается в искусстве то, что прожито и пережито. Отношения с Голицыным запали в душу Савиной, и, может быть, от них, от этих отношений какие-то нити протянулись к ее позднейшим ролям. Кто знает?..

Все вспоминавшие Голицына отмечали его доброту, всепрощение, душевную незащищенность. Она, жившая всегда с ощущением происходящей вокруг борьбы, впервые встретила подобного человека. Ей еще играть Настасью Филипповну.

Она была невольной свидетельницей торга, который шел между Савиным и Голицыным. И пусть один из них преследовал благородные цели, всячески стремился не уронить ее достоинства, - все равно это было оскорбительно и постыдно. Ей еще играть Ларису Огудалову.

Голицын обещал оградить ее от всех мелких и больших забот, создать невиданные условия для творчества. Ей еще играть Негину...

Названные роли нельзя отнести к бесспорным удачам Савиной. То были но совсем ее героини и не ее романы. Но в конце богатыми событиями 1870 года Савину настиг ее роман. Самый счастливый и самый несчастный в жизни.

Савину заметил блестящий адъютант одного из великих князей Никита Никитович Всеволожский. Представитель громкой аристократической фамилии, он в свои тридцать лет занимал видное положение при дворе - Он был сыном Никиты Всеволодовича Всеволожского - основателя знаменитой "Зеленой лампы", близкого друга Пушкина, и это обстоятельство также не могло не привлекать к нему внимания. Всеволожский стал ухаживать за Савиной, добиваться ее расположения, причем делал это так, как умел он, Никита Всеволожский, человек увлекающийся и сумасбродный, - не считаясь ни с чем. Ни со своим положением при дворе, ни с укорами многочисленной родни и пересудами света. Савина полюбила его. Начался долгий, бурный, мучительный роман. Забегая вперед, скажем, что обвенчаются они только через пять лет, в 1882 году. Великий знаток психологии любви Мопассан писал: "Для женщин нет ни касты, ни породы - красота, грация и обаяние заменяют им права рождения и фамильные привилегии. Свойственный им такт, гибкий ум и вкус - вот единственная иерархия, равняющая дочерей народа с самыми знатными дамами". Но вернемся к тому времени, когда началось их знакомство,

Подумать только, прошло всего два года как Савина появилась в Петербурге. Бывшая провинциальная актриса, которая совсем недавно и сыта-то бывала не каждый день, - в центре внимания всего петербургского света. Ее имя то и дело мелькает в газетах, а теперь в великосветских салонах и чиновничьих конторах его упоминают рядом с именем Никиты Всеволожского.

"Не веря ни одному слову, не уважая его, иногда даже ненавидя, я любила его без памяти, и не было жертвы, перед которой я остановилась бы", - читаем на последней странице ее автобиографических записок "Горести и скитания" [37]. Жертв, которые она принесла ему, не перечесать. С самого начала их романа он не изменял своим привязанностям, которые срослись с его жизнью. Привязанности эти укладывались в пять слов: карты, скачки, охота, кутежи, женщины. Савина, как и многие ее героини, без памяти влюбленные в своих избранников, пренебрегла прозой жизни - денежными расчетами, полагая, что у нее с любимым "все общее". Общими стали его многочисленные долги. Родовое поместье Всеволожских - Сива в Пермской губернии - пришло в упадок, было опутано долгами, неуклонно разорялось. И чем больше разорялось, тем отчаяннее стремился Всеволожский поправить свои дела единственным известным ему способом. Он играл на скачках и за зеленым столом, играл безудержно и страстно. В мае 1878 года, когда, закончив сезон, Савина должна была ехать за границу лечиться, он в одну ночь проиграл сорок тысяч. Проигрывал уезжал и свое пермское поместье, жил там подолгу; выигрывал - не предупредив ее, собирался за границу и укатывал туда, бывало что и не один. Объяснения, уверения, укоры не совсем заглушавшей совести, раскаяние - и снова ложь...

Савина не верила ему и все равно любила, не уважала и все равно любила, презирала и все равно любила. Как тут не вспомнить слова ее героини Наташи из "Трудового хлеба": "Любить можно и не уважая человека и не веря ему... да ведь такая любовь - обида". Страндания и обиды то и дело вспыхивали и угасали.

Когда летом 1880 года Савина вместе с Всеволожским была за границей, то путешествовала она под фамилией, которая значилась в ее паспорте, - Славич фамилией ее первого мужа. Телеграмма И. С. Тургенева из Буживаля в Париж была адресована мадам Славич. В то лето Всеволожский вел себя безупречно. Он, так же как Алексей Вронский, путешествовавший примерно в то же время по Италии с Анной Карениной, считал, что "если свет не одобряет этого, то мне все равно". Савина была счастлива, и эта поездка сильно сблизила их.

Л. Н. Толстой писал о Вронском: "Казалось, ему надо было понимать, что свет закрыт для него с Анной; но теперь в голове его родились какие-то неясные соображения, что так было только в старину, а что теперь, при быстром прогрессе (он незаметно для себя теперь

был сторонником всякого прогресса), что теперь взгляд общества изменился и что вопрос о том, будут ли они приняты в общество, еще не решен". Если исключить слова, взятые Толстым в скобки, все остальное можно адресовать Всеволожскому. Но, несмотря на его предположения, так же как для Вронского, свет был открыт для Всеволожского и, так же как для Карениной, закрыт для Савиной.

И когда, наконец, был получен развод от Славича, и она в 1882 году вышла замуж за Всеволожского, и Тургенев поздравил ее "не столько с браком, сколько с выходом из ложного положения" - все осталось по-прежнему [38]. С. И. Смирнова-Сазонова записала в дневнике 2 декабря 1882 года: "Всеволожские не стали поддерживать с ней знакомства и даже обижены, что она ворвалась к ним в родню. Муж у них бывает, но о жене ни полслова" [39].

Поколебать прежние обычаи, предрассудки света ни они, да и никто другой не мог. Всеволожскому пришлось выйти в отставку, потом он будет упрекать ее, что она - причина его сломанной карьеры. Савина собиралась выполнить его желание и оставить сцену.

Когда актрисы выходили замуж за аристократов и вельмож, они почти всегда оставляли сцену. Так было с легендарной крепостной актрисой Парашей Жемчуговой, вышедшей замуж за графа Шереметева. Так было с воспетой Пушкиным великой трагической актрисой Екатериной Семеновой, ставшей княгиней Гагариной. Это давние примеры. А за год до того как Санина стала госпожой Всеволожской, ее предшественница по сцене и поверженная соперница, дочь коллежского регистратора тридцатисемилетняя Елена Сердюкова, по сцене Струйская, вышла замуж за графа Загряжского, получила титул графини, покинула театр и удалилась в имение мужа под Тамбовом. Но Струйская как актриса исчерпала себя, Савиной же было чем одарить людей, она это знала и, несмотря на житейские бури, с каждым годом чувствовала себя на сцене все увереннее. Она хотела делать свое дело, работать свою работу, как говорил Л. Н. Толстой. Это надо было еще и для того, чтобы покрывать растущие долги мужа.

Бывая в Сиве, Савина, барыня "на все руки", вела себя так, как вели бы себя многие ее героини. Она учила и лечила деревенских ребят, помогала старикам, принимала детей у рожениц, добивалась у мужа прекращения взысканий с крестьян за самовольную рубку леса. Верный друг судебный деятель А. Ф. Кони помогал ей в этих начинаниях советами. Подобные поступки Савиной вызывали искреннее недоумение Всеволожского, да и независимо от этого он все больше удалялся от дел и в конце концов перевел ведение хозяйства по имению на имя жены - М. Г. Всеволожской. Документ о передаче дел датирован маем 1887 года, летом Всеволожский крупно проигрался и Савина должна была поручиться на его векселе на сто тысяч¹. В доме у них все было описано. Векселя сыпались на нее со всех сторон, ее стали вызывать в суд и осенью 1887 года вместе с мужем объявили несостоятельной должницей. По тогдашним законам несостоятельные должники официально подразделялись на три группы злостных, неосторожных и несчастных. Злостным был герой Островского Самсон Силыч Большов, она была объявлена несчастной. То был лучший вариант. А. Ф. Кони поздравлял ее, как это ни странно звучит, с тем, что она "несчастливая". Суд вынес решение под арест ее не брать, а долги удерживать из жалованья.

Как "несостоятельной должнице" Савиной предстояло испытать много мелких унижений. Все адресованные ей по почте письма направлялись сперва в окружной суд, а тамошнему курьеру не было охоты носить их адресату по одному; накопится за неделю штук этак десять-пятнадцать, перетянут их веревочкой и пришлют сразу всю связку замызганных, мятых конвертов. Закон есть закон. И даже Л. Ф. Кони не брался помочь Савиной изменить

¹ Чтобы читателю было понятно, что такое 100 000 в 1887 году, приведу отрывок из письма А. П. Чехова к А. С. Суворину от 27 марта 1887 года: "В Звенигородском уезде Моск[овской] губ[ернии] продается бывшее имение Шиловского, которое я видел. Имение красивое, уютное, с прекраснейшим парком (пихты и лиственницы), с рекой, прудами, изобилующими рыбой, с церковью, театром, художественной мастерской, со статуями и монументами, которые в лунную ночь похожи на мертвецов, с громоотводами и проч. Стоит 50-60000" (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма. М., 1975, т. 2, с. 49-50).

этот порядок. Сам он отправлял письма к ней с посыльным или с оказией.

В одном из них - 6 октября 1887 года - он писал актрисе, имея в виду ее положение "несостоятельной должницы": "Бриллиант, даже и оправленный в хомут, остается все-таки бриллиантом. Так и Вы... И даже в мансарде, со свечкой, вставленной в выдолбленную репу (какова картина?!), в холстинном платье, - Вы все-таки остались бы в глазах всех знающих Вас тем же - тою же проводницею высоких эстетических наслаждений, так как с Вами, где бы Вы ни были, поселяется светозарный гений искусства, любимого и понимаемого Вами, как редко кем" [40].

В конце концов, и материальный крах, и разного рода оскорбительные мелочи можно было вынести. Суд признал ее "несчастной", но ее жизнестойкость и жизнелюбие могли преодолеть и это несчастье, лишь бы ее любил любимый ею человек. Между тем отношения с мужем катастрофически разрушались. Человек беззаботный, он продолжал играть, кутить, они расставались, снова мирились, разъезжались, снова сходились, но трещина в их отношениях углублялась. Уже через несколько лет после так трудно доставшегося им узаконенного союза по Петербургу поползли слухи, что Всеволожский собирается развестись с Савиной и вступить в новый брак. Нет, он не какой-нибудь "красавец-мужчина" Аполлон Окаемов, готовый ради миллионного состояния жениться хоть на горбатой Матрене Оболдуевой. Он не унижится до такого. Он увлечен красивой и молодой женщиной, у которой ничего нет.

А Савина? Играет, учит новые роли, гастролирует по России, выплачивает долги мужа. Долго так продолжаться не могло. Переписка Савиной и Всеволожского второй половины 1880-х годов свидетельствует о приближающемся финале их семейной драмы. В многочисленных письмах Всеволожского к Савиной из Сивы, Ялты, Петербурга (когда она была на гастролях), Берлина, Парижа речь идет лишь о деньгах, об имени, о долгах, векселях и т. д. Упреки, обиды, угрозы...

"Моя жизнь становится в полном смысле невыносимой. Ты с собаками своими обращаешься лучше, чем со мной" - это из ее письма 1885 года [41].

"Вы исказили мою жизнь, осрамили меня на весь мир, сделали хуже нищей, и теперь, когда я приняла Вас в свою квартиру, простив по-христиански Ваши гнусные поступки, Вы осмелились кинуть мне в глаза оскорбления и упреки в том, что я Вас разорила. Последнее только смешно, а первое - подло! <...> Вы дошли до последней степени нравственного падения и теперь хватаетесь за новое средство обвинить меня. Стыдитесь, Вы, рюрикович, Всеволожский! Так честные люди не поступают. Вы пропадали годами и давали о себе знать только тогда, когда Вам нужны были деньги..." - это из письма 1890 года [42]. Возврата к прошлому не произошло; в 1892 году состоялось официальное расторжение брака.

В пору сложных отношений Савиной с Всеволожским судьба одарила ее любовью Ивана Сергеевича Тургенева. В 1879 году, думая о пьесе для своего бенефиса, Савина остановилась на "Мясяце в деревне": ее привлек образ Верочки. Пьеса Тургенева имела стойкую репутацию несценичной. И наперекор этому Савина выбрала ее. "Савина с ума сходит, - писал Бурдин Островскому, представь себе, она берет пьесу Тургенева "Месяц в деревне", в которой столько же сценического, сколько в моей корзинке, куда я бросаю негодные бумаги. Я не могу себе представить, что это будет в действии" [43].

Много позже, вспоминая о своем бенефисе, Савина рассказывала Ю. Д. Беляеву: "Я долго искала пьес, и в погоне за "литературной" наткнулась на тургеневскую комедию. Она никогда не была в Петербурге играна, тогда как несомненно заслуживала постановки. Посоветовалась с товарищами и даже вынесла неприятности. Например, Нильский, тогдашний *jeune première*, наотрез отказался играть Ракитина, находя, что в этой роли нет никакого для него материала. Сазонов неохотно согласился играть мужа. И так все и во всем... Кроме, впрочем, одного Варламова, который на первой же репетиции пленил меня своим Большинцовым" [44].

Роль Верочки - одно из самых больших достижений актерской биографии Савиной. Верочка - обаятельнейший образ русской драматургии. Чистая, правдивая, стремящаяся

отстоять свое первое чувство, человеческое достоинство и независимость, Верочка в исполнении Савиной покорила искренностью и непосредственностью. Особенно удались Савиной сцены объяснения с Беляевым и Натальей Петровной, когда Верочка, постигнув свое зависимое положение бедной воспитанницы, превращалась из наивной девушки в зрелого, решительного человека. "Полно вам говорить со мною как с ребенком... Я женщина с сегодняшнего дня... Я такая же женщина, как вы" эти слова Верочки, обращенные к Наталье Петровне, Савина произносила с особым достоинством, захватывая зрителей психологическим состоянием героини.

Тургенев увидел Савину в роли Верочки на четвертом представлении "Месяца в деревне", состоявшемся 15 марта 1879 года. "Это был один из счастливейших, если не самый счастливый спектакль в моей жизни", вспоминала она [45]. Савина - актриса и человек произвела на писателя громадное впечатление. Четыре последних года жизни Тургенева были полны высоким и трогательным чувством к Савиной, мечтами о ней и трезвым пониманием безнадежности их общего будущего.

О своем чувстве поведал сам Тургенев, Если прочитать его письма к актрисе (их семьдесят донять), то возникнет подробная история любви с перепадами отношений и настроений. Душевная близость возникла в те годы, когда Тургенев, имея в виду свою постоянную привязанность к Полине Виардо и ее семье, ютился, как он сам говорил, "на краешке чужого гнезда", а Савина была влюблена во Всеволожского. Тонкий психологический анализ истории тургеневской любви по его письмам к Савиной сделал А. Ф. Кони в предисловии к сборнику "Тургенев и Савина" (1918). Эта любовь-дружба навсегда вошла в духовное сознание Савиной, обогатила ее, помогла развитию лирической темы ее искусства.

В свои бенефисы она брала произведения Тургенева, просила участвовать своих именитых сослуживцев и, конечно, Сазонова. Кроме "Месяца в деревне" он играл с ней в "Вечере в Сорренте", в "Провинциалке" и в инсценировке "Дворянского гнезда", о встречах с Тургеневым Савина вспоминала до конца своих дней.

После развода со Всеволожским жизнь Савиной вступила в спокойное русло. Она стала гражданской женой крупного богача и страстного любителя театра, председателя Общества русского пароходства и вице-президента Театрального общества Анатолия Евграфовича Молчанова. Брак был оформлен в 1910 году, когда "молодым", как иронизировала Савина, было сильно за пятьдесят. После смерти Савиной Молчанов много сделал для увековечения ее памяти...

13 апреля 1877 года Ф. А. Бурдин писал А. Н. Островскому: "Нового у нас ничего нет, разве только то, что Сазонов женится на писательнице Смирновой и в это воскресенье свадьба" [46]. Известный актер устраивал свою жизнь. Только что ему исполнилось тридцать четыре года, он был в расцвете таланта и славы. В расчете на него писал роли Островский. Прохожие узнавали его и кланялись. Красивый блондин с насмешливыми глазами, он был изысканно любезен и снисходительно учтив. У Сазонова вообще была несколько покровительственная манера держаться, которая распространялась на сослуживцев и даже малознакомых людей.

С опереттой и водевилем он расстался. Ощувив поддержку Островского, его заинтересованность, Сазонов стал ориентироваться на серьезную комедию и драму. Актера всегда влекла широкая литературно-художественная среда. Дружба с молодой писательницей Софьей Ивановной Смирновой дала ему то, к чему он стремился - новые знакомства, а женитьба на ней - совершенно новый домашний уклад.

С. И. Смирнова сыграла столь значительную роль в жизни Сазонова, что о ней необходимо хотя бы коротко рассказать. Дочь управляющего большим дворянским имением, Софья Смирнова с юных лет проявила незаурядные литературные способности. Она живо интересовалась общественными настроениями времени и в 1871 году, когда ей было девятнадцать лет, принесла в "Отечественные записки" свой первый роман "Огонек", который и был там опубликован. Смирнова дебютировала не историей несчастной любви,

непонятой женской души, а именно так начинали многие юные писательницы; она взяла для первого своего опыта общественную тему. Героиня романа - восемнадцатилетняя Клавдия Ракитина, натура пылкая и честная, собирается устроить народные кухни. В этом она видит свой долг и идет к цели с энтузиазмом молодости, преодолевая препятствия, и в конце концов, не добившись своего, намеренно простужается и умирает. И цели героини, и развязка романа дали пищу для фельетонистов. Роман подвергся суровой критике. Но "Отечественные записки" заступились за своего автора. Дело в том, что в Клавдии Ракитиной можно было усмотреть позитивное начало русской жизни, а ее стремление к практической деятельности заставляло вспомнить Веру Павловну из романа "Что делать?" Н. Г. Чернышевского, в те годы государственного преступника, имя которого не упоминалось в печати.

В "Отечественных записках" один за другим появляются романы Смирновой "Соль земли" (1872, заглавие - своего рода парафраз из "Что делать?" вспомним характеристику Рахметова), "Попечитель учебного округа" (1873), "Сила характера" (1876). Ее романы печатаются рядом с прозой Салтыкова-Щедрина, стихами Некрасова, пьесами Островского. О ее произведениях говорят и пишут критические статьи. Ею заинтересовался Ф. М. Достоевский. В последние годы жизни писатель бывал у Сазоновых. Достоевский рассказывал Софье Ивановне о работе над "Братьями Карамазовыми". Ценя в ней живого, острого собеседника, Достоевский, бывало, затрагивал в их разговорах исторические, политические темы - о Петре Первом, о Лорисе Меликове, о казни Млодецкого, покушавшегося на Верховного правителя. Александринский театр его занимал мало. Интерес к сцене, который проявлял писатель в первой половине 1860-х годов, давно угас.

Успехи Сазонова в конце 1870-х годов были весьма примечательны. Но популярность в ролях простых, прямодушных, искренних людей имеет объяснение, которое не может быть отнесено к чисто театральной стороне дела. Как всегда, в таком устойчивом успехе определенного типа человека, характера кроются причины, связанные с общественной атмосферой, которая нуждалась в подобных героях и порождала их. Прежде всего отметим, что в 1870-е годы распространение получила теория "простых" ответов на сложные вопросы жизни. Народническая доктрина требовала популярного, доступного изложения сложных социальных проблем. В ходу были почитание народной мудрости, народного нравственного сознания, усилился интерес к фольклору, сказке, притче. Все это сомкнулось с интересом к герою, наделенному естественными, казалось бы, качествами: честностью, добротой, высоко развитым чувством справедливости.

Пример народовольцев вызвал подъем нравственного сознания интеллигенции 1870-х годов. Об их поведении на процессах, в тюрьмах и ссылке было известно широко, об этом писали и говорили. Быстро распространилась молва о том, что когда шеф жандармов Потапов предложил одному заключенному выдать членов организации, тот на глазах у всей свиты влепил генералу пощечину. Простое решение моральных проблем. Но оно достается дорогой ценой, иногда ценой жизни.

Громадное нравственное потрясение в русском обществе произвел процесс Веры Засулич. Но к чему такие отступления, может подумать читатель. Ведь речь идет об актере Сазонове. Известно, как далеки были артисты казенных театров от политических и общественных событий. Толстые стены Александринского театра надежно защищали их от бурь времени. И какое, наконец, отношение имеет премьер императорской сцены Николай Сазонов к делу Веры Засулич? Слышал ли он вообще о нем? Отвечу: не только слышал, а был, можно сказать, заинтересованным очевидцем.

24 февраля 1878 года двадцатисемилетняя Вера Засулич стреляла в петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова за то, что по его приказу был подвергнут телесному наказанию политический заключенный А. П. Боголюбов. Боголюбова она раньше не знала - это был демонстративный акт общественного заступничества за беззащитного заключенного. 31 марта 1878 года в Петербургском окружном суде на углу Литейной и Шпалерной слушалось "дело дочери капитана Веры Ивановны Засулич о покушении на жизнь генерал-

адъютанта свиты его величества Ф. Ф. Трепова". Председатель суда - А. Ф. Кони. Состав присяжных - благонадежный - пожилые чиновники и купцы. В зале - весь Петербург. Речь защитника П. А. Александрова вызвала восторг и гром рукоплесканий. Хлопали все: высокопоставленные чиновники, писатели, владельцы банков и газет. Хлопал канцлер империи, лицейский товарищ Пушкина, восьмидесятилетний князь А. М. Горчаков. Веру Засулич оправдали. "Осудить было невозможно, - вспоминал о процессе литератор Г. К. Градовский. - Возле меня сидел Достоевский, и тот признал, что наказание этой девушки неуместно, излишне" [47]. Русское общество праздновало победу нравственности на этом удивительном, по выражению Ф. Энгельса, процессе, который всколыхнул страну. "Это похоже на предвозвестие революции", - писал Л. Н. Толстой [48]. М. Н. Островский сообщил 1 апреля 1878 года брату в Москву: "С 10 часов утра до 7 вечера я был в окружном суде, где судилась Засулич, стрелявшая в Трепова. Оправдательный вердикт присяжных и, главное, то необыкновенное сочувствие, с которым он был встречен присутствовавшими на суде лицами, принадлежавшими к избранному обществу, произвели здесь сильное впечатление и вызвали массу комментариев. Одно, что несомненно - это то, что Треков далеко не пользуется уважением общества, а незаконный его поступок с Боголюбовым порицается всеми с чувством сильнейшего негодования" [49]. Это написал крупный государственный чиновник, тайный советник, в будущем министр, человек, стоявший на верху бюрократической лестницы.

Утром 31 марта Сазонов с женой направились в суд. По пути к ним присоединился их знакомый, молодой, но уже известный в столице адвокат и актер-любитель Н. П. Карабчевский. Не только среди посетителей судебного заседания были знакомые Сазонова. Он хорошо знал некоторых участников процесса. Председатель суда, Анатолий Федорович Кони, сын известного театрального писателя и актрисы Александрийского театра, близкий артистическому миру человек, бывал в доме у Сазоновых. Адвокат Александров заядлый театрал. Ну а что касается потерпевшего, то к петербургскому градоначальнику актеры Александрийского театра обращались часто - ведь от него зависело разрешение спектаклей в различных клубах и на любительских сценах. Обращался, бывало, к Трепову и Сазонов.

Во время девятичасового слушания дела Сазонов, как и почти все бывшие тут его знакомые и друзья, открыто выражал сочувствие подсудимой. Это дошло до Трепова. 6 апреля 1878 года С. И. Смирнова-Сазонова занесла в дневник: "Трепов негодует на Николая Федоровича, для которого он столько сделал! (чего именно, неизвестно) и который радовался оправданию Засулич, и даже выходя из суда перекрестился, сказав: "Слава богу, теперь можно дышать свободнее". Николай меня спрашивает потом: "Разве я это говорил? Ты помнишь?" Но я тоже не помню. Может быть, впрочем, и говорил, тут и не то еще говорилось".

Интересную запись, связанную с делом Засулич, сделала С. И. Смирнова-Сазонова 10 апреля: "Кони пришел обедать, и пока накрывали на стол, предложил мне пройтись. Жалуется на свою судьбу, что его после дела Засулич сживают со свету. Был будто бы совет министров с государем во главе, на котором объявили Кони главным виновником скандала. Предлагают ему оставить службу, на что он отвечает: "Я несменяем!" Государь очень недоволен Горчаковым за посещение суда во время дела Засулич. - Ты сказываешься больным, когда тебя зовут к императрице, и идешь в этот притон".

Потом, по разным поводам, в доме Сазоновых вспоминали о знаменитом процессе, о Засулич и ее судьбе. Бывавшие в гостях у Сазоновых и сам Кони, и знаменитые адвокаты Ф. Н. Плевако и Е. И. Утин, и приезжавший из Москвы Н. П. Шубинский, муж М. Н. Ермоловой, - все они участвовали в этих разговорах, ценя хозяев как людей широких, понимающих и сочувствующих идеям справедливости.

Все писавшие о Сазонове и вспоминавшие его видели отличительную черту его актерского облика в умении создавать чисто русские типы людей разного звания - просточинцев, как тогда говорили: крестьян, приказчиков, купчиков. Он блестяще владел внешними характерными приемами для обрисовки подобных героев: русским говорком,

простонародными интонациями, размахистыми грубоватыми жестами.

Петербург, который давно, пользуясь выражением Н. С. Лескова, "оевропеизировался", давал мало пищи для утоления национальных порывов многочисленных гостинодворских и апраксинских торговцев. И хотя Петербург это не матушка белокаменная, где по-другому живет дух народной жизни, где и колокола заливаются совсем не так, как в северной столице, все равно ярко выраженная национальная окраска отвечала настроениям и вкусам большей части петербургских зрителей. Взрыв патриотических настроений заметно усилился в 1876 году, когда Сербия объявила войну Турции и во главе сербских войск встал русский генерал М. Г. Черняев. Пресса восхваляла генерала М. Д. Скобелева, "славного русского" богатыря. Многочисленные книжки поддерживали славу молодого генерала. Начал строить эту славу А. С. Суворин в газете "Новое время", которую он приобрел в 1876 году. Ведь именно "русско-турецкая война помогла этому карьеристу "найти себя", - писал В. И. Ленин, - и найти свою дорожку лакея, награждаемого громадными доходами его газеты "Чего изволите?" [50].

Имя генерала М. Д. Скобелева гремело по всей России. Но мало кому удавалось похвалиться знакомством и вниманием легендарного генерала. Дело, как правило, ограничивалось приобретением его портретов, которые висели и в бедных лачугах и в богатых домах. Сазоновы через Суворина хотели заполучить генерала в свой дом. Но не тут-то было. Какова же была их досада, когда они узнали, что он попросил быть представленным Савиной. Об этом знакомстве Савина сообщила Тургеневу, и писатель мягко иронизировал по поводу ее встречи с "бессмертным воином".

Газета "Новое время" руками своего владельца и вдохновителя вершила политику в разных сферах русской жизни, в том числе, конечно, и в области искусства. Казалось бы, что создатель русских типов александрийский актер Сазонов должен был найти в лице Суворина своего почитателя, защитника и пропагандиста. Но этого не произошло. Суворин не создал из Сазонова кумира, как, скажем, из Стрепетовой. Тут были по крайней мере две причины. Главная из них заключалась в том, что, по стойкому мнению Суворина, актер Сазонов не обладал талантом такого масштаба, как, скажем, талант Давыдова или Стрепетовой. Если в сфере общественной жизни для Суворина были совершенно безразличны достоинства той фигуры, которой он в угоду большой политике создавал славу, то когда речь шла об искусстве, художественный вкус не позволял ему грубо лицемерить и хитрить. Более того, перед подлинным искусством Суворин часто был свободен от политики и лжи. Он был сторонником отработанного актерского мастерства, трудолюбия, и тут он отдавал должное Сазонову - добросовестному мастеру, тщательно готовившему свои роли. Но он всегда считал, что Сазонову недостает самородного таланта, который ничем заменить нельзя.

Другая причина, не позволившая Суворину "поставить" на Сазонова, коренилась в следующем. В конце 1870-х годов, когда Суворин "повернул к национализму, к шовинизму" [51], Сазонов, бывало, еще бравировал либерализмом. Он, как уже отмечалось, навлек на себя гнев Трепова, произведения его жены печатались в "Отечественных записках", гостями его дома были известные журналисты и адвокаты свободного образа мыслей. Либеральную атмосферу сазоновского дома Суворин ощутил однажды, как говорится, на собственной шкуре, причем даже не в переносном смысле этих слов.

Дело было весной 1878 года. Суворин зашел к Сазоновым просто так, на огонек. Здесь уже сидел известный адвокат и театральный писатель Е. И. Утин. Они начали говорить друг другу колкости. Утин обвинил Суворина в том, что он продажный журналист, холопствует перед правительством.

- Говорят, что я продажный человек, - закричал Суворин. - Что же я нажил? Какие капиталы? У меня ни копейки нет! Вот вы, богатый человек, что вы не издадите какой-нибудь революционной газетки, уличного листка какого-нибудь? Вот и показали бы свое сочувствие.

- Может быть и покажу, - отвечал Утин. - Вы, во всяком случае, об этом не будете знать.

- Что же я, в третье отделение донесу?

- Может быть донесете.

Слово за слово, посыпались "дрянь", "мерзавец". Короче говоря - господа подрались. Сазонов бросился их разнимать.

А когда в те же дни Сазонов возвращался из Москвы, с ним случайно в одном вагоне оказался Суворин. О чем они говорили, неизвестно. Но дома Сазонов рассказал жене об этой встрече, и та записала в дневнике коротко и ясно: "Суворин стал совсем Булгариным". Конечно, все это не способствовало тому, чтобы Суворин сделался пропагандистом Сазонова. А в 1880-е годы, когда Сазонов стал "праветь" и приближаться по своим воззрениям к Суворину, пик его успехов в русских типах был пройден, и влиятельнейший хозяин "Нового времени" так и не создал из него легенды.

К тому, что Суворин писал о театре, в доме Сазоновых относились внимательно и ревниво. Суворин горячо поддерживал П. А. Стрепетову, одобрял "простонародный" пафос ее искусства. Во второй половине 1870-х годов актриса гастролировала в Петербурге часто и подолгу. Она играла на загородных и клубных сценах и даже в Александрийском театре. Но, несмотря на громкий успех, приглашения на казенную сцену не последовало.

Стрепетова дружила с Сазоновым, и хозяин дома нередко был советчиком и опорой в ее гастролерских делах. Когда в конце 1881 года дирекция казенных театров все-таки подписала со Стрепетовой контракт, она, даже став полноправной актрисой Александрийского театра, все равно нуждалась в поддержке. В театре она чувствовала себя неуверенно, новых полноценных ролей не получала, директор императорских театров И. А. Всеволожский ее не жаловал, главным образом за приверженность к репертуару Островского. И не успели ее принять, как стали постепенно вытеснять из репертуара. Ролей, требовавших внешней импозантности, изящества, Стрепетова играть не могла, бытовая же реалистическая драма, в которой она воплощала тему угнетенной русской женщины, редко появлялась на афише. Стрепетова считала, что во всех ее невзгодах виновата Савина. Убежденность Стрепетовой в кознях и интригах Савиной подогревалась Сазоновыми.

Внешне соперничество актрис воспринималось как борьба за премьерство, личная вражда. На самом деле то была борьба художественных направлений внутри Александрийского театра, борьба, победитель которой был известен заранее.

...За большим обеденным столом Сазоновых всегда шумно. Тут обсуждают столичные новости и перемывают кости знакомым актерам и литераторам. Да и в какой актерской семье не судачат о закулисных делах. Кому дали бенефис, а кому не дали, кто получил прибавку к жалованью, а кому накинули поспектакльные, кто сумел получить выигрышную роль, а у кого ее отняли, что сказал директор о том или другом актере или пьесе...

Савиной тут нет. Она не бывает у Сазоновых и все-таки незримо присутствует здесь. Основная партнерша хозяина дома, ведущая актриса, с которой считается начальство, любимица публики - как ее обойти? И потому вокруг ее имени неизбежно кружится разговор, а потом все это переходит на страницы дневника С. И. Смирновой-Сазоновой. Речь идет о бенефисах Савиной, о том, какие пьесы и роли она выбирает, о ее соперничестве-распре со Стрепетовой, о том, с кем водит дружбу, какие подарки преподносит ей публика. Ну и, конечно, о ее взаимоотношениях с Н. Н. Всеволожским.

Но странное дело, с течением времени многие люди, когда-то близкие Сазоновым, постепенно отдалялись от них и становились друзьями Савиной. Происходило это по мере того, как общая атмосфера дома Сазоновых менялась, когда вместо людей демократического и либерального образа мыслей там все чаще стали появляться А. С. Суворин и В. П. Буренин.

А. Ф. Кони, нередко посещавший Сазоновых в пору дела Засулич, перестал у них бывать и как-то незаметно стал преданным другом Савиной. Примерно та же перемена произошла с известным адвокатом Н. П. Карабчевским. А когда взойшла звезда Чехова и Сазоновы хотели сблизиться с ним, этого не произошло. Наоборот, до них доходили нелестные отзывы Чехова о литературной деятельности Смирновой и слова уважения и почтения по отношению к Савиной. Все это не могло не задевать Сазонова. Но, памятуя о

громдных совместных успехах, особенно в пьесах Островского 1870-х годов, он и в последующие десятилетия пытался сохранить их дуэт.

В 1880-е годы Савина много выступала в заурядных в литературном отношении пьесах. В это десятилетие сгустились сатирические краски ее палитры. Савина охотно бралась за те роли, где требовалось передать внутреннюю никчемность, душевную пустоту вздорных кокеток и хищных чаровниц. Еще совсем недавно, следуя этике шестидесятников, героини Савиной видели в любви величайшую жизненную ценность, противостоящую бездуховности. Но прежние противопоставления - любовь и жизнь, любовь и долг - сменились новым, вполне современным - любовь и деньги, и вопрос о том, что предпочесть, для молодых савинских героинь в пору всеобщего финансового ажиотажа 1880-х годов, как правило, не стоял.

Осуждающая интонация звучала у Савиной в роли Ольги Ранцевой ("Чад жизни" Б. М. Маркевича). Дочь простого исправника, далеко не щепетильная по части моральных устоев, Ольга Ранцева - Савина со страстью азартного игрока поднималась по ступеням заветной "лестницы славы". Ее не трогали ни смерть отца, ни страдания близких людей. В ласковом взгляде Ранцевой - Савиной таилось вероломство, в нежных звуках голоса - предательство. "То слегка презрительный [тон] с мужем, то кокетливый, заразительно-веселый с любимым человеком - Ашаниным, то, наконец, полный покорности, уважения и угодливости с сановником Наташинцевым, за которого она метит выйти замуж. <...> И Савина, мастерски варьируя интонации, давала зрителю ясное представление об отношении героини ко всем действующим лицам", - вспоминала актриса М. И. Велизарий [52].

Фраза Ранцевой - Савиной: "Я буду графиней Наташинцевой" - стала в Петербурге крылатой; ее повторяли, когда хотели сказать о циничном продвижении к желанной цели. Но мечта Ранцевой не осуществилась, свет не принял ее, она задохнулась в "чаду жизни". Савина на протяжении всего спектакля рисовала Ранцеву холодными, резкими красками.

В 1880-е годы Савина завоевала такое положение в театре, которого до нее не имел ни один актер Александринской сцены, разве что Василий Каратыгин, легендарный образ которого постепенно растворялся в памяти зрителей. Публика приходила в театр и спрашивала у сторожа: "Савина играет?" Если сторож отвечал, что играет, публика шла к кассе и брала билеты, даже не поинтересовавшись, что идет. Если сторож отвечал "нет" - публика уходила и театр в тот день был наполовину пуст. Савина, писал рецензент в 1886 году, с полным удовлетворением могла сказать: "Александринский театр - это я".

Что же касается ее постоянного партнера, то, несмотря на полное, казалось бы, благополучие актерской карьеры Сазонова, его беспокоили, и не без причины, некоторые происходившие вокруг перемены. Может быть, их и не замечали верные поклонники его таланта, но он сам ощущал около себя холодок равнодушия. И это равнодушие и какая-то незаинтересованность в нем как в актере проявлялись чаще всего тогда, когда он выступал не в паре с Савиной. А триумфы Савиной возрастали независимо ни от чего. Все это болезненно воспринималось Сазоновым и не могло не отразиться на его отношении к партнерше.

В это время Сазонов пытался войти в новый для него круг ролей. Но в героических и романтических ролях он не нашел себя. Правда, трагедия К. Гуцкова "Уриэль Акоста" имела некоторый успех (прошла в январе - феврале 1880 года двенадцать раз), но то был успех пьесы, а не главного исполнителя. Зрители, особенно молодежь, горячо принимали свободолобивые монологи Акосты.

Трагические, романтические, героические характеры Сазонов снижал, привносил в них обыденность, простоватость, "натуральность". Вот выдержки из отзывов трех петербургских газет об Акосте - Сазонове. Отзывы принадлежат А. С. Суворину, В. О. Михневичу и А. А. Соколову - критикам, которые отнюдь не одинаково смотрели на театр и не склонны были соглашаться друг с другом. Но в данном случае мы видим полное единодушие. Все три отзыва появились в петербургских газетах в один день - 6 января 1880 года. "Акоста выходил у него слишком скромным, иногда даже слишком приниженным" ("Новое время"); "Г-н

Сазонов был слишком реален. Акоста вышел у него крайне тривиальным, лишенным всяких поэтических черт" ("Новости"); "Что он не был Уриэлем Акоста во всем его трагическом величии - об этом и говорить нечего" ("Петербургский листок"). А вот что писали газеты, когда Сазонов взялся за роль императора Нерона ("Смерть Агриппины" В. П. Буренина, 1887): "Г-н Сазонов с его несколько размашистыми манерами совсем не создан для исполнения таких античных фигур, как Нерон"; "Г-ну Сазонову печалиться нечего на неудачу: для актера-реалиста не сумеет сыграть римского кесаря - не ахти какое горе". Приведенные отзывы свидетельствуют о том, что подобные роли не были "жанром" Сазонова. И в эти годы по поводу разных сазоновских ролей мелькали слова: "простоватый", "размашистый", "добродушный", "удалой".

Но когда он обращался к "своим" ролям, преимущественно бытовым, с налетом характерности и комедийности, он одерживал победы. Так случилось со сложной ролью Тарелкина в спектакле "Дело" А. В. Сухова-Кобылина, поставленном в Александрийском театре в 1882 году, после того как пьеса двадцать лет пролежала под цензурным запретом. Сазонов создавал характер ловкого пройдохи, в котором "хищные инстинкты, жажда животных наслаждений и наживы смешиваются с глубоким лицемерием, подхалимством и трусостью перед начальством" [53].

В этом спектакле Сазонов по праву делил успех со своими великими партнерами - Давыдовым (Муромский) и Варламовым, который в роли Варравина, по свидетельству современников, "возмущал умы" и вызывал ужас.

В 1886 году Сазонов рискнул выступить в главной роли комедии Д. В. Аверкиева "Фрол Скабеев". Восемнадцать лет назад, когда пьеса впервые шла на Александрийской сцене, роль Скабеева играл знаменитый В. В. Самойлов. Сазонов был свидетелем триумфа актера, виртуозно изображавшего ловкого обманщика Скабеева. Ныне Сазонов успешно выдержал нелегкое сравнение, причем искушенные зрители, видевшие обоих актеров, считали, что как раз в водевильных трансформациях, где Самойлов не знал себе равных, Сазонов не уступал своему прославленному предшественнику.

И все-таки эти спектакли, за редким исключением, не вызывали того резонанса, который имели спектакли, где Сазонов и Савина играли вместе. Ведь даже тогда, когда они играли не близкие им роли, участие в спектакле партнера помогало справляться с нелегкими творческими задачами. "Г-жа Савина, - читаем в отзыве на спектакль "Соловушка" И. В. Шпажинского, сгладила многие авторские шероховатости чудесною игрою во втором действии, хотя надо правду сказать, у нашей талантливой примадонны очень мало данных для изображения купчих. И тем не менее сцена ее объяснений с г-ном Сазоновым была разыграна с замечательным блеском" [54].

В 1870-е годы пьесы Островского помогли создать их дуэт; в 1880-е годы этот дуэт променял Островского на Виктора Крылова.

Выше говорилось о пьесах В. А. Крылова, в которых Савина и Сазонов имели громкий успех. Эти пьесы продолжали идти в 1880-е годы. К ним прибавились новые. Вот, например, комедия "Надо разводиться!" (1884), переделанная из пьесы В. Сарду и Э. Нажака "Divorçons" специально для Савиной и Сазонова.

Сюжет пьесы сводится к тому, что Вера Михайловна, добиваясь развода, начинает ревновать своего мужа и вновь влюбляется в него. После первого представления управляющий труппой драматург А. А. Потехин записал 12 октября 1884 года в "Дневнике репетиций и спектаклей Александрийского театра": "Переделка Крылова хотя и не сделала из пьесы Сарду русской пьесы, но сохранила веселость и дала богатый материал для Савиной и Сазонова. Вся пьеса держится на этих двух лицах, и оба они исполняют свои роли с такой живостью, блеском и искренностью, что публика, особенно со второго действия, не перестает смеяться, забывает о неестественности положения и отношений действующих лиц, увлекается ими и живет их жизнью. Публика осталась вполне довольною и удовлетворенною, но это сделала не пьеса, а необыкновенно яркая, увлекательная игра Савиной и Сазонова" [55]. И в газетных отзывах на спектакль их имена стояли рядом,

рецензенты отмечали эффектное сочетание характеров: "Спокойно-иронический, проникнутый уверенностью в победе тон, каким вел роль мужа г. Сазонов, представлял весьма эффектный контраст с увлекательной живостью игры бесподобной артистки, и в результате оказался в высшей степени художественный "дуэт" двух крупных талантов", - писал "Петербургский листок" [56].

В "Сорванце" (1888), комедии, в которой Савина и Сазонов имели, как всегда в крыловских пьесах, выигранные роли, автор выводит трех дочерей помещика среднего достатка Закруткина, мечтающего выдать их замуж. Княгиня Сурамская приезжает со своим сыном Боби выбирать ему невесту. Ей нравятся "ученая" Вера и "хозяйка" Надя. Сестры уже делят между собой жениха, ревнуют его и т. п. Боби же привлекает веселость и живость "сорванца" Любы Савиной. Люба, конечно, легко побеждает и выходит замуж за Боби.

Люба - проказница, хохотунья, лукавая и оболъстительная - одна из известнейших савинских ролей 1880-х годов. И слово "сорванец" стало нарицательным для подобных ее героинь.

Сазонов имел в этом спектакле свой "интерес". Внимание зрителей то и дело переключалось на комическую фигуру отставного генерала в исполнении Сазонова. Недалекий, простодушный добряк, он ходил по летней жаре в форменном сюртуке с погонами, жевал какую-то солому и к вящему удовольствию зрителей разъезжал по сцене верхом на лошади... Шаблонные характеры, водевильные ситуации, развлекательные задачи. Такие пьесы не заставляли публику думать и не тревожили ее совесть.

Савина вполне отдавала себе отчет относительно качества подобных пьес. На юбилее Крылова в 1887 году она между прочим сказала драматургу: "Тринадцать лет мы с вами вместе портим репертуар". Вроде бы шутка, и не совсем шутка. Со всех сторон Савину упрекали в поддержке низкопробной драматургии. Не слышать подобных голосов она не могла. Оправдываясь за "крыловщину", она перечисляла сыгранные ею классические роли и говорила, что они служат ей щитом. Оборонялась классикой и играла Крылова...

"Крыловщину" поставлял не один В. А. Крылов. По крыловским меркам писал пьесы Н. Н. Куликов, сын режиссера Александрейского театра Н. И. Куликова, выступавший под псевдонимом Николаев. В его комедии "Тетенька" (1886) Савина играла до 1910 года. ...В сонную провинцию приехала к своим родственникам тридцатилетняя столичная вдовушка и перевернула там все. Добродушного весельчака, добывающегося ее руки, играл Сазонов. "Заключительная сцена второго акта - объяснение Кусова и Пушкинской - произвела полный фурор в исполнении г-жи Савиной и г-на Сазонова", - писал "Петербургский листок" [57].

И Савина и Сазонов, как и другие выдающиеся актеры, обращаясь к персонажам заурядной драматургии, нередко создавали варианты классических образов. Многие драматурги использовали в своих пьесах не только общий колорит и мотивы произведений Островского, Тургенева, Достоевского, но и отдельные образы, созданные этими писателями. Открытые великими художниками характеры и типы варьировались и представляли перед зрителями в упрощенном виде. Так, образ "роковой" женщины, вариант Грушеньки, встречаем в пьесах Шпагинского, где мелодраматический нажим заменял глубочайший психологизм Достоевского. Но даже и такие "сниженные" характеры привлекали исполнителей, которые обогащали, развивали их, апеллировали к зрительской памяти и сознанию, несших в себе своих Жадовых, Базаровых, Грушенек.

Пьеса И. А. Салова и И. Н. Ге "Самородок" рассказывает о любви своевольной красавицы мельничихи Агафьи (эту роль выбрала Савина для своего бенефиса) и молодого барина, приехавшего в деревню к отцу. Мужа Агафьи, кулака-мельника Обертышева, играл Сазонов. "Ревность вперемешку с выгодой или невыгодой аферы, смелые, уверенные жесты, сознание своей силы и в то же время бессилие перед дьявольским характером жены - все это и понято и передано артистом как нельзя лучше", - отмечали "Санктпетербургские ведомости" [58]. О Савиной - Агафье рецензенты писали восторженно, причем во всех отзывах фигурировали слова "нервно", "горячо", "страстно". В те годы входила в моду "нервная игра", надрыв, ими пользовались, когда хотели показать трагически раздвоенную

натуру. У рядовых актеров "нерв" нередко оборачивался наигрышем и штампом. У Савиной это было средством возвысить рядовой образ, придать ему силу и масштаб.

Савина и Сазонов много выступали вместе в современных "проблемных" пьесах. Но значительные общественные темы, ставившиеся художественной литературой, как правило, проходили мимо театра. В драме по сравнению с романом и повестью серьезные темы мельчали и искривлялись. Семья, любовь, измена превратились под пером Л. Н. Толстого в гениальный роман. Эти же мотивы и темы, втиснутые в рамки эпигонской драмы, выглядели обычно как заезженные адюльтерные истории.

Но никакая "проблемность" заурядных пьес не могла заменить подлинной драматургии. Савина это понимала. И как только в Петербурге стало известно, что Л. Н. Толстой написал "Власть тьмы", она обратилась к знакомому Толстого князю Д. Д. Оболенскому с просьбой получить разрешение писателя взять ее к бенефису. Толстой ответил согласием. Савина уверяла, что все хлопоты в Театрально-литературном комитете и цензуре берет на себя. Это был смелый шаг. Со всех сторон ей говорили о "грязном" содержании пьесы, многие недоумевали по поводу горячей заинтересованности актрисы в толстовской драме. Ходили упорные слухи, что со стороны цензуры будут серьезные препятствия. С. И. Смирнова-Сазонова записала в дневнике 23 декабря 1886 года: "Савина привезла драму Толстого, которую хотела ставить в свой бенефис. Она только что получила пьесу в корректуре, сама ездила за ней на поезд... Толстой дает ей пьесу в бенефис с условием, чтобы места были дешевые. "По пятаку", - объясняет Савина".

Прочитав "Власть тьмы" в корректуре, Савина, по ее словам, "пришла в восторг". В конце декабря 1886 года она поехала в Москву к Толстому, чтобы услышать из его уст пожелания к предстоящей постановке. А. К. Черткова вспоминала рассказ Толстого об этом визите: "Я ей посоветовал: уж если ей играть, то Акулину, это больше ей подходит, хотя она говорит, это не совсем ее emploi. Все же она скромно так выслушивала и просила меня прочесть одну-две сцены, а потом сама читала и, знаете, право очень недурно, я никак не ожидал, она уловила верный тон. <...> Да, она, видно, умница, понятливая" [59]. "Умница" понравилась Толстому. После отъезда Савиной за ужином Толстой шутил: "Это счастье, что я стар. Она прелестна".

Полная впечатлений от знакомства и беседы с Толстым актриса возвратилась в Петербург и приступила к работе над ролью Акулины. В феврале-марте 1887 года в Александринском театре шла подготовка к спектаклю. Руководил постановкой управляющий труппой театра драматург А. А. Потехин. Он видел во "Власти тьмы" прежде всего этнографическую пьесу с мелодраматическим сюжетом и не мог постичь глубину толстовской драмы, воплотившей мысль о трагедии современной духовной жизни, о людях, потерявших свет истины. Он писал Толстому 3 марта 1887 года: "Мы предполагаем действие в Тульской губернии и делаем всю обстановку в декорациях и костюмах с самой строгой этнографической точностью. С этой целью был послан в Тульскую губернию декоратор, который изучил и срисовал подробности крестьянских построек. Все аксессуары и костюмы будут приобретены также в Тульской губернии. <...> Некоторые актеры знают крестьян и их быт и легко попадают в тон, но многих приходится учить почти с голоса и показывать привычные у крестьян движения и приемы" [60].

Но спектакль, о котором так много говорили, спорили, мечтали и который довели до генеральной репетиции, был неожиданно запрещен по личному указанию Александра III.

Многие деятели театра пытались добиться разрешения "Власти тьмы". Сазонов не без нажима Савиной ездил специально по этому поводу к директору императорских театров И. А. Всеволожскому. В конце концов, в 1895 году было получено "высочайшее" разрешение - уже от Николая II.

Александринский театр показал подготовленный восемь лет назад спектакль. Ко дню премьеры произошла замена некоторых исполнителей, и на премьере играли В. Н. Давыдов (Аким), Савина (Акулина), Сазонов (Никита), Варламов (Митрич). Редко в одном спектакле театральное начальство занимало четырех столпов Александринской сцены, но в

толстовской пьесе актеры сами стремились участвовать. К тому времени Потехина в театре не было, но общий характер подготовленного восемь лет назад спектакля сохранился. Савина, по словам Смирновой-Сазоновой, "не пожалела себя, надела такую затрапезную паневу, что из очаровательной Ранцевой и Репиной сразу обратилась в придурковатую девку, которая вешает на заборе мужицкие штаны и таскает на плечах коромысла с ведрами". И все-таки, несмотря на увлечение этнографическими подробностями, несмотря на то, что к "Власти тьмы" театр подошел как к очередной пьесе из крестьянского быта, сила толстовской мысли была такова, что не могла не пробиться сквозь толщу необязательных театральных наслоений. Пожалуй, главной удачей спектакля было исполнение В. Н. Давыдовым роли Акима. Известный литературовед Ф. Д. Батюшков писал об этом толстовском образе: Аким "типичен потому, что в его рассуждениях, в общем направлении его мыслей, в основных чертах миропонимания <...> во всем этом есть следы давней традиции, элементы христианской и в то же время крестьянской культуры, так как эти идеи просочились в первобытную среду, осели в ней и составляют действительно основное содержание духовной жизни крестьян" [61]. Именно так играл эту роль Давыдов.

В свое время Свободин, который должен был играть Акима в 1886 году, обратился к Толстому с письмом и получил подробный ответ от писателя; Давыдов же сам поехал к Толстому и прочитал ему "Власть тьмы". Увидев на глазах Толстого слезы, Давыдов понял, что "взял верный тон". Аким - Давыдов представал убогим, робким, косноязычным стариком. Но в этом жалком золотаре горел свет праведной жизни.

Нравственно-положительное содержание спектакля было сосредоточено не только на Акиме - Давыдове, но и на Никите - Сазонове и Акулине - Савиной, освобождающихся от власти тьмы.

Рецензент "Новостей и Биржевой газеты" (23 октября 1895 г.) успех спектакля приписал целиком Сазонову. Это верно только в том смысле, что Никита - главный герой драмы и им движется ее сюжет. Конечно, если говорить о действенной стороне спектакля, то Никита в исполнении Сазонова, натура незлобивая и удалая, мягкая и наивная, представлял собой тот центр, вокруг которого шла борьба добра со злом. Но кроме Никиты, в драме есть еще один человек, прозревающий рядом с ним, около него. Это Акулина. Никита и Акулина, связанные, казалось бы, лишь отношениями любовников, оказываются нравственно объединенными перед лицом правды. В этом смысле Никита и Акулина в общей системе образов "Власти тьмы" составляют особый дуэт. Никита и Акулина погрязли в пороке, но они же вместе находят выход - в признании своих грехов и в раскаянии. Не случайно именно эти моменты роли у Сазонова и Савиной обращали на себя внимание критики. "Г-н Сазонов слаб в первых актах, где требуется беззаботное молодечество, и становится в последних если не сильным, то довольно правдивым Никитою, чувствующим, что чаша переполнена и сейчас прольется слеза тоски и раскаяния", - писал А. Р. Кугель [62]. Сцена покаяния Никиты была одной из самых сильных сцен у Сазонова.

В воспоминаниях писательницы А. Я. Бруштейн "Страницы прошлого" (1956) дано подробное описание игры Савиной в роли Акулины. В последнем действии, по словам автора, Акулина - Савина "сознательно становится рядом с кающимся перед народом Никитой и пытается переложить вину за детоубийство с Никиты на себя". Слово "сознательно" Бруштейн выделила. Это важное свидетельство, перекликающееся со словами самой Савиной, которая объясняла свой выбор роли Акулины прежде всего тем, что она в тот момент, когда вяжут Никиту, "выходит вперед" и "смело становясь" (так буквально сказано в ремарке), произносит: "И я виновата" [63]. Таким образом, Давыдов, Сазонов и Савина несли во "Власти тьмы" главную тему позднего Толстого - тему духовного прозрения и воскресения человека.

Поиски подлинно литературного репертуара неизбежно должны были вернуть Савину и Сазонова к Островскому. Отношения каждого из них с Островским складывались, как мы видели, далеко не безмятежно; они были непросты, порой конфликтны. Но если пытаться не потакать зрителю, если говорить со зрителем серьезно и о серьезном и помнить о том, что

театр нуждается в настоящей литературе, то все равно придешь к Островскому.

Обращение Савиной и Сазонова к давним пьесам Островского "Воспитаннице" в 1882 году, "Грозе" в 1888 году, "Бедной невесте" в 1890 году - продиктовано стремлением не просто повторить свой прежний успех, но и сблизиться со значимыми темами времени на испытанном материале большой литературы.

Сазонов свои старые роли играл почти что одинаково на протяжении десятилетий, Савина меняла их трактовку, и подчас весьма существенно. Когда в 1874 году Савина играла Надю ("Воспитанница"), она передавала пробуждение самосознания своей героини, нарастающую силу ее протеста. Сейчас, в соответствии с общей атмосферой жизни, в игре Савиной было меньше протеста, больше безысходности и отчаяния. Сильное впечатление производила сцена, когда "Надя, тщетно умолявшая помещицу Уланбекову не выдавать ее за пьяницу Неглигентова, остается еще некоторое время на коленях, растерянная, забитая, ни в ком не встречающая жалости и поддержки. На лице артистки ясно отражалась вся безысходность положения несчастной девушки, весь ужас предстоящего ей будущего... Голос артистки звучал в этой сцене безысходною скорбью, а в истерическом рыдании было что-то шемящее сердце и выливавшееся прямо из души" [64].

Островский не представлял постановки своих пьес в Петербурге без Савиной. Актриса играла главные роли на премьерах "Бесприданницы" (1878) и "Талантов и поклонников" (1882). Автор участвовал в подготовке обеих спектаклей - бывал на репетициях, проходил роли с исполнителями. Но ни Лариса, ни Негина не могли быть причислены к удачам Савиной. Ее Лариса была слишком подавленной, кроткой, забитой. После девяти спектаклей актриса сама отказалась от роли. Негиной - Савиной не хватало драматизма, она не любила Мелузова, и потому идти на содержание к Великотову для нее не трагедия, а обыденное житейское дело. Неудача Савиной в "Талантах и поклонниках" стала особенно ясна, когда летом того же 1882 года в Петербурге в этой роли всех поразила М. Н. Ермолова.

В "Талантах и поклонниках" Сазонов не играл, а в "Бесприданнице" вместо Карандышева, роли, которую ему предназначал Островский, выступил в роли Вожеватова, сыграв ее со щеголеватой размахистостью, как обычно играл подобных купчиков.

Короче говоря, обе замечательные пьесы Островского для нашего сюжета о савинско-сазоновском дуэте принципиального значения не имеют.

Из новых пьес Островского Савина открыла новый для себя характер в комедии "Красавец-мужчина", в которой она выступила вместе с Сазоновым в начале 1883 года. Пьеса вызвала разноречивые отзывы. Михаил Николаевич Островский, чтобы не обижать брата, отозвался о пьесе так: она, мол, "чересчур реальна"; другие же, не стесняясь в выражениях, объявили ее "грязной и циничной". Директор императорских театров И.А. Всеволожский, кузен мужа Савиной, писал актрисе: "На Вашем месте не играл бы пьесу Островского - цинизм и пошлость. Прямо заявите театральному начальству, что советовал Вам отказаться от этой роли" [65]. Но Савина не вняла директорскому совету, воспринимавшемуся обычно актерами как приказ. Роль Зои Окаемовой стала одной из лучших ее ролей в репертуаре Островского. Савина сумела передать разные стороны характера своей героини: наивность, граничащую с глупостью, восторженность, чистоту, самоотверженность, решительность, твердость. "Г-же Савиной удалось очеловечить несчастную Зою, - писал Д. В. Аверкиев.- Она как-то сумела примирить ее чрезмерную простоватость с чувством человеческого достоинства. Особенно ясно выступило это в той сцене третьего акта, где мера терпения Окаемовой переполняется. Г-жа Савина прекрасно подготовила зрителя к этой сцене - сценой со своим мнимым любовником Олешуниным. Видно было, что несчастная женщина притворяется из последних сил, и когда она узнает, что и этого унижения недостаточно, что наглый муж, надругавшийся над нею, желает сделать ее продажной женщиной, - то какой искренний вскрик ужаса вырвался из груди г-жи Савиной" [66].

Критика обратила внимание на две сцены Зои - Савиной: мнимое обольщение Олешунина и объяснение с мужем. Сцена с Олешуниным была торжеством актрисы. Сцена

трудная, здесь нельзя было допустить ни малейшего "пересола", дабы не предстать перед зрителем циничной женщиной, по заданию мужа увлекающей глупого Олешунина. Савина кокетничала и сдерживала себя, притворялась влюбленной и страдала. Она с трудом произносила фразу: "Федя, я тебя люблю", в ней боролись противоречивые чувства, и она заставляла публику симпатизировать своей несчастной героине. Но подлинного дуэта с партнером не получилось. Сазонов в роли Олешунина, которого он играл по желанию Островского, стремился во что бы то ни стало обратить на себя внимание. Он наклеил себе уродливый нос и балаганил, впадая в драматических местах в незатейливое комикование.

Другой сценой, в которой Савина поразила естественностью и правдивостью поведения, была сцена объяснения Зои с мужем. Когда Окаемов предлагал ей пойти в любовницы к богатому старику, Зоя - Савина не помня себя хватала щипцы от камина и бросалась на Окаемова. "Что ты, что ты!" - кричал испуганный Окаемов. "Ты меня заставил притворяться. Притворяться я могу... но быть бесчестной - нет... Как ты смел... как ты смел!" - отвечала обессиленная и раздавленная Зоя - Савина. И в конце сцены она приближалась к мужу, пристально смотрела на него и, покачав головой, бросала: "Красавец!"

Почти все видевшие спектакль отмечали, как многозначно и содержательно это слово у Савиной, какими разными оттенками оно наполнено. Еще во время репетиций Савина через Бурдина просила у автора разъяснения, "как произносить слово "красавец!" - с гневом ли, с презрением ли или с любовью". Островский отвечал Бурдину: "Скажи Савиной, что слово "красавец" надо произнести с горьким упреком, как говорят: "Эх, совесть, совесть!" Но тут есть оттенок в тоне; в упреке постороннего человека выражается, по большей части, полное презрение, а в упреке близкого <...> больше горечи, а иногда даже и горя, чем презрения. Так и в слове "красавец" должно слышаться вместе с презрением и горечь разочарования (то есть досада на себя) и горе о потерянном счастье. Как все это совместить - это уж предоставляется уму и таланту артистки; у Марьи Гавриловны и того и другого довольно" [67].

Савина воспользовалась разъяснением Островского - в выражении сложных, противоречивых чувств и состояний она не знала себе равных. "Мастерски произносила она, уходя от мужа, слово "красавец!". Тут слышалось и презрение, и как будто звучала еще нотка не совсем угасшей любви", - писал рецензент [68].

Одним из самых популярных спектаклей последнего периода их совместного творчества была "Цена жизни" В. И. Немировича-Данченко, поставленная Е. П. Карповым в бенефис Савиной 16 января 1897 года. Много лет спустя драматург писал о своем тогдашнем замысле: "Современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством, а что если я вот возьму да начну с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства, - разве не занятно?" [69]

Застрелился техник фабрики Демуриных Донат Морской. Он оставил записку с просьбой никого не винить в его смерти и большое письмо Анне Демуриной, жене хозяина, которую любил. Анна признается мужу в измене, тот бросает ей жестокие, оскорбительные слова, но, поняв, что она не цепляется за жизнь и тоже готова пойти на самоубийство (они договаривались с Морским, что она последует его примеру), проникается к ней жалостью, состраданием и примиряет ее с жизнью. Такова главная сюжетная линия пьесы, которая вбирает серьезные философские вопросы, живые детали эпохи.

В многочисленных статьях и отзывах о пьесе и спектаклях в Малом и Александрийском театрах отмечалось, что писатель "отразил век", выставил на обсуждение злободневную тему самоубийства, занимавшую русскую интеллигенцию конца века. Критики указывали, что, работая над пьесой, Немирович-Данченко учитывал современную ему философскую и художественную литературу, в частности, трактат Е. Дюринга "Ценность жизни", вышедший в России в 1894 году, работу М. Метерлинка "Тайны души", полемизировал с философией социального пессимизма А. Шопенгауэра, Э. Гартмана и т. д. Все это так. Однако в пьесе нельзя не увидеть и чисто русских нравственных проблем, размышлений о сострадании, великодушии - вечных ценностях, спасающих человека, вселяющих в него веру и желание жить.

"Капитальной", по выражению критика тех лет, была сцена в кабинете Данилы Демурина, где происходит его долгий (целый акт!) разговор с женой. Это философский, идейный, сюжетный центр пьесы и спектакля. Данила и Анна читают предсмертное письмо Морского, говорят о любви, измене, великодушии, сложных человеческих отношениях. Сазонов и Савина вели сцену медленно, обстоятельно, вникая в бытовые и психологические подробности поведения героев. Драматургический материал не был равноценным. Сазонов имел выигрышную роль - его герой перерождается под влиянием жалости к жене. В начале их диалога он ее оскорбляет, угрожает ей, а в конце говорит: "Ну, обещай мне просто по-человечески, что ты ничего не сделаешь над собой, ну, хоть до завтра, только до завтра. <...>Ведь это что же такое! Дойти до такого рода отчаяния. Да неужто же кругом тебя звери, а не люди?!" Сазонов передавал движение характера Данилы, освобождающегося от жестокости, эгоизма надменного богача. Правда, по отзыву А. Р. Кугеля, Сазонову - Даниле не хватало "нежных вибраций в голосе". Критик слишком многого хотел от героя. Достаточно того, что он переломил себя.

Значительно менее интересный материал получила Савина. "Я думал, что г-жа Савина силою своего таланта и своей творческой вдумчивости наполнит собственным содержанием пустой футляр, предложенный автором, - писал А. Р. Кугель.- От г-жи Савиной зависело сделать Анну Викторовну эксцентриком и невропатом, или просто страдалицею, или женщиною, неудовлетворенною в инстинктах материнства, или мистиком, или чем-нибудь еще. Г-жа Савина же оставалась тенью, какою нарисовал Демурина автор" [70]. Здесь Кугель не совсем прав. Действительно, характер очерчен не очень внятно, фигура Анны выглядит несколько служебной, она тот "материал", на котором испытываются философские теории действующих лиц. И все-таки Савина передавала тихую скорбь своей героини, осознанное нежелание жить и показывала, как под влиянием любви и доброты таяла ее обреченность.

Испытанный дуэт Савиной и Сазонова и точное попадание автора в болевую точку общественных настроений сделали свое дело - спектакль имел выдающийся успех.

С того весеннего дня 1874 года, когда Савина впервые переступила порог Александринского театра, она около тридцати лет играла вместе с Сазоновым. Это было плодотворное содружество. Вне сцены у каждого был свой, особый мир, свои друзья, свое представление о премьерстве и лидерстве в труппе, за которые они вели сложную и не всегда корректную борьбу. Но когда они выходили на подмостки, все житейское, наносное, нетворческое оставалось за кулисами и они являли собой слаженный актерский дуэт. Конечно, немаловажное значение имел тут талант, отточенное мастерство каждого. Но дело заключалось не только в этом. Можно привести примеры, когда крупные актеры творчески не подходили друг к другу, более того, теряли что-то свое, важное при общении с "неудобным" партнером. В нашем случае актеры органично дополняли друг друга.

Выше говорилось об успехе Сазонова в ролях цельных, размашистых, широких натур. Но была у него и некая разновидность подобных персонажей. Многие простодушные на вид сазоновские герои таили в себе хитрецу, корысть. Этаким рубаха-парень, наивный и кроткий, он помнил о своей выгоде, знал что почем не только в лавочке, но и на рынке человеческих отношений. Вспыльчивый сазоновский герой справлялся с эмоциями, расчетливость брала верх. Он искал и находил пути к успеху. Героини Савиной понимали тщетность подобных усилий. Здесь всегда присутствовали горечь, ирония, которые скрывали внутреннее неблагополучие.

У Савиной и Сазонова были разные актерские средства: у нее трезвость, у него эмоциональный накал: у нее утонченность, у него простоватость; у нее ирония и сдержанность, у него грубоватость и вспыльчивость. Выигрышные контрасты при сценическом общении актеров давали необходимый, чисто театральный эффект.

Что же касается их главной актерской темы, то говорить о резких различиях тут не приходится. Их герои были крепко связаны с окружающей средой, с бытом, не пренебрегали "мелочами жизни", которые ведь только кажутся мелочами, а на самом деле почти всегда и составляют саму жизнь. Им обоим был далек бунт Стрепетовой, героиня Ермоловой, протест

Комиссаржевской, да и вообще любая крайность выражения духа. Их персонажи, бывало, и выступали против старых порядков, но оставались по большей части практичными и благоразумными, не теряли головы, держали себя в узде и, наделенные савинским темпераментом и сазоновской эмоциональностью, не доходили до предела, до черты.

Павел Грунцов из "Трудового хлеба", молодой учитель, которого играл Сазонов, говорит: "Когда человек обуреваем страстями, он должен призвать на помощь рассудок". Так поступали многие сазоновские герои. Так поступали и героини Савиной.

Ее персонажи насквозь земные, они выросли в плотном, мелочном быту и должны всеми средствами отстаивать себя. А какие у них средства: кокетство, обаяние и всегда трезвость. Героини Савиной не для исключительной ситуации, не для подвига, они для повседневности.

Таким образом, при всех оговорках, актерские темы Савиной и Сазонова были во многом близки друг другу. А если иметь в виду еще и объективный способ игры обоих, интерес к житейским подробностям и контрастность их актерской внешней манеры, то мы получим представление о секрете их дуэта.

...И вот кончался спектакль, и любимые публикой актеры, держась за руки, выходили к рампе, красиво раскланивались и уходили со сцены, чтобы на завтра начать новый день, полный труда, волнений, театральных и нетеатральных забот.

А нетеатральные заботы (если под этими словами разуметь все то, что не относилось непосредственно к их актерскому делу) обступали обоих со всех сторон. Неизбежной данью светской жизни было для каждого участие в придворных раутах, юбилеях, маскарадах, благотворительных вечерах.

Признанное положение, а положение, как известно, обязывает, и влияние в театральном мире обрекли их на жизнь, от которой трудно отказаться и которая беспощадно забирает время и силы.

Председатель Российского театрального общества с 1886 года, Савина отдавала ему много энергии, переписывалась с сотнями провинциальных актеров, помогая им преодолевать материальные и разного рода житейские невзгоды. Сазонов преподавал в Театральном училище, режиссировал спектакли в Народном доме и Клубе художников, а как член Театрально-литературного комитета читал поступившие туда на рассмотрение многочисленные пьесы.

Но они всегда вспоминали друг о друге, когда наступал день бенефиса и хотелось иметь полный зал, когда надо было играть ответственные спектакли. Эти их совместные выступления уже не были согреты прежним творческим огнем. Конечно, владеть зрителем можно по-разному, но все проходит, и ничто не могло вернуть им былого вдохновения и былого общественного успеха. Дуэт Савиной и Сазонова 1870-х годов остался выдающимся и неповторимым явлением русской сцены.

В. Н. Давыдов и его современники - русские писатели

Пять содружеств

Спасение театра в литературных людях.

А. П. Чехов

Эти слова Чехова мог повторить Владимир Николаевич Давыдов (1849-1925) - современник многих писателей, которых мы давно считаем классиками. А. Н. Островский и Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев и И. А. Гончаров, Н. С. Лесков и Д. В. Григорович, А. В. Сухово-Кобылин и А. П. Чехов высоко ценили его талант. Творческие связи с писателями были у Давыдова постоянные и длительные. В этом смысле Давыдов самый литературный актер из всех русских актеров прошлого.

В воспоминаниях "Рассказ о прошлом", в беседах с учениками, в многочисленных интервью и письмах Давыдов говорил о великих гуманистических идеях русских классиков, чьи мысли помогают постигать жизнь и искусство. Для Давыдова классика была содержательной основой сценического творчества, давала материал для утверждения нравственных идеалов, в классике черпал он духовную силу для своего творчества. Создатель знаменитых образов Фамусова и Городничего, он переиграл много ролей в пьесах современников. Выдающийся педагог, он воспитывал учеников на великих произведениях отечественной драматургии. Ставка на классику сочеталась у Давыдова с твердой ориентацией на традиции русской сцены.

Все писавшие о Давыдове и вспоминаявшие о нем отмечали приверженность актера к животворным традициям отечественного театра. Давыдову "как никому из современников были ясны смысл и значение традиций прошлого и именно их основная сущность", - писал Б. А. Горин-Горяйнов [1]. "Никто так не умел рассказывать об актерах прошлого, как сам Давыдов", - вспоминал его ученик Н. Н. Ходотов и приводил слова из письма-напутствия к нему: "...иди честно, прямо, здраво, опираясь на славные традиции славного прошлого" [2]. Прошлое для Давыдова имело громадный этический, историко-культурный и современный смысл. Он помнил, как исполняли большие актеры знаменитые роли, и мог продемонстрировать это в деталях. Он учил на примере великих мастеров, показывая, как они играли, объясняя метод их работы. Когда однажды Ходотов спросил своего учителя, верно ли, что в роли Расплюева он много взял от П. В. Васильева, Давыдов окинул его ироническим взглядом и прочитал из басни И. А. Крылова "Обезьяны":

Когда перенимать с умом, тогда не чудо

И пользу от того сыскать;

А без ума перенимать,

И боже сохрани, как худо!

Опыт прошлого Давыдов поверял своим аналитическим умом, обогащал и развивал традиции.

Зная, какое значение придает Давыдов прошлому, биограф актера историк театра А. М. Брянский задал ему вопрос: "Что Вы называете традицией в актерском творчестве?" Давыдов ответил: "С одной стороны, это общий дух, который живет актера... С другой стороны, это частности актерского исполнения, созданные тем или другим артистом в той или другой роли" [3].

Что касается второй части давыдовского ответа, то тут все ясно. А вот что он имел в виду под "общим духом, который живет актера"? Конечно, такая обобщенно-лаконичная формула не может отразить суть проблемы, но она все-таки о многом говорит. Давыдовский "общий дух" - это то, что К. С. Станиславский называл "духовной сущностью традиций", и ее, по мнению великого реформатора театра, передавал Давыдов актерам новых поколений. Духовная сущность традиций в понимании Давыдова наряду с актерским опытом включала в себя и великое литературное наследие.

Первым драматургом-современником, с которого начался Давыдов-актер, был А. Н.

Островский. К тому времени, когда осенью 1880 года Давыдов дебютировал в Александрийском театре, он уже прослужил тринадцать сезонов во многих крупных театральных городах - Саратове, Казани, Одессе, Орле. Он был любимцем публики, поражал ее редкой разносторонностью. "Для молодежи нет амплуа, - говорил один из первых учителей, знаменитый актер и антрепренер П. М. Медведев. - Чтобы научиться, надо играть все". Давыдов и играл все драматические, оперные, опереточные, водевильные роли, выступал как чтец, куплетист, жонглер, фокусник, чревовещатель. Он достиг универсальной, не знавшей препятствий техники. Самый большой успех Давыдовым имел в ролях комедийных простаков. "Не только в провинции, но и в столицах едва ли найдется такой веселый, исключительно приятный и богато одаренный артист на роли простаков, как Давыдов, - писала саратовская газета. - Все в исполнении этого замечательного артиста на высокой грани художественности, и все дышит правдой" [4]. Это сказано об актере двадцати одного года. Давыдов с молодых лет стал "королем комедии".

Пьесы Островского актер знал хорошо, и по спектаклям Малого театра, который он усердно посещал в юности, и по собственной работе в провинции. В театральных скитаниях судьба нередко сталкивала его с партнерами, лично знавшими Островского. В свою очередь, и Островский был наслышан о Давыдове, потом познакомился с ним и просил, чтобы актер взял ту или иную роль в его пьесах. Как вспоминал Давыдов, роль Подхалюзина Островский "проходил" с ним лично.

Для постижения Островского молодой Давыдов многое получил от встреч с актерами А. И. Шуберт, М. И. Писаревым, П. Х. Рыбаковым. Они передавали слышанные ими из уст драматурга его пожелания о трактовке ряда ролей. Давняя знакомая Островского, бывшая актриса Малого театра Александра Ивановна Шуберт, обладавшая даром театрального педагога, репетировала с Давыдовым в Саратове и Казани, учитывая советы драматурга.

А. И. Шуберт не имеет громкого имени в истории русского театра, но она помогла профессиональному становлению многих молодых актеров, служивших в провинции. Кроме Давыдова это были М. Г. Савина, П. А. Стрепетова, К. А. Варламов. Педагогическая система Шуберт опиралась на творческий опыт Малого театра и особенно М. С. Щепкина и А. Н. Островского. Именно от Шуберт будущие корифеи Александрийской сцены воспринимали духовное богатство традиций Малого театра. "Она делилась своим громадным опытом, наблюдениями, любопытнейшими и интереснейшими воспоминаниями об игре московских актеров. <...> Так потом преподавал и я сам", - писал Давыдов [5].

А. И. Шуберт предложила Давыдову разучить с ним роль Бальзамина ("За чем пойдешь, то и найдешь, или Женитьба Бальзамина"), которая стала первым выдающимся достижением актера в репертуаре Островского.

Созданного в провинции Бальзамина Давыдов показал петербургской публике во время дебютных спектаклей на Александрийской сцене в августе-сентябре 1880 года. Придурковатый маменькин сынок, живое воплощение косности и тупоумия замоскворецкого купечества и чиновничества, незатейливый фантазер по части роскошной жизни, канцелярист Мишенька Бальзаминов в полном соответствии с авторским замыслом вырос в исполнении Давыдова в обобщенную фигуру. Не случайно о давыдовском Бальзаминоме в некоторых рецензиях говорилось, что это тип такого же значения, как Плюшкин и Хлестаков. Миша Бальзаминов далеко не простенькая личность, так это может показаться на первый взгляд. Ведь не случайно Достоевский назвал этот образ "несравненным", а Аполлон Григорьев - "бесценным".

Бальзаминоме толковали по-разному - видели в нем простоватого водевильного героя, вызывающего беззаботную улыбку, считали, что он должен быть осмеян, и, наконец, усматривали в нем признаки "распада личности", заслуживающие сурового осуждения. Но никакая одна краска не подходит для обрисовки характера Бальзаминоме. Вспомним, что лучшими создателями этого образа до Давыдова на Александрийской сцене были Павел Васильев, вносящий в него трагикомические мотивы, а еще раньше Мартынов (Бальзаминов в комедии "Праздничный сон - до обеда") - с мотивами комико-трагическими.

Комизм Васильева в этой роли переходил, по словам Аполлона Григорьева, "в нечто столь трагически-болезненное, что сердце зрителя сжималось и слезы невольно подступали к глазам".

У Бальзамина - Давыдова не было трагических нот. Простодушный, незлобивый, наивный Миша Бальзамино - Давыдов вызывал прежде всего участливый смех зрителей. Главная особенность его игры заключалась в необычайной наивности и искренности.

Давыдова в роли Бальзамина ценили такие знатоки театра, как А. Н. Плещеев, Д. В. Аверкиев, П. Д. Боборыкин, С. В. Васильев-Флеров. "В его исполнении поражает всякое отсутствие грубости и резкости, - писал Д. В. Аверкиев, - его игра отличается удивительной мягкостью тонов и непринужденностью комических оттенков <...> изображаемое лицо с каждым актом становится точно все знакомее и милее зрителю" [6]. Давыдов раскрывал суть замысла Островского - Бальзамино именно "мил" ему, посмеиваясь над своим героем, писатель был мягко снисходителен к нему. Свидетельство Аверкиева передает не только давыдовскую трактовку роли Бальзамина, но также общую исполнительскую манеру актера, о которой много писали и говорили в связи с его дебютами в Петербурге.

"На первое мое выступление в Бальзамино собрались все критики, писатели, вся труппа Александрийского театра, - через много лет вспоминал Давыдов. - Выступать в роли, за которую после Мартынова и Павла Васильева никто не решался браться, было очень рискованно. Бурные овации сопровождали каждое мое появление, бодрили меня и заставляли верить в свои силы. <...> Все меня поздравляли с успехом, газеты сравнивали с Мартыновым" [7].

Рецензенты восторженно писали о дебютанте, пророчили актеру блестящую будущность. Уже в раннем творчестве Давыдова проницательные критики видели сознательную ориентацию актера на своих великих предшественников.

Мы не знаем, как отнесся Островский к переходу Давыдова из провинции на столичную сцену, но известно, что с первых шагов пребывания актера в Петербурге он с интересом следил за ним, получал сведения о его выступлениях. Да и как было не интересоваться Островскому молодым Давыдовым, если в отзыве своего почитателя и пропагандиста Н. А. Потехина на спектакль "За чем пойдешь, то и найдешь" драматург прочитал: "Для постоянных посетителей и любителей русских драматических представлений в Петербурге вчерашний спектакль (среда, 17 сентября) на Александрийском театре - явление далеко не заурядное и знаменательное во многих отношениях. В последнее десятилетие в театральном мире и в части публики, живущей чужим умом, сложилось убеждение, что произведения А. Н. Островского, особенно первого периода его деятельности, не удовлетворяют современным требованиям сценического искусства и к ним с одинаковым равнодушием относятся как зрители партера, так и завсегдатаи райка. Театральное начальство разделяло это убеждение ввиду плохих сборов на такие капитальные пьесы, как, например, "Бедность не порок", "Гроза", "Свои люди - сочтемся" и пр., вследствие чего две трети пьес г. Островского истлевали в архивной пыли, лежали под спудом. На долю дебютанта г-на Давыдова выпала счастливая возможность доказать на деле, как заблуждается в данном случае и дирекция и известная часть публики. Г-н Давыдов вчера исполнил главную роль Бальзамина в картине "За чем пойдешь, то и найдешь", представляющей третью часть известной трилогии <...> соч. А. Н. Островского" [8].

Со всех концов раздавались голоса, что Островский устарел, и вдруг появился актер, способный доказать, что подобное мнение глубоко неверно. Как тут не заинтересоваться Давыдовым? И в конце того же 1880 года Островский через Ф. А. Бурдина передал Давыдову просьбу прислать свой портрет. Забегая немного вперед, заметим, что Давыдов оправдал надежды поклонников Островского. Именно в начале 1880-х годов на Александрийской сцене стали возобновляться старые пьесы великого драматурга с участием Давыдова. Не всегда они ставились для него, бывало, что и для других актеров (П. А. Стрепетовой, например), но Давыдов неизменно был занят в них. Так были возобновлены "Воспитанница" в 1882 году, "Бедная невеста" в 1884 году и др.

15 ноября 1880 года Н. Я. Соловьев подробно описывал Островскому премьеру в Александрийском театре их совместной пьесы "Светит, да не греет", особенно отмечая игру Савиной, Давыдова и Сазонова. В январе 1881 года Давыдов выступил в пьесе Островского и П. М. Невежина "Блажь", сыграв там небольшую роль. Между Островским и актером установились творческие отношения. Две новые роли, которые сыграл Давыдов, окончательно закрепили их союз. Речь идет о Нарокове ("Таланты и поклонники", 1882) и Шмаге ("Без вины виноватые", 1884).

В литературе об Островском давно высказана мысль о том, что почти во всех его пьесах содержатся две главные темы - любовь и деньги. Самоотверженность сталкивается с корыстью, безоглядная любовь с расчетливостью - погоней за деньгами, приданым, положением в обществе. Такой любви-страсти, которая обурекает Юлию Тугину или Ларису Огудалову, не ведает Александра Негина. У нее иная страсть - страсть к сцене. Она всегда помнит о своем деле, о призвании, ее мучает вопрос: "А если талант... Если я родилась актрисой?" Нет, в "Талантах и поклонниках" "любовь" и "миллион" не вступают в схватку, здесь происходит другое - здесь страдает, мучается талант и ищет возможности своего осуществления.

Образ Нарокова был для Островского необычайно важен, и не только в системе персонажей "Талантов и поклонников". Олицетворяющий идеальное начало комедии Мартын Прокофьевич Нароков, бывший барин, ныне помощник режиссера и бутафор, не участвует в борьбе вокруг Негинной. Он только восхищается ею и гордится тем, что первым заметил ее талант. Нароков убежденно говорит Домне Пантелевне: "Твоя дочь талант, она рождена для сцены" - и много раз произносит затем слово "талант" по отношению к своей любимой актрисе. В финале она повторит: "А если талант... Если я родилась актрисой". Переключки не случайная.

"Таланты и поклонники" готовились в Петербурге при непосредственном участии Островского. Драматург специально приезжал в столицу для постановки комедии. Он приехал 4 января 1882 года, а премьеры состоялась 14 января на сцене Мариинского театра. То были десять напряженных дней в жизни Островского, он почти все время проводил с актерами, проходил с каждым исполнителем его роль, руководил ходом подготовки к спектаклю. Индивидуальные особенности таланта М. Г. Савиной предопределили ее трактовку образа Негинной. Бытовая правда негинской истории была знакома и понятна Савиной, ведь многое тут почти совпадало с ее биографией. Только актриса Мария Савина была пронзительней актрисы Александры Негинной и трезвее относилась к той ситуации, в которой оказалась героиня Островского.

В отличие от М. Н. Ермоловой, духовно возвышавшей Негину, рисовавшей ее подлинным талантом, отрешенным от всего, что не касается ее призвания, Савина без особого драматизма рассказывала о заурядном событии в жизни ее заурядной героини. Ермолова идеализировала, героизировала Негину, Савина относилась к ней трезво и даже "снижала".

Но без вибрирующей "идеальной" струны нет "Талантов и поклонников". Отсутствие у Негинной - Савиной "возвышенной идеальности" было как бы компенсировано фигурой благородного идеалиста Нарокова - Давыдова. Он взял на себя ту необходимую для пьесы миссию, которую выполняла в московском спектакле Негина - Ермолова. Островский одобрительно отозвался о внешнем облике Нарокова - Давыдова. "Фигура его в пьесе "Таланты и поклонники" особенно лицо и голова - показывает в нем настоящий художнический замысел, способность тонко понимать тип и находить в жизни, для его олицетворения, верные черты" [9].

Воплотить характер Нарокова актеру помог житейский опыт: таких людей он видел, знал, жил рядом с ними.

Совсем недавно, в сезоне 1876/77 года, он служил в Тамбове вместе с маленьким актером Звездочкиным. Этот Звездочкин был не кто иной, как князь К. К. Имеретинский, потомок грузинских царей. Он бросил придворную службу, стал играть в любительских

спектаклях, растратил громадное состояние на театр и превратился из мецената - хозяина Тамбовского театра - в рядового актера труппы, которую раньше содержал. Уж не рассказал ли Давыдов эту историю Островскому и не отозвалась ли она под пером драматурга в истории с Нароковым? Как бы там ни было, характер Нарокова актер глубоко понимал и располагал всеми средствами, чтобы выпукло его обрисовать. В Давыдовском герое таилась романтическая возвышенность. "Я не маленький человек", говорит Нароков. Островский полемизирует тут с традиционной темой русского искусства. Нищий Нароков обладает духовной силой и нравственной независимостью. Давыдов был естествен в своей нежной восторженности, а такое удавалось только большим актерам. Нароков в исполнении Давыдова вырывался за пределы быта. В этом смысле Давыдовский Нароков больше подходил спектаклю Малого театра с Ермоловой, тогда как исполнитель роли Нарокова в Малом театре Н. И. Музиль, создавший характер благородного старика в рамках бытовой комедийности, - к петербургскому спектаклю с Савиной... Но. .. "если бы губы Никанора Ивановича..."

Лучшей сценой у Давыдова была та, где Нароков напутствует Негину трогательной речью и стихами:

*Не горе и слезы,
Не тяжкие сны,
А счастья розы
Тебе суждены...*

Он проникновенно и, как писали тогда, "с чувством" декламировал старый романс, глотая слезы и светясь радостью. Давыдов читал эти стихи без всякого музыкального аккомпанемента, но Савина рассказывала потом, что ей всегда казалось, будто на сцене звучит музыка.

Когда в конце 1883 года Островский, закончив "Без вины виноватые", привез пьесу в Петербург и с поезда добрался до квартиры брата, где остановился, он сразу же послал один экземпляр пьесы редактору "Отечественных записок" М. Е. Салтыкову-Щедрину, другой - заведующему репертуарной частью Александринского театра Л. Л. Потехину. Что касается публикации, то здесь никаких неожиданностей не предвиделось. "Отечественные записки" уже давно почти каждую первую книжку журнала открывали ноной пьесой Островского, и сейчас Салтыков-Щедрин, ждавший комедию, как только получил ее, немедленно сдал в набор - пьеса предназначалась для январского номера журнала за 1884 год.

С постановкой пьесы иногда случались сложности, но на этот раз все обошлось благоприятнейшим образом. Театрально-литературный комитет пьесу единогласно одобрил. "Комедия твоя, разумеется, всем понравилась, и появление ее всеми искренно приветствовалось, - писал А. А. Потехин 18 декабря 1883 года Островскому, - некоторые сцены, преисполненные настоящего комизма, вызывали неудержимый хороший смех; страдания и радость матери, в исполнении Стрепетовой, должны производить потрясающее впечатление. <...> Мы говорили с Давыдовым о распределении ролей. Как ты о нем думаешь?" [10] Уже 20 декабря 1883 году Островский писал жене в Москву: "Пьеса в цензуре одобрена безусловно. При чтении в комитете театральном она произвела огромное впечатление и так ошарашила, что у некоторых даже отшибло память. Григорович¹ прибежал в неистовом восторге, и теперь пьеса загрела по Петербургу" [11].

В. Н. Давыдов, ждавший новую пьесу Островского к бенефису, который был намечен на январь 1884 года, взял у Потехина экземпляр "Без вины виноватых". Пьеса ему очень понравилась, и он поехал к Островскому посоветоваться с ним относительно характера Шмаги и распределения ролей. "Здесь пьеса пойдет в бенефис Давыдова, он будет играть Шмагу и в совершеннейшем восторге", писал 21 декабря 1883 года Островский жене [12].

На следующий день писатель читал пьесу на квартире своего брата, министра государственных имуществ М. Н. Островского. Сюда приехал И. А. Гончаров, всегда живо

¹ Д. В. Григорович был председателем Театрально-литературного комитета.

интересовавшийся пьесами Островского.

Островский хотел сам прочитать пьесу александрийским актерам, но начальство не нашло нужным назначить такое чтение. Об атом Островский с обидой писал Стрепетовой, в бенефис которой (а не Давыдова, как предполагалось ранее), 22 января 1884 года, состоялась премьера.

Драматург был недоволен подготовкой спектакля: "Пьеса моя поставлена была очень небрежно, репетирована мало; режиссерская постановка - рутинная и неумелая, декорации все старые" [13]. Но спектакль этот вошел в историю театра, и прежде всего из-за П. А. Стрепетовой в роли Кручининой. "Замечательно была хороша Стрепетова, - писал Д. В. Григорович Островскому, - в сильных местах она была глубоко трогательна и вызывала слезы, которых давно не видал Александрийский театр" [14].

Роль Шмаги - одно из интереснейших созданий Давыдова. Прежде всего заметим, что лежащий на поверхности этой роли жанризм, которым увлекались и увлекаются поныне многие исполнители, не интересовал Давыдова. Поэтому развязность, попрошайничество, пьянство Шмаги отходили у него на задний план. А. С. Суворин даже упрекнул актера, что он недостаточно рельефно показал забулдыжничество Шмаги. Шмагу иногда играли "злым гением" Незнамова. Давыдов полемизировал с таким подходом. Шмага - Давыдов лишь маскируется развязностью, на самом деле он мягкий, незащищенный человек. В этой роли Давыдов продолжал одну из своих излюбленных тем.

К "маленькому человеку" возвращался он и в роли старого слуги Мирона в "Невольницах". Со спектаклем вышел совершенно неожиданный казус. Никто не мог предположить, чтобы в спектакле с центральной женской ролью вдруг выдвинулась бы на первый план фигура слуги. Именно это случилось с "Невольницами" в Петербурге.

Пьеса "Невольницы" долго не шла в столице из-за отказа Савиной играть роль Евлалии, возраст которой "под тридцать", как обозначен он у драматурга, тогда как актрисе было двадцать шесть лет. Островский был огорчен и с раздражением писал Бурдину об этом случае. Не одобрял решение Савиной и Давыдов. Более чем через два года после опубликования пьесы, во время гастролей М. Н. Ермоловой и А. П. Ленского, игравших роли Евлалии и Мулина, "Невольницы" были показаны в Александрийском театре.

Но публику заинтересовали не московские гастролеры в центральных ролях, а Давыдов в роли старого слуги, что совершенно недвусмысленно было высказано в рецензиях: "Наибольший успех выпал на долю г-на Давыдова, превосходно, типично изобразившего роль старого лакея - любителя выпить", - писал рецензент [15].

Что же касается Ермоловой и Ленского, то их исполнение вызвало много нареканий: характер Евлалии "был Ермоловой недостаточно выяснен", а Ленский - Мулин был "слишком резок и груб". Успех в "Невольницах" Давыдова, затмившего Ермолову и Ленского, должен быть объяснен.

Незатейливая история старого слуги Мирона составляет в комедии самостоятельный сюжет. Мирон давно уже не лакей Стырова, он бывший лакей и целых три года не видел барина. Стыров, как женился на молодой, ему от места отказал - завел другую прислугу. И вот Мирон пришел к нему. Мирон страдает "неаккуратностью" по части вина, хотя сейчас "установил себя как следует" и втайне надеется, что его возьмут обратно, ибо у хозяина нет сейчас "камардина".

Уже в этой экспозиции содержится нечто трогательное, и она ставит перед актером ряд психологических задач. Мирон хочет понравиться барину, вызвать в нем жалость к себе, убедить, что он больше не станет пить, что будет верным слугой, не то что нынешние, молодые. Барин соглашается снова взять его в дом, но злонравная экономка Марфа (ее играла В. В. Стрельская), чтобы избавиться от старого слуги, решает провести свою "антрыгу". Марфа прячет золотой портсигар, который обычно лежал на столе у хозяина, подозрение падает на Мирона, события принимают драматический оборот. Мирон в отчаянии пусть его прогонят, но "вором остаться нежелательно".

Маленькие и такие понятные слабости Мирона Ипатыча были обрисованы Давыдовым

тепло и трогательно. В конце концов, в характере его героя нет серьезных пороков - он неравнодушен к вину, любит прихвастнуть, повеличаться, но он честный и преданный человек. Давыдов, как всегда, вел скрупулезный психологический анализ личности своего героя и с присущей ему мягкостью и округлостью сценической формы рисовал образ "маленького человека", вызывавшего сердечное участие. "Г-н Давыдов в роли лакея Мирона довел игру до совершенства, - писал рецензент. - Гримировка, каждый жест, движения мускулов лица - он все уловил, передал как талантливый и истинный художник. Это был живой образ, за которым невольно следишь не спуская глаз, подмечаешь каждую черту и поражаешься тонкости" [16].

В 1888 году "Невольницы" были возобновлены, причем Евлалию играла М. Г. Савина. 13 сентября 1888 года А. Н. Плещеев писал А. П. Чехову: "Вчера я смотрел "Невольниц" Островского, которые на днях шли здесь в первый раз. Играли отлично, особенно Савина и Давыдов" [17].

Образ лакея Мирона вписывался в общую картину давыдовских "маленьких людей" 1880-х годов. Среди них были самые разные типы - Бальзаминов, Нароков, Шмага и сыгранные впервые в это же десятилетие тургеневские Мошкин и Кузовкин, и коронная давыдовская роль, которую он играл еще в провинции, Расплюев в "Свадьбе Кречинского" А. В. Сухова-Кобылина.

В последние годы жизни Островского Давыдов нередко встречался с драматургом. Особенно тесной дружбы между ними не было, они принадлежали к разным эпохам, - когда Давыдов родился, Островский был уже автором "Банкрота". Но дело даже не в этом. Просто Островский, друживший с актерами предшествующего поколения (А. Е. Мартынов, Л. П. Никулина-Косицкая, П. М. Садовский), позже почти не имел друзей среди театрального мира. Общение с актерами было чисто творческое, деловое, оно касалось исключительно театра, премьер, ролей. И хотя Островский не был близок с Давыдовым, он ощущал его как "своего" артиста и видел в нем продолжателя дела Мартынова. Именно так воспринимали Давыдова многие литераторы, критики, деятели театра. В пору дебютов Давыдова на Александрийской сцене Д. В. Григорович, знакомясь с ним, сказал: "Вы напомнили мне мою лучшую пору, время моего страстного увлечения театром, мою любовь к Мартынову. Вы унесли меня на двадцать лет назад, когда на этой сцене и в этой же пьесе ("Жених из долгового отделения" И. Е. Чернышева. АН. А.) заставлял нас всех плакать великий Мартынов! Как вы его сегодня напомнили!" [18]

Многие подобные роли Мартынова перешли по "театральному наследству" к Давыдову. Но современники Давыдова, знавшие и видевшие Мартынова, чувствовали, что, напоминая предшественника, Давыдов в то же время существенно отличается от него. Чем же?

Прежде всего следует отметить, что боевой характер реализма Мартынова диктовался борьбой актера за реалистическое искусство, которую он вел против различных представителей еще сильной в то время "ложновеличавой" школы. Начало творческой деятельности Давыдова, во всяком случае ее первые три десятилетия, относятся к периоду полной гегемонии реалистического направления. Новые принципы, открытые русской литературой и получившие отражение в актерском искусстве Давыдова, могут быть прослежены на эволюции трактовки сходных образов у Мартынова и Давыдова. Здесь заложено и то общее, что характерно для обоих артистов, и существенные различия, обусловленные временем их деятельности.

В крепостную эпоху, эпоху Мартынова, образ социально униженной личности обозначал процесс демократизации литературы и искусства. "Маленький человек" нес на себе неизгладимую печать социальной среды. В 1870-е годы эта тема уже не имела того значения, что прежде. А в 1880-е годы Чехов писал, что она "отжила и нагоняет зевоту". Для писателей второй половины XIX века гораздо важнее не низкое социальное происхождение героя, не его мизерный достаток, не степень унижения, а сущность характера и взглядов этого человека, неудовлетворенность его жизненным порядком.

Раньше вопрос стоял так: он беден, он угнетен, его надо пожалеть, ему следует помочь. С развитием русского реализма, реализма Толстого и Чехова, проблема усложнилась, схема разрушилась. "Если человек одет богато и имеет средства, то это еще не значит, что он доволен своей жизнью", - говорит Елена Ивановна в чеховском рассказе "Новая дача". Но каждый бедняк и человек низкого звания достоин сочувствия, в то же время глубокое сочувствие вызывают страдания "великосветской дамы" Анны Карениной. Чехов заставляет с сердечным участием отнестись к глубокой неудовлетворенности преосвященного Петра ("Архиерей") и презирать самодовольную пошлость лакея Яши ("Вишневый сад"). Пора, когда социальные признаки, часто без учета сущности характера, определили идейный смысл, направленность и "настрой" образа, проходила. Теперь социальная конкретность характера нередко подчиняется более общей задаче - изображению широкой картины русской жизни. Этот же процесс наблюдается в актерском творчестве. Заостренная социальность, свойственная искусству Мартынова, дополняется обобщенно-психологическим портретом героя. Происходит обогащение реалистического метода. С большой силой оно проявилось в творчестве Давыдова.

В первые годы пребывания на Александрийской сцене Давыдова поддерживала Савина. Совсем недавно, всего несколько лет назад, когда она неопытной провинциалкой приехала в Петербург, подобную поддержку оказал ей Сазонов, Сейчас она сама диктует и назначает. Ведущая творческая фигура в театре, она имела право на это, и когда в начале 1882 года выбирали пьесу для спектакля в пользу Литературного фонда, Савина остановила свой выбор на "Холостяке" с Давыдовым в главной роли. Она хотела поставить комедию по многим причинам сделать приятное Тургеневу, самой выступить в новой тургеневской роли и дать возможность своему протеже лишний раз проявить себя. С Давыдовым она служила в провинции, давно оценила его возможности и имела все основания полагать, что он не уронит этой роли.

Тургенев, огорчившийся, что "такая в этой пьесе для нее бедная роль", восторгался поступком Савиной, настоявшей "на том, чтобы дали "Холостяка", в котором ей собственно нечего делать и весь успех должен был выпасть на долю товарища, показала себя в очень пленительном свете" [19].

Спектакль состоялся 27 января 1882 года. Роли разошлись так: Мошкин Давыдов; Вилицкий - Ф. П. Горев; фон Клакс - М. К. Стрельский; Шпундик - В. Я. Полтавцев; Белоконова - М. Г. Савина; Пряжкина - В. В. Стрельская. Спектакль имел громадный успех.

А. Н. Плещеев писал: "Что касается до г-на Давыдова, то роль Мошкина должна быть причислена к его лучшим ролям. Мы знаем, что г-н Давыдов долго не решался выступить в ней. Лицо, созданное в ней покойным Мартыновым, еще живо в памяти многих, и скромность артиста заставляла его опасаться невыгодных для него сравнений; он только после долгих убеждений А. Н. Плещеева и Д. В. Григоровича согласился взять ее, и не только справился с этой трудной ролью, но сыграл ее мастерски. Мы видели и хорошо помним в ней Мартынова. Если у него местами было более юмору, комизму, нежели у г-на Давыдова, то в патетических сценах г-н Давыдов положительно не уступал своему гениальному предшественнику. Мы, кажется, не можем сказать ему большей похвалы. Он, как видно, с особенной любовью занялся этой ролью и создал не только живое, но типическое лицо. У него были некоторые детали замечательные. Так, между прочим, читая письмо Вилицкого, он несколько раз повторяет все одно и то же слово, в особенности его поразившее в этом письме. Но преимущественно был он хорош в той сцене, где уходит к Вилицкому, и также в последней, после согласия Маши выйти за него замуж... Эти сцены он провел просто великолепно - это было вполне художественное исполнение, и успех г-н Давыдов имел огромный. Его вызывали с шумом и треском. И мы искренно поздравляем его с этим успехом" [20].

О состоявшемся спектакле и успехе Давыдова живший в Париже Тургенев узнал из писем М. Г. Савиной, Д. В. Григоровича и из прессы. "Очень любопытно я посмотреть этого актера, который, мне кажется, должен напоминать Мартынова", - писал Тургенев в

Петербург Ж. А. Полонской [21]. По совету Д. В. Григоровича Тургенев послал Давыдову благодарственное письмо. Приводим его целиком.

"И. С. Тургенев - В. Н. Давыдову

1 (13) февраля 1882 г. Париж

Милостивый государь Владимир Николаевич, Позвольте и мне, как автору, присоединить мои поздравления ко всем тем, которые Вы получили по поводу Вашего блистательного успеха в роли "холостяка". Я никогда не имел удовольствия Вас видеть; но я помню, что еще два года тому назад М. Г. Савина, в тонкий и верный вкус [которой] я вполне верю, говорила мне о Вас как о молодом артисте, которому суждено занять до сих пор не замененное место нашего славного Мартынова, прибавляя к тому, что она употребит все свое влияние, чтобы Вас пригласили на петербургскую сцену. По всему видно, что ее предсказания сбылись, и я очень рад, что моя довольно слабая пиеса дала Вам случай окончательно утвердиться во мнении публики, любимцем которой Вы стали. Так же как Мартынов, Вы сумели создать живое и целостное лицо из незначительных данных, представленных Вам автором. Ото всей души желаю Вам дальнейших успехов и не сомневаюсь, что Вы их достигнете. Надеюсь, что по прибытии в Петербург я узнаю Вас как человека и как актера, а пока прошу принять от меня вместе с возобновлением моих поздравлений и уверение в искреннем сочувствии и уважении

Вашего покорного слуги Ив. Тургенева" [22].

Желание Тургенева приехать в Петербург и узнать Давыдова "как человека и как актера" не осуществилось. Через два месяца Тургенев тяжело заболел, больше из Франции не выезжал и вскоре умер.

Тургеневское письмо Давыдов хранил как бесценную реликвию. Когда после смерти писателя историк литературы В. П. Гаевский приступил к подготовке Первого собрания писем И. С. Тургенева 1840-1883 годов (изд. Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Спб., 1884) и обратился к Давыдову с просьбой передать для публикации имеющееся у него письмо Тургенева, Давыдов писал Гаевскому: "Многоуважаемый Виктор Павлович. После долгих колебаний и размышлений решаюсь наконец послать Вам мое сокровище, письмо незабвенного И. С. Тургенева. Огласки этого письма боюсь потому, что, как уже говорил Вам, сознаю вполне, что Иван Сергеевич был слишком уж снисходителен к моей игре в "Холостяке", будучи в то же время слишком строгим и скромным в оценке своего великого произведения. Боюсь, что, читая это письмо, столь дорогое моему сердцу, не заподозрили бы меня в желании похвастать и покичиться им только, что вот, мол, каков я, глядите и читайте! <...> Доверяя Вам мое сокровище, вполне полагаюсь на Вас, то есть, что, прочитав его, Вы решите, следует ли это письмо печатать с другими письмами Ивана Сергеевича или нет" [23]. Письмо Тургенева было опубликовано в названном издании.

Давыдов всегда чтит память Тургенева. Вскоре после смерти писателя он выступил вместе с Савиной в тургеневской сцене "Вечер в Сорренте", рукопись которой писатель подарил актрисе в полное распоряжение, чтобы она могла делать с комедией что угодно, "поставить ее на сцену или бросить в печь". Позже на гастролях он играл Лаврецкого в инсценировке "Дворянского гнезда". Но не эти роли составили его славу в тургеневском репертуаре. Давыдов стал актером Тургенева благодаря выступлениям в ролях Мошкина и Кузовкина. Роль Кузовкина он впервые сыграл в 1889 году, когда выбрал "Нахлебника" для бенефиса, и исполнял ее всю жизнь. Партнер Давыдова в Александрийском театре Я. О. Малютин, игравший Карпачова, оставил подробное описание Давыдова Кузовкина [24]. Это освобождает нас от реконструкции данной роли и позволяет перейти к некоторым общим выводам, касающимся не только образов Мошкина и Кузовкина, но и темы "маленького человека" у Давыдова.

Прежде всего приведем два небольших важных свидетельства о Давыдове Кузовкине.

"Бедный дворянин Кузовкин, существо пришибленное судьбой, но сознающее свое человеческое достоинство, в изображении г. Давыдова внушает к себе полную симпатию" [25]. "Давыдовский Кузовкин не был жалок, его душевность и его доброта были сильнее его несчастий. Детское его простодушие, доверчивая прямота и благожелательность заставляли не столько жалеть его, сколько удивляться ему и любить его" [26]. Кузовкин вызывал симпатию и любовь зрителей. Его, конечно, жалели, но еще больше восхищались его добротой, гуманностью.

Во взаимоотношениях Давыдова с русскими писателями Тургенев стоит особняком. Из всех крупных литераторов - современников Тургенев был, пожалуй, единственным писателем, с которым Давыдов лично не общался, а был знаком лишь, заочно. Но художественная система Тургенева наложила отпечаток на творчество актера. Тончайший самоанализ героев, изображение их поступков в пределах психологической достоверности и нормы, отсутствие крайних парадоксальных проявлений чувств, тихая сдержанность - эти "тургеневские" черты преломлялись в творчестве Давыдова, сообщая его образам лирическую теплоту.

Традиционную тему русского искусства - тему "маленького человека" Давыдов во многом переосмыслил. Этот тип для актера не "униженный и оскорбленный", а человек высокого духа, великодушный, любвеобильный, справедливый. Давыдов признавался, что в его актерской гамме "нет нот сухих, холодных". И тут проявилось любовное отношение Давыдова к своим героям. Незначительный чиновник, бедный помещик, разорившийся барин, нищий актер, оказавшийся без места старый слуга - все они в Давыдовском исполнении представляли как люди, наделенные добротой, правдолюбием, выступающие против разных форм порабощения человека. Обыкновенные, простые люди в исполнении Давыдова несли позитивное начало жизни.

Сослуживец Давыдова артист П. М. Свободин, человек образованный и тонкий, сравнил как-то жизнь А. В. Сухова-Кобылина с жизнью И. С. Тургенева. В этом сравнении безусловно был некоторый резон. Действительно, почти ровесники (Сухово-Кобылин старше Тургенева на год), оба старинного дворянского рода, оба владельцы поместий в Орловской губернии (у Сухова-Кобылина - в Мценском уезде), оба с юных лет хорошо знали жизнь русского крестьянства, оба учились в Московском университете, оба увлекались Гегелем (Тургенев в молодости, Сухово-Кобылин всю жизнь), оба подолгу жили во Франции, и обоим не выпало счастливой личной судьбы. Но, как видим, параллели относятся именно к биографии писателей; что же касается их творчества, то тут о какой-либо близости говорить не приходится.

Написав в молодости несколько комедий и сцен, Тургенев по существу распрощался с драматическим жанром, всегда скромно оценивал свои пьесы, не был особенно озабочен их сценической судьбой, проявляя интерес к их воплощению на сцене разве только тогда, когда это связывалось с именем Савиной. Великие романы, которыми зачитывалась русская публика, сделали его властителем дум молодежи. Каждый его приезд в Москву и Петербург превращался в демонстрацию любви к писателю.

А. В. Сухово-Кобылин написал всего три пьесы, завершив трилогию еще в конце 1860-х годов, и все свои надежды возлагал на них. Он прожил еще более тридцати лет, отдав их усовершенствованию своего поместья, переводам из Гегеля и борьбе с цензурой за продвижение на сцену "Дела" и "Смерти Тарелкина". "Судьба моих двух пьес не могла обольстить меня на дальнейшую деятельность для сцены", - голосил Сухово-Кобылин. Удалившись в имение, автор "Свадьбы Кречинского" как бы перестал существовать для публики. Когда в 1882 году в Александрийском театре состоялась премьера "Дела" и в зале раздалось "Автора", многие зрители удивленно переглядывались, полагая, что автор давно умер. Как же они были поражены, когда элегантно одетый человек вышел на поклон перед публикой. Этим спектаклем и успехом Сухово-Кобылин во многом был обязан Давыдову.

Впервые Давыдов встретился с драматургией Сухово-Кобылина - с его "Свадьбой Кречинского" - еще в провинции. Давыдов - Расплюев вошел и историю русского

сценического искусства, как Мочалов - Гамлет, Мартынов - Тихон, Ермолова - Лауренсия, Савина - Верочка. Артист выступал в роли Расплюева в течение пятидесяти лет. Полвека играть одну роль - случай редкий в истории театра. В этом смысле Давыдова - Расплюева можно сравнить с Москвиным царем Федором: Москвин играл эту роль сорок шесть лет.

Ко времени выступления Давыдова в роли Расплюева пьеса Сухова-Кобылина имела богатую сценическую судьбу, а сам образ стал нарицательным. Исполнители роли Расплюева П. М. Садовский в Москве и П. В. Васильев в Петербурге обращали внимание прежде всего на жанровую сторону характера, причем Садовский намеренно комиковал, а Васильев акцентировал тему "жаления". Давыдов, всегда хорошо знавший историю сценических воплощений классических персонажей, отбирал из опыта прошлого то, что считал нужным. Он создал своего Расплюева, в котором трудно было выделить доминирующую черту: здесь в равной мере проявились комедийная и драматическая грани таланта актера. Многие критики ставили перед собой вопрос: что же преобладает в созданном актером характере - униженность, ничтожность, подлость? И никто не мог ответить - такой неделимый сплав различных свойств личности давал Давыдов.

Неоднозначность образа Расплюева была замечена еще при появлении комедии. Журнал "Русский вестник" писал: "Если бы Расплюев был просто негодяй, о нем не стоило бы и говорить; но автор умел очень удачно и вовсе неожиданно соединить в нем с отъявленной негодностью какую-то примесь простодушия и наивности, которые невольно привязывают к нему внимание зрителя" [27].

"Расплюев - Давыдов, - вспоминала В. А. Мичурина-Самойлова, - появлялся на сцене в поломанном цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, с избитым, опухшим лицом, с трясущимися руками. В каком-то оцепенении он двигался прямо по направлению к рампе, и казалось, что не остановится, что пройдет через весь зал. При первых же репликах было видно, что у Расплюева болят все кости; он боялся опереться на спинку стула, боялся прислониться к стене, и если делал это, то сейчас же отодвигался, отходил. Он так пожимал плечами, что было видно, как у него болит все тело" [28].

Первый выход Давыдова - Расплюева сопровождался длительной паузой, которая держала внимание зрительного зала. В его фразе, обращенной к Федору: "Что же? Ты уж и пускать не хочешь, что ли?" - слышались обида, боль, недоумение, злость и вместе с тем интонации барина, разговаривающего со слугой. Глубокий, тяжелый вздох - и раздается жалобный голос Расплюева: "Ах ты, жизнь! Боже ты мой, боже мой, что же это такое? Вот, батюшки, происшествие-то!" "И тут же, едва лишь Давыдов успевал произнести последние слова, - вспоминал Ю.М. Юрьев, - вы замечали, как лицо его вдруг преобразалось, как в глазах загорались какие-то задорные огоньки - и вы сразу видели, что по своей чрезвычайно непосредственной натуре Давыдов Расплюев внезапно переключился при одном лишь воспоминании о сильных ощущениях игры, пленявших его как завязанного игрока и бросавших его из одной крайности в другую. Он как-то вдруг, сразу, мгновенно загорался другой жизнью, забыв все только что пережитые им невзгоды. Но это только на один момент, после которого он тотчас же снова впадал в свое грустное состояние" [29].

Высокого драматизма достигал Давыдов в сцене с Федором.

Расплюев. Пусти, брат, ради Христа, создателя, пусти. Ведь у меня гнездо есть. Я туда ведь пишу таскаю.

Федор. Что вы это? Какое гнездо?

Расплюев. Обыкновенно, птенцы, малые дети. Вот они с голоду и холоду помрут; их, как паршивых щенят, на улицу и выгонят...

Весь эпизод с детьми, да и последняя фраза с ее комическим алогизмом (дети "помрут", а после их "на улицу и выгонят") могут натолкнуть на мысль, что Расплюев, дабы разжалобить Федора, врет. Никакого "гнезда" и никаких детей у него нет. Некоторые исполнители недвусмысленно давали это понять зрителю. Но существовала и другая

трактовка эпизода, идущая от Мартынова. Давыдов выходил тут из рамок шутовства и плутовства. "Он плакал настоящими слезами, при этом плакали не только глаза - плакало все его лицо, вспоминала В. А. Мичурина-Самойлова. - И я много раз его спрашивала: "Как вы можете так плакать?" - "Я всегда думаю, что это мои дети"" [30].

Известный критик В. О. Михневич писал, что Давыдовский Расплюев "не только смешон, но и жалок". Актер тонко передает "человеческую, драматическую сторону личности и положения Расплюева" [31].

По ходу действия Расплюев нередко апеллирует к зрителю, "смотрит в партер", как бы ведя с публикой разговор. Подобный прием, идущий от водевиля, как правило, разрушает картину жизнеподобия, превращает пьесу в игру. Но Давыдов смело следовал авторским указаниям, и у публики не возникало мысли, что этим разбивается иллюзия подлинности. Такова была сила правды в исполнении Давыдова.

Биограф актера А. М. Брянский, долгие годы следивший за его творчеством, писал: "Давыдов почти не прибегал к внешним эффектам. Только несколько легких трюков допускал он во всей роли Расплюева. Когда подавали чай, Расплюев - Давыдов пытался первым взять себе чашку, которую проносили мимо него. Получив наконец чай, он от поспешности обжигал себе рот. В разговоре с Муромским он неожиданно прыскал чаем. Когда Нелькин говорил о негодях в белых перчатках, Давыдов прятал руки за спину, снимал перчатки и убирал их в задний карман, и в дальнейшем течении сцены он все время подчеркивал, что руки у него без перчаток. Но все эти трюки Давыдов делал мягко, не придавая им самодовлеющего значения" [32].

Относившийся всегда с уважением к классическим текстам, Давыдов возмущался, когда актеры нетвердо знали роль, пропускали или переставляли слова в пьесе, вводили отсебятины. Сам он стремился донести до зрителя каждую фразу и каждое слово драматурга. В "Свадьбе Кречинского", и в частности в роли Расплюева, есть реплики и словечки, которые, подобно фразам из "Горя от ума" и "Ревизора", стали крылатыми. Приобрели они хождение во многом благодаря Давыдову и именно после того, как он стал играть Расплюева. Знаменитое "Была игра!" и рассуждение о боксе, который изобрели англичане, "образованный народ, просвещенные мореплаватели", - все это быстро вошло в повседневную речь. Когда в 1880-е годы знаменитого режиссера М. В. Лентовского, поражавшего Москву постановочными эффектами своих роскошных зрелищ, газеты окрестили "маг и волшебник", мало кто помнил, что так аттестовал Расплюев свое божество - Кречинского.

В "Свадьбе Кречинского" содержатся выражения, понятные только "посвященным" зрителям. Вот, например, Расплюев жалуется на свою горемычную жизнь: "От вчерашней трепки, полагаю, не жить, от докучаевской истории (утвердительно) не жить". Что же это за "история", в которую угодил Расплюев? Давыдов знал провинциального актера, легендарного картежника и буяна Михаила Павловича Докучаева, до старости славившегося громадной физической силой. Этот Докучаев и попал в сухово-кобылинскую пьесу, а Расплюев - под его горячую руку, и, надо думать, за дело. Сведущие люди знали, как расправлялся Докучаев с картежными шулерами. Приведенную выше фразу Давыдов сопровождал такой выразительной мимикой и так поеживался, будто вспоминая пудовые кулаки Докучаева, что было ясно - живучий Расплюев еще легко отделался. "Смесь приниженности и озорства, подлости и наивности, жульничества и простоватости, забитости и изворотливости, мелкого мошенничества и трогательной заботливости отца - таков Расплюев Давыдова" [33].

В этой роли Давыдов давал простор зрительской фантазии, не настаивал на одной какой-либо доминирующей черте характера героя, на определенных душенных движениях, здесь много значили намеки, интонации, жесты, которые допускали широкие, различные толкования.

Каждый крупный актер должен обладать запасом житейских впечатлений, умением отбирать и передавать наблюденные в жизни черты характера и поведения людей.

Наблюдательность и способность ее использовать - качества для художника необходимые, но еще не решающие. Нужен свой взгляд на жизнь, свое отношение к людям, обществу. Конечно, было бы наивно полагать, что в каждой роли большого мастера проявляется его мировоззрение. Часто дело обходится техникой, мастерством, внешними приемами. Но высокое художественное создание немислимо без того, чтобы в нем не проявились взгляды артиста. Именно таким был его Расплюев, где сказалось отношение Давыдова к окружающему миру, желание и способность видеть "человеческое" в каждом, пусть опустившемся и ничтожном человеке. Ведь не случайно еще при жизни актера его исполнение роли Расплюева называли гениальным.

Роль Расплюева нельзя рассматривать лишь как очередную удачу великого артиста. То был новый актерский метод, призванный выявить сложную внутреннюю жизнь человека, его разные состояния и настроения, проявляющиеся почти одновременно, контрастные психологические движения души, аналитический метод, выработанный великой русской литературой второй половины XIX века.

Добившись выдающегося успеха в "Свадьбе Кречинского", Давыдов считал своим долгом содействовать постановке других пьес драматурга. Играя Расплюева, он подумывал о второй пьесе трилогии - "Дело", которая находилась под цензурным запретом. В 1882 году, в начале нового царствования, "Дело" с большими цензурскими вымарками увидело свет рампы благодаря хлопотам управляющего труппой А. А. Потехина и Давыдова, который и явился первым исполнителем роли Муромского. В записной книжке Сухова-Кобылина помечено распределение главных ролей - Муромский - Давыдов, Варравин - Варламов, Тарелкин - Сазонов, - предложенное Потехину и принятое им и актерами [34], Премьера состоялась 31 августа 1882 года.

Спектакль (по цензурным соображениям "Дело" шло под названием "Отжитое время") тщательно готовился и отличался актерским ансамблем. Впервые в Александринском театре была проведена генеральная репетиция с публикой. В монографии А. М. Брянского находим подробное описание игры Давыдова в роли Муромского. "Артист гримировался под известного генерала А. Н. Ермолова. Перед зрителем стоял симпатичный, крайне добродушный старик, несколько надломленный несчастьем, тяготеющим над его дочерью, измученный судебной волокитой, но еще не потерявший веры в торжество правды, старик глубоко честный, гнушающийся всякой неправдой. Все сцены велись артистом совершенно просто, жизненно, правдиво и трогательно. Успех его в этой роли шел всегда crescendo и доходил до апогея в той картине, когда Муромский является к князю искать правды, поведать горе отца, у которого судебный омут затягивает в пропасть и позорит любимую дочь. На сцену выходил слабый, опустившийся старик, не способный ни на какую самозащиту. Но в сцене объяснения с князем он вдруг преображался. Что-то суровое, настойчивое грозило из-под его седых нависших бровей. При необычайной экономии средств, при полном отсутствии голосовых эффектов, Давыдов достигал потрясающего впечатления протеста "не внешними движениями, а душой", как выразился один из критиков. Перед зрителем стоял не актер, а человек окончательно истерзанный, у которого "правда пошла горлом вместе с кровью". И каждое слово из этого потока, хлынувшего вдруг из старой, измученной груди, со старческих губ, пылало острой болью, скорбью, негодованием, отчаянием взбунтовавшегося человека. И оттого, что Давыдов изображал Муромского чистейшим идеалистом, полным веры в людей, борьба его с черным миром неправды становилась трагичной, производя впечатление и до слез потрясая зрителей" [35].

Сухова-Кобылину нравилось "Дело" в Александринском театре, он восхищался Давыдовым - Муромским, его сценой с князем. Сцена эта имела особый смысл, ведь Муромский единственный человек в пьесе, который сопротивляется чиновничьему произволу, борется за правду.

Образ Муромского стал одним из самых крупных завоеваний актера. Когда через десять лет, в 1892 году, в театре возобновили спектакль, Сухова-Кобылин, принимавший участие в репетициях, еще больше, чем раньше, восторгался Давыдовым. Рецензенты вновь

отмечали сцену Муромского с князем. "Богатый материал вкладывает актер в уста старика, защищающего честь своей дочери; но как же и пользуется им Давыдов! - писали "Московские ведомости". - Старый, дряхлый отставной капитан измучен, избит нравственно "делом", он готов пожертвовать последними остатками своего большого до начала процесса состояния, но в нем "заговорила кровь" от недостойных намеков князя насчет дочери. Давыдов - Муромский вырастает, слабый голос его крепнет и крепнет, поникшая голова поднимается, и вы узнаете в нем Ермолова... На сцене и в зале все притихает, все обращается в слух; а голос большого артиста беспощадно хлещет людские гадости, чиновничьи пороки" [36].

Итак, две пьесы трилогии прочно пошли в репертуар. Но старый автор еще не осуществил мечту своей жизни - увидеть всю трилогию на сцене.

"А. В. Сухово-Кобылин - В. Н. Давыдову

23 марта 1892 года Петербург

Любезнейший Владимир Николаевич.

Согласно вашему желанию - но с прискорбием - посылаю вам пиесу, которую так хотелось прочесть обще с вами и переговорить о некоторых опущениях нецензурных штрихов: - а потому должен теперь ограничиться моей убедительнейшей просьбою прочесть ее немедленно и завтрашний день отдать по вашему выбору часа два (ведь это немного) для переговора и прочтения некоторых мест.

Пожалуйста, возьмите на вид, что момент этот для меня и частью для вас - т. е. вашей роли - есть решительный. Если мы ее не проведем теперь, она погибла навеки. Я уеду за границу и продам мои имения. Я устал от этой ко мне ненависти, хлопот, шатаний и просительств. Каждая из моих пиес есть процесс, который я должен выиграть против цензуры и прессы, всякими принудительными подходами.

Я хочу верить, что у вас достанет довольно расположения, чтобы отдать мне и пиесе эти "три дня" и чтобы прочесть ее у князя Мещерского в среду при полной подготовке мастерским образом. Подумайте, что в этом для меня дорогом виде ее еще не знают; ибо я должен сказать, что первые два чтения были неудовлетворительны, потому что пиеса была плохо переписана, с помарками и вам почти неизвестна.

Теперь она чисто переписана, мною еще раз просмотрена и конец ее совершенно изменен в цензурном смысле. Озлобление цензуры на нее большое она обречена на вечный их запрет - т. е. для меня вечный - ибо мне 74 года скоро умирать. Прошу вас: помогите.

Чтение будет среда, вечер, 9 часов. Караванная, Редакция Гражданина, квар. князя Мещерского.

Свидание мне с вами необходимо: у меня, у вас - все равно.

Прошу чтобы они были во вторник, утро, вечер, ночь - все равно. Весь цензурный совет против - обращение к министру - единственный исход; - и мне надо - надо - надо - успех. Приглашены будут кое-кто из влиятельных лиц, знакомых князя.

Итак прошу: прочтите нынче внимательно пиесу, завтра свидание со мною (назначьте время сами через сего подателя письма и манускрипта).

Ваш всегда преданный А. Сухово-Кобылин".

P. S. Отмеченное на поле красным карандашом есть новое, теперь, сейчас вставленное в 4-е действие, где весь конец изменен, чтобы выпустить допрос Тарелкина, который особенно возмущает Цензуру - и мне кажется, что последняя сцена Оха с Доктором достаточно вознаграждает это опущение допроса и даже лучше, окончательно заканчивает всю трилогию, видеть которую всю, на сцене есть мое предсмертное желание" [37].

Чтобы получить разрешение на постановку "Смерти Тарелкина", Сухово-Кобылин решил прибегнуть к содействию князя В. П. Мещерского и его влиятельных знакомых. Мещерский был другом детства царя Александра III и близко стоял ко двору. Иные пути были уже испробованы. Да и чего было ждать от цензурного начальства и других

чиновников, когда даже писатели и актеры не одобряли пьесу. Еще в 1883 году Театрально-литературный комитет рассматривал возможность постановки "Смерти Тарелкина". В протоколе было записано: "Полицейское самоуправление изображено в главных чертах такими красками, которые в связи с неправдоподобностью фабулы умаляют силу самой задачи и явно действуют во вред художественности. Пьеса единогласно не одобрена". Протокол подписали: Д. В. Григорович, А. А. Потехин, В. А. Крылов, В. Р. Зотов, М. Г. Савина, А. И. Шуберт, Н. Ф. Сазонов [38]. Всех не устроили "краски" и "неправдоподобность фабулы" - слишком непривычной была буффонно-гротесковая манера, которая казалась нарушением иллюзии житейской правды. Драматург опередил время: для сатирического фарса с чертами символической драмы, как отозвался о "Смерти Тарелкина" А. А. Блок, оно еще не пришло.

Как Давыдов отнесся к "Смерти Тарелкина", неизвестно. Свидетельств на этот счет нет. Во всяком случае, в тот ряд - "Борис Годунов", "Горе от ума", "Ревизор", пьесы Островского, Тургенева, Сухова-Кобылина, Л. Толстого, Чехова, - который с некоторыми вариантами Давыдов выстраивал в письмах, интервью, беседах, "Смерть Тарелкина" не входила. А вот "Свадьба Кречинского" и "Дело" упоминались всегда. Надо думать, что заключительная пьеса трилогии не была ему близка. Сочетание жестоких сцен с буффонными, символики и балагана, кощунственное отношение к смерти и покойнику, принятая в пьесе система алогизмов - все это вряд ли могло увлечь Давыдова. К тому же образ Расплюева в "Смерти Тарелкина", который по мысли Сухова-Кобылина должен был создать Давыдов, ощутимо отличался от созданного актером образа Расплюева в "Свадьбе Кречинского". В "Смерти Тарелкина" Расплюев утратил реальные человеческие черты, превратился в некоего оборотня, упыря, вурдалака, жаждущего буйства и крови [39].

Итак, Давыдов должен был помочь Сухову-Кобылину добиться разрешения на постановку "Смерти Тарелкина". Давыдов был выдающимся чтецом, многие произведения завоевали популярность благодаря его исполнению, и Сухово-Кобылин считал, что чтение Давыдова у Мещерского заставит высокие круги пересмотреть отношение к запрещенной пьесе. Но чтение у князя Мещерского желаемых результатов не принесло. Сухово-Кобылина продолжала терзать мысль, что он так и не увидит на сцене свою последнюю пьесу. К Давыдову он продолжал относиться с чувством признательности и уважения, и когда однажды репортер, излагая беседу с Сухово-Кобылиным, пропустил имя Давыдова, старый драматург тотчас обратился с письмом в редакцию.

"Милостивый государь, господин редактор! В журнале "Семья", прилагаемом к издаваемой Вами газете, от 20 февраля, в статье "У автора "Свадьбы Кречинского"" оказался небольшой пропуск, который я, по чувству справедливости, спешу восполнить.

В том месте, где автор статьи приводит мои слова о лучших исполнителях роли Расплюева, не назван артист Александровского театра В. Н. Давыдов, которому, бесспорно, принадлежит одно из почетных мест в числе исполнителей этой роли.

Пользуюсь этим случаем, чтобы указать, что в другой моей пьесе "Отжитое время", или "Дело", в лице того же В. Н. Давыдова нашел я самого блистательного исполнителя, какого, как автор, мог только желать для драматической роли старика Муромского. Огромное расстояние, на котором, по существу, стоят тип Расплюева в "Свадьбе Кречинского" и в "Расплюевских веселых днях" и тип Муромского в "Деле", представляет, конечно, лучшее свидетельство гибкости и богатства сценического дарования этого артиста.

Примите и проч.

А. Сухово-Кобылин" [40].

Прошло еще более трех лет, и Сухово-Кобылин, отвечая на приветствие александровских актеров, полученное им в день восьмидесятилетия, писал 20 сентября 1897 года:

"С искреннейшею благодарностью принял я памятование о мне и любезные пожелания труппы Александрийского театра. В плоть и кровь реальности воплотили вы, господа, мои бумажные, абстрактные очерки типов "Дела" и "Кречинского". Половина этого труда - ваша. Половина успеха - ваша! Половина славы - ваша! А потому да здравствует, преуспевает высокоталантливая труппа Александрийского театра... Ура!

Ваш признательный сотрудник А. Сухово-Кобылин" [41].

Тогда же он написал Давыдову, с которым был ближе всех из Александрийской труппы: "Но должен вам признаться, чтобы умереть мне покойно и благодушно благословить грядущее за много поколение, необходимо видеть мою третью пьесу "Смерть Тарелкина", сыгранную триадой истинных талантов Александровской труппы, то есть Вами в роли торжествующего Расплюева, Варламовым - в роли Оха и Сазоновым в роли Тарелкина.

Никогда еще [не] представлялось для моих пьес такой замечательной конъюнктуры. Причем заявляю, для успеха дела готов на всякие уступки сокращения текста и поэтому поручаю моей дочери в первое пребывание в Петербурге употребить все старания, чтобы увидеть "Смерть Тарелкина, или Веселые расплюевские дни" на сцене Александрийского театра" [42].

Спустя еще три года пьеса восьмидесятилетнего автора была наконец, поставлена, но не Александринском театре, а в петербургском театре Литературно-художественного общества. Премьера состоялась 15 сентября 1900 года. Пьеса шла с большими цензурными вымарками под названием "Расплюевские веселые дни". Официальное разрешение пьесы позволило группе актеров Александрийского театра и театра Литературно-художественного общества летом 1901 года на гастролях в Москве объединиться и показать в саду "Аквариум" 6, 7 и 8 июля всю трилогию. Сухово-Кобылин присутствовал на этих торжествах.

Давыдов участвовал во всех трех пьесах, играл свои коронные роли Расплюева и Муромского, а в "Расплюевских веселых днях" новую для себя роль Расплюева. и которой мечтал его видеть автор. "Все сцены с г-ном Давыдовым проходили при гомерическом хохоте, достигшем высших границ в знаменитой картине, где Расплюев является в качестве следователя, - писал рецензент. Тут делалось что-то невообразимое - половина говорившегося со сцены пропадала за взрывами хохота" [43]. Но роль эта не вошла в число основных давыдовских ролей - он играл ее недолго и лишь на гастролях, так как в Александрийском театре пьеса поставлена была только после падения торизма, в апреле 1917 года. Нужна была новая театральная эпоха, нужен был гений В. Э. Мейерхольда, чтобы зрителю открылась гротескная поэтика последней пьесы Сухово-Кобылина. Давыдов был свидетелем этих новаторских свершений, но не мог признать их. Актер подходил к Сухово-Кобылину со своих позиций классического сценического реализма XIX века.

В 1886 году Давыдов получил приглашение Островского, только что назначенного заведующим репертуарной частью московских театров, перейти на службу в Малый театр. Давыдова тяготил поток третьесортных пьес, в которых он должен был почти ежедневно выступать на Александрийской сцене, в то время как подлинно литературный материал занимал небольшой место. И потому Давыдов заинтересованно отнесся к лестному предложению Островского, В конце концов, ему еще не было сорока лет, в эти годы вполне можно было приноровиться к новым условиям работы, и он решил перейти на службу в Малый театр. Но директор И.А. Всеволожский не позволил перевод, мотивируя отказ тем, что с уходом Давыдова в Александрийском театре упадут сборы. В том же году Давыдов потребовал от дирекции включить в условия нового контракта участие его в ряде классических пьес и право не играть не соответствующие его данным роли. Получив и тут отказ, он в знак протеста покинул Александрийскую сцену и поступил в московский частный театр Ф. А. Корша. Чтобы перейти на казенную сцену, нужно было разрешение директора, чтобы уйти в частный театр, никакого, естественно, разрешения не требовалось.

Со старым репертуаром и новыми надеждами ехал Давыдов в Москву. Всего два сезона

прослужил он в Москве у Корша, но они составили важнейший этап его биографии и его творчества. Здесь он познакомился с Л. Н. Толстым, сблизился с А. П. Чеховым, выступил в главной роли чеховского "Иванова", работал как режиссер.

С Толстым Давыдова свела "Власть тьмы". 25 октября 1886 года С. А. Толстая записала в дневнике: "Лев Николаевич затевает писать драму из крестьянского быта". В ноябре пьеса была закончена, сдана в набор, а в 1887 году вышла в издательстве "Посредник" [44].

Еще до того как "Власть тьмы" была опубликована, многие знакомые Толстого слышали ее в чтении и воссозданные писателем картины повергали их, по словам И. Е. Репина, в "глубоко нравственное трагическое" состояние.

Как только в Петербурге стало известно о пьесе Толстого, Савина захотела взять ее к своему бенефису. Чем закончилась эта попытка, мы уже знаем - подготовленный спектакль запретили.

В то время, когда александрийские актеры репетировали "Власть тьмы", Давыдов служил у Корша. Однажды московские студенты пригласили Давыдова участвовать в устраиваемом ими концерте. Актер решил выступить с чтением толстовской драмы. Недолго думая он поехал к писателю в Хамовники просить разрешения публично читать пьесу. "Волнуясь и робея, я отрекомендовался, вспоминал Давыдов. - <...>

- Очень рад вас видеть, - сказал Лев Николаевич, протянул мне руку и, не выпуская ее, начал поворачивать меня с веселой улыбкой. - Покажитесь-ка, какой вы революционер?.. - Слова эти относились к тому, что я оставил императорскую сцену и перешел в театр к Коршу. Тогда об этом немало говорили как о протесте с моей стороны" [45].

Высоко оценив давыдовское чтение, особенно ролей Акима, Матрены и Анютки, Толстой заметил: "А вот Митрич <...> он у вас не тот... Не надо забывать, что Митрич побывал в солдатах и в городах, и у него уже иная манера говорить и другое понимание жизни, нежели у деревенских людей". По просьбе Давыдова Толстой сам прочитал ему сцену с Митричем из третьего действия. "Он взял книгу, - вспоминал Давыдов, - и начал читать так просто, что даже не чувствовалось чтения, а казалось, что говорит сам Митрич. Лев Николаевич сумел взять столь ясный тон, что мне сразу стало понятно, в чем именно дело, как надо читать Митрича и какая разница между ним, Акимом, Петром и другими" [46].

Знакомство с Толстым, чтение им "Власти тьмы" произвели на Давыдова огромное впечатление. "Власть тьмы" отвечала его постоянному интересу к народной жизни и народным характерам, являла совершенно новый взгляд на крестьянскую тему в театре. И это понимал Давыдов.

С молодых лет Давыдов любил народные обычаи - праздники, гулянья, с удовольствием и азартом играл роли "рубашечных" героев. Вспоминая о Давыдове, которого видел в "Грозе" в сезоне 1872/73 года на орловской сцене, Е. П. Карпов писал: "Никто не мог даже приблизиться к тому бесподобному типу разудалого русского молодца, песенника, гитариста, что "так больно лих на девок", какой вдохновенно создавал В. Н. Давыдов в Кудряше" [47].

В подобных ролях для Давыдова были важны не этнографические подробности, а атмосфера песни, воли, поэзия народной жизни. Будучи уже давним жителем Петербурга, всем своим укладом принадлежащим столице, Давыдов часто вспоминал о "естественной жизни", которая еще не подвергалась развращающему влиянию города. Народная нравственность, сохранившаяся вопреки буржуазной цивилизации, нравственность, которая развивалась в тесном общении с природой и крестьянским трудом, составляла основу ряда давыдовских характеров с их добротой и человечностью. И пусть Давыдов далеко не до конца понимал общегуманный философский смысл "Власти тьмы" (его не понимали и куда более искушенные читатели и профессиональные критики), пьеса была ему близка. Он читал ее во многих частных домах Москвы. А. П. Чехов писал 10 января 1888 года своему петербургскому приятелю И. Л. Леонтьеву (Щеглову): "Третьего дня был у меня Давыдов, просидел всю ночь и очень недурно читал кое-что из толстовской "Власти тьмы". Ему бы Акима играть" [48].

И когда Давыдов в 1888 году вернулся в столицу на Александрийскую сцену, он продолжал читать отрывки из "Власти тьмы" в частных домах, а иногда и на концертах. "Возьмите и попросите Давыдова (моего обожаемого!), чтобы он прочел хоть несколько сцен - сколько можно! - из "Власти тьмы"" [49], - писал В. В. Стасов 22 февраля 1892 года Л. Н. Яковлевой, устраивавшей благотворительный концерт. Но никакие концерты и чтения не могли заменить живого воплощения толстовских образов на сцене. Хотя за постановку "Власти тьмы" ратовали многие выдающиеся деятели русской культуры, в том числе И. Е. Репин, В. В. Стасов, В. Г. Короленко, пьеса все равно была запрещена. И Давыдов ставит драму на любительской сцене, в доме чиновника Министерства иностранных дел камергера А. В. Приселкова. Светские друзья Приселковых осуждали эту, по их мнению, "бестактную затею". В день спектакля петербургский градоначальник Грессер прислал к Приселковым чиновника с сообщением, что царю очень не понравилась "мысль играть "Власть тьмы", запрещенную на публичных сценах". Тем не менее спектакль состоялся. Это было 10 января 1890 года. Первое в России представление "Власти тьмы".

В отзывах о спектакле у Приселковых отмечалась роль Давыдова в его создании. "Очень многим обязан этот спектакль режиссерству артиста В. Н. Давыдова, который своим знанием народного быта чрезвычайно содействовал успеху представления", - писал журнал "Артист" [50]. А. П. Чехов сообщал из Петербурга А. И. Сумбатову-Южину: "Видел я "Власть тьмы" у Приселковых. Хорошо" [51].

Мечтая сыграть роль Акима и не имея этой возможности, Давыдов, если можно так сказать, частично воплотил свою мечту в другой пьесе Л. Толстого.

При первой постановке "Плодов просвещения" в Александрийском театре (1891) Давыдову предложили роль Звездинцева. Актер отказался и выбрал роль третьего мужика. Образ этот сродни Акиму. Данное обстоятельство недвусмысленно подчеркнул сам Толстой, дав третьему мужику фамилию Акима. Митрий Чиликин близок Акиму Чиликину по возрасту, внешнему облику, наивности, душевности. Митрий "тихий, кроткий", по словам Толстого, и, добавим, богобоязненный, как Аким.

Актеры Александрийского театра, игравшие господ, не нашли сатирических красок для изображения опустошенных, по-идиотски прожигающих жизнь обитателей и гостей дома Звездинцевых. Участие Давыдова в "Плодах просвещения", его глубоко одухотворенное исполнение во многом определили общественное звучание спектакля. Во взгляде третьего мужика - Давыдова, его вздохах, знаменитой фразе: "Не то что скотину, - куренка, скажем, и того выпустить некуда" - раскрывалась трагедия безземельного крестьянства. Заметим, кстати, что "Плоды просвещения" в Александрийском театре - первый драматический спектакль, увиденный юным Александром Блоком, - произвел на него сильное впечатление.

Многие образы крестьян, воплощенные Давыдовым в 1890-е годы, так или иначе восходили к толстовскому Акиму. Это, в частности, Антон в инсценировке повести Д. В. Григоровича "Антон Горемыка" (1893) и крестьянин Зарцов в пьесе Е. П. Карпова "Мирская вдова" (1897). Разговор об этих двух давыдовских ролях в разделе о Толстом оправдан еще и потому, что образ Антона Горемыки произвел в свое время большое впечатление на молодого Толстого, а Григорий Зарцов создан автором под прямым влиянием Толстого и толстовства.

Когда в 1893 году Александрийский театр пожелал откликнуться на юбилей Д. В. Григоровича, председателя Театрально-литературного комитета, близко стоявшего к театру, и по этому поводу обратились к юбиляру, он предложил не новую вещь, а произведение почти пятидесятилетней давности - повесть "Антон Горемыка". Переделку для сцены осуществил В. А. Крылов, который писал Григоровичу 14 октября 1893 года, что закончил инсценировку и просит его приехать в Александрийский театр послушать пьесу [52].

27 октября 1893 года Григорович получил поздравительное письмо от Л. Н. Толстого, вспоминавшего о том впечатлении, которое произвела на него, юношу, повесть "Антон Горемыка". Для Толстого эта повесть была, по его словам, "радостным открытием того, что русского мужика - нашего кормильца и хочется сказать, нашего учителя, - можно и должно

описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом" [53].

8 ноября 1893 года Григорович отвечал Толстому: "То, что Вы пишете о впечатлении, сделанном на Вас в юности повестью моей "Антон Горемыка", свидетельствует Вам, насколько любовь моя к народу и сочувствие его горестям была во мне тогда живы и искренни; полнота этих чувств были первым и главным двигателем моим на литературном поприще, да и теперь на старости лет" [54].

"Антон Горемыка" в Александрийском театре держался на Давыдове. "Г-н Давыдов один и дал образ многострадального дореформенного мужика, а вокруг него были все ряженные пейзажи", - писал рецензент [55]. Давыдов передавал трагизм забитого нуждой крестьянина. В речевой характеристике его Антона присутствовали черты толстовского Акима: "Антон был косноязычен, он говорил мало и бессвязно, но часто повторяемые им на торгах слова "не отдам" обретали многообразие душевных оттенков" [56]. В этих двух словах слышались и тоска разлуки с Пегашкой, и протест против злой неволи, и трагическая безысходность. Когда Антон - Давыдов осознавал, что у него украли лошадь, он входил в избу, вызывая не только сострадание, но и ужас зрительного зала: он дрожал, губы шевелились без слов, он глядел на всех блуждающими глазами.

Спектакль "Антон Горемыка" не воспринимался как картина давно ушедшей крепостной действительности, это был рассказ о бедствиях современного крестьянства. Голод во многих губерниях в начале 1890-х годов, о котором писал Л. Н. Толстой, уносил тысячи жизней; малоземелье, подати, солдатчина постоянный бич крестьянства, его обманывали и грабили, как некогда Антона Горемыку. Толстой упомянул старую повесть в письме к Григоровичу не потому, что хотел сделать приятное юбиляру, а потому, что она звучала вполне актуально в то время.

Выдающийся успех выпал на долю Давыдова в весьма средней драме из крестьянской жизни "Мирская вдова" Е. П. Карпова (премьера - 9 октября 1897 года), созданной под явным влиянием "Власти тьмы". Эта типично народническая пьеса с тремя десятками персонажей воспроизводила картины бесправной, нищей деревни, находящейся в руках торгаша-кабатчика. В пьесе жанровые сцены из крестьянской жизни - пахота, игра детей в бабки, дележ участков и т. д., грубый язык одной из среднерусских губерний (как указал место действия автор).

Егор Улыбин, богатый кабатчик, заглядывается на молодую красивую вдову Ульяну (ее играла М. Г. Савина), но она, осмеяв его, прогоняет. Решив отомстить, Улыбин подстроил так, что у Ульяны отбирают землю, а кроме того, по его наущению беспутный крестьянин пьяница Григорий Зарцов поджигает сарай, но таким способом, что все улики сходятся против "мирской вдовы". И вот, когда за Ульяной является урядник, чтобы отвезти ее в острог, Зарцов, услышав слова старого праведника Никандра (вариант Акима из "Власти тьмы"): "От бога не спрячешься!.. Бог-от найдет, взыщет!" - кается перед всем крестьянским миром и сознается в своем грехе. Урядник уводил Зарцова и Улыбина. Пьеса утверждала силу нравственных устоев в деревенской среде.

Спектакль обращал на себя внимание живописными декорациями художника-передвижника А. С. Янова. Удачно были разработаны массовые сцены, каждое лицо в толпе имело свой характер. Тут были и чисто внешние эффекты. Так, например, Савина - Ульяна "пахала" на живой лошади, запряженной в соху. Об этом говорили в Петербурге.

Но успех спектаклю обеспечил Давыдов, сыгравший Зарцова - наиболее интересную и содержательную роль в пьесе. Григорий Зарцов - крестьянин, испытавший на себе развращающее влияние города и денег. Он подался в Петербург, служил дворником, банщиком. Наконец, срок паспорту вышел, а нового из деревни не шлют - требуют подать. Попался он как беспаспортный, и отправили его на место постоянного жительства - в деревню. Сейчас Зарцову позарез нужно "на пачпорт заработать" и вернуться в Питер. О том, чтобы остаться в деревне, он, вкусивший на дворницкой службе столичных радостей, не может себе и представить: "Неужели же с этими хамо-подлецами жить буду. Никогда". За

четвертной билет Гришка готов на все. "Хорошо намеченный тип гуляки-мужика, питерщика поистине великолепно изображается г-ном Давыдовым, - писал А. С. Суворин. - Он дает первым двум актам, почти лишенным драматического движения, краски, яркие пятна. Его выход на сцену оживляет пьесу, даже на сходке он всех заметнее и деятельнее" [57].

Роль Зарцова принципиальна для постижения Давыдовым одной из главных тем позднего толстовского творчества. Речь идет о раскаянии в совершенном преступлении, грехе, о нравственном воскресении заблудшего человека. Человек, по Толстому, непременно идет от тьмы к свету. "Различие между людьми только в том, что один очунается в молодости, другой в зрелых летах, третий в старости, четвертый на одре смерти", - писал он [58].

Толстой считал, что каждый человек должен пережить духовный переворот, который заставил бы его переоценить свою жизнь. Эта философско-этическая теория имела большое распространение в русской литературе и в русском обществе. У В. М. Гаршина, например, много рассказов посвящено изображению нравственного толчка, переворачивающего жизнь человека. Мотив этот особенно близок жанру драмы, где поворот в человеческой судьбе резко очерчивает характер. Такие сцены всегда были ключевыми на театре. Заметим, что Давыдов с громадным успехом играл в 1880-е годы роль ямщика Михаила в старой пьесе А. А. Потехина "Чужое добро впрок не идет", где его привлекало не ухарство и молодечество героя, а финальная сцена раскаяния.

В "Мирской вдове" Давыдов обращал внимание главным образом на финал. Услышав слова Никандра, Зарцов - Давыдов мучительно вздыхал, в нем как бы просыпалась совесть, он находился в каком-то забытии, и грубый окрик урядника: "Москва слезам не верит! Вяжи!" - возвращал его к действительности. Бледный, трясущийся, со слезами на глазах, сдавленным голосом не прокричал, а прохрипел Зарцов - Давыдов: "Стой, стой! не трожь, ее! Не трожь! не моги... Я, я поджег!.. Каюсь!.. Я... мой грех!" А затем в "сильном волнении" рассказывал толпе подробности дела. "Кайся, Гришка, кайся" - раздавались голоса из толпы. Рассказ его прерывался фразами и словечками окружающих крестьян. "Приходится просто изумляться поразительной гибкости его дарования <...> - писала о Давыдове - Зарцове "Петербургская газета". - Он сумел объяснить и оправдать поведение Григория Зарцова забубённого "питерщика", не побоявшегося за водку поджечь и украсть, но побоявшегося солгать перед миром" [59].

Отрыв мужика от земли, его раскрестьянивание, как писали в публицистике тех лет, падение и нравственное воскресение - эти толстовские мотивы звучали в игре Давыдова в спектакле "Мирская вдова".

Мы прервали повествование о Давыдове и "Власти тьмы" на любительском спектакле у Приселковых в январе 1890 года, который режиссировал наш актер. Но сыграть в драме ему пока не удалось. В 1895 году было наконец получено "высочайшее" разрешение допустить "Власть тьмы" на императорскую сцену. Роли разошлись так: Матрена - В. В. Стрельская; Аким - Давыдов; Никита - Н. Ф. Сазонов; Анисья - Н. С. Васильева; Акулина - М. Г. Савина; Митрич - К. А. Варламов.

О спектакле существует большая литература. После премьеры на него откликнулись А. Р. Кугель, А. С. Суворин, Н. А. Россковский, о нем писали его участники - М. Г. Савина и Н. С. Васильева, подробно вспоминала о Савиной Акулине писательница А. Я. Бруштейн. Театровед А. М. Брянский беседовал с В. Н. Давыдовым о его исполнении роли Акима и в книге об актере воспроизвел его рассказ. Спектакль анализировали современные исследователи [60].

Опираясь на эти материалы, можно сделать вывод, что Александрийский театр подошел к драме Толстого как к традиционной пьесе из народной жизни. Кроме того, в костюмах и декорациях (художник М. А. Шишков) преобладала оперная красота - белоснежные рубахи с красочными вышивками, условно-театральная деревенская изба. Это толкало зрителей к "пасторальному" восприятию драмы. И все-таки некоторые актеры сумели передать психологическую правду и хотя бы отдаленно приблизиться к мысли

Толстого. И тут в первую очередь должно быть названо имя Давыдова.

Актер рассказывал А. М. Брянскому: "Публика пьесу уже хорошо знала и явилась на спектакль с некоторыми представлениями о драме, ее героях. В таких случаях зритель всегда бывает более требователен. Актеры совершенно не чувствовали Толстого, не оценили сильную драму, поднимающуюся, можно сказать, до трагедии. <...> Никто не походил на крестьян. Все говорили на разных языках. Были ряженные, какой-то пестрый маскарад в заново сшитых костюмах. <...> Меня роль Акима захватила совершенно. Эту роль я считал очень трудной. <...> Я вспомнил все советы, почерпнутые мною из незабвенной беседы с самим Л. Н. Толстым, и старался сделать из Акима живое лицо, местами и смешное, но только никак не напоминающее проповедника, от этого предостерегал меня и Лев Николаевич" [61].

Некоторые актеры играли Акима учителем жизни и резонером. Такому герою окружающие, как правило, внимают. Косноязычного Акима не слушает никто. Его игнорируют, перебивают, затыкают рот. В Акиме - Давыдове не было ничего исключительного, возвышающего его над другими. Убогая внешность, стариковская походка, крестьянские повадки. Главное для Давыдова - не морализаторская идея, а психологическая правда характера. А. Р. Кугель писал о Давыдовском Акиме: "Аким совсем не олицетворение смиренномудрия и величавой поучительности, а наивная, первобытная, нерасчлененная, плохо рассуждающая и мало думающая, а потому именно святая натура" [62].

Знаменитый австрийский актер И. Левинский, гастролировавший в 1895 году в Петербурге, оставил отзыв о Давыдове - Акиме: "Пальму первенства в этот вечер заслужил г-н Давыдов, доставивший мне несравненное наслаждение в роли Акима. Эта доброта сердца, эта простота, этот спокойно-жизнерадостный характер - все прекрасно отражалось на истинно русской физиономии артиста; в самой ограниченности Акима видна была нравственная высота истинного христианина, олицетворенная идея Толстого. Вы видите, что именно Акиму Евангелие обещает царствие небесное. Как он слушает, отвечает! Как он порывает с сыном и со всей нравственной грязью! Как он потом благословляет раскаявшегося сына! Все это такое наслаждение, которое навеки хотелось бы удержать живым" [63].

Кульминацией спектакля была сцена, в которой Аким поощряет Никиту к публичному покаянию. По Толстому, каждый должен сам прийти к решению о покаянии, очищении. И благо, когда есть человек, который помогает ему в этом, подталкивает его на путь раскаяния, жаждет вывести его из тьмы к свету, от лжи к истине. Такие люди связаны между собой особыми узами. Во "Власти тьмы" это отец и сын. Сазонов, исполнитель роли Никиты, в первых актах создал вполне традиционный образ "рубашечного героя", простоватого и незлобивого. Но в сцене с Давыдовым - Акимом актер сумел подняться до трагических высот.

В Давыдовском Акиме торжествовала доброта, наивность, дух "простоты и правды", то есть те качества, которые освещали многие народные характеры актера [64].

В образе Акима Давыдов воплотил свое понимание народной нравственности, которое приближалось к толстовскому взгляду на основы жизни.

Весной 1886 года, когда петербургские газеты сообщили о предстоящем уходе Давыдова с казенной сцены, и новость эта обсуждалась в театральных и литературных кругах, бывший в то время в Петербурге А. П. Чехов написал вместе со своим приятелем юмористом В. В. Билибиным фельетон "Театральный разъезд". В фельетоне ведут беседу "чиновник финансов" и "чиновник театральный".

Чиновник финансов. Что же вы Давыдова отпускаете?

Чиновник театральный. А что с ним поделаешь? Как за сыном ухаживали.

Чиновник финансов. Будто? Газеты не то говорили.

Чиновник театральный. Ах, эти газеты! Что им за дело? Им надо запретить писать о театральной администрации - вот и все... Пусть о пьесах пишут [85].

Факт, казалось бы, незначительный и для биографии Чехова, настроившего, как он любил выражаться, множество таких фельетонов, и для биографии Давыдова, знаменитого к тому времени актера, о котором много и восторженно писали газеты. Но занимающий нас сейчас "сюжет" начинается с этого незначительного факта. То было первое печатное упоминание Чеховым имени Давыдова, актера, о котором он много слышал, но никогда не видел на сцене и которого очень скоро назовет приятелем.

Той весной 1886 года Чехов приехал в столицу второй раз в жизни. Он модный писатель, его рассказы и юморески имеют в столице успех: "Мою дребедень читает весь Питер". Круг его петербургских знакомых быстро растет. Совсем недавно он был ограничен считанными людьми - редактор-издатель "Осколков" Н. А. Лейкин, секретарь редакции В. В. Билибин, еще несколько журналистом. Сейчас, влиятельнейший хозяин "Нового времени" А. С. Суворин любезно принимает его у себя, созывая "на Чехова" весь Петербург. В этот раз Чехов живет уже не у Лейкина, а в меблированных комнатах на Невском и разъезжает на извозчике по редакциям газет и журналов, где всюду он нужнейший автор и желанный гость.

Уход Давыдова с казенной сцены - одна из злободневных тем, обсуждавшихся в столичных литературных домах. Все петербургские знакомые Чехова были людьми театральными, хорошо знавшими актера. Начнем с того, что маститый Д. В. Григорович, захваченный чеховским талантом и лично познакомившийся с молодым писателем в этот его приезд, был в дружбе с Давыдовым. Оба чеховских редактора - Н. А. Лейкин и А. С. Суворин занимались театральной критикой, заметили Давыдова еще во время его дебютов на столичной сцене и часто писали о нем.

Заметку о том, что Давыдов покидает Петербург, Суворин поместил в "Новом времени" 4 мая 1886 года.

Осенью Давыдов начал службу в Москве, и Чехов стал посещать спектакли с его участием. "Будьте сегодня у Корша. Дается "Холостяк" Тургенева, где, по словам Корша, Давыдов выше критики. Я буду там", - сообщал он архитектору Ф. О. Шехтелю 16 сентября 1886 года [66]. "Сижу дома и изредка хожу смотреть Давыдова, который играет теперь у Корша, эка Питер прозевал такого актера", - писал он Н. А. Лейкину 20 сентября 1886 года [67]. Обострившийся в это время интерес Чехова к театру вообще и к работе для театра во многом связан с пребыванием в Москве Давыдова. Уже в самом начале 1887 года специально для Давыдова Чехов создал по своему рассказу "Калхас" драматический этюд в одном действии "Лебединая песня". 14 января 1887 года он сообщал М. В. Киселевой: "Я написал пьесу на 4-х четвертушках. Играть она будет 15-20 минут. Самая маленькая драма во всем мире. Играть в ней будет известный Давыдов, служащий теперь у Корша" [68]. Но "Калхас" в том сезоне не пошел и был поставлен там лишь через год. "И, батюшки-светы, сколько в него вставил тогда "отсебятины" Давыдов! И про Мочалова, и про Щепкина, и про других актеров, так что едва можно было узнать оригинал, вспоминал М. П. Чехов. - Но в общем вышло недурно и так талантливо, что брат Антон не обиделся и не возразил" [69].

Ф. А. Корш, человек коммерческой складки, знавший механику театрального успеха, настойчиво стремился привлечь популярного литератора к работе для своего театра. Корш предложил написать пьесу, условия показались выгодными, и Чехов принялся за работу. Так возник "Иванов".

Работая над "Ивановым", Чехов предназначал главную роль Давыдову. В пьесе Боркин называет Николая Иванова "Nicolas-voila" - словами из незатейливых куплетов, ставших популярными в 1880-е годы благодаря исполнению Давыдова.

Актер вспоминал, что в артистической уборной театра Корша он получил от Чехова сверток с пьесой. "Развернул я дома за чаем пьесу, прочел десяток страниц <...> в восторг пришел. Дальше - больше... всю ночь читал, не мог оторваться", - рассказывал А. А. Плещееву Давыдов [70].

Осенью 1887 года, в октябре и ноябре, Давыдов и Чехов часто встречаются, обсуждая будущий спектакль. "Иванова будет играть Давыдов, который, к великому моему удовольствию, в восторге от пьесы, принялся за нее горячо и понял моего Иванова так, как

именно я хочу. Я вчера сидел у него до 3-х часов ночи и убедился, что это действительно громаднейший художник", писал Чехов Н. М. Ежову 27 октября 1887 года [71]. Через день, 29 октября, писал брату Александру: "Так как Суворин интересуется судьбою моей пьесы, то передай ему, что Давыдов принял за нее горячо, с восторгом. Я так угодил ему ролью, что он затащил меня к себе, продержал до трех часов ночи" [72]. Еще через несколько дней, 4 ноября 1887 года, - Н. А. Ленкину: "По мнению Давыдова, которому я верю, моя пьеса лучше всех пьес, написанных в текущий сезон. <...> Давыдов с восторгом занялся своею ролью" [73].

Давыдов в восторге от пьесы... Давыдов сказал... Давыдов принял горячо... Имя Давыдова у Чехова на устах: театр Корша приступает к репетициям "Иванова". А. Я. Глама-Мещерская писала, что именно Давыдову театр Корша обязан появлением на его сцене "Иванова" [74].

В "Иванове" участвовали крупные артисты (Анна Петровна Глама-Мещерская; Шабельский - Киселевский; Лебедев - Градов-Соколов; Львов Солонин), но только Давыдов ощутил новаторство пьесы, остальные отнеслись к ней как к очередной премьере. Отсюда - ставка на испытанные актерские амплуа, стремление донести внешнюю фабулу, минуя "подводное течение" пьесы. Спектакль шел с четырех репетиций. Как ни сетовал Давыдов на порядки Александрийского театра, откуда недавно ушел, в данном случае он ставил его в пример. Там было восемь, а то и десять репетиций. Четырех репетиций было явно мало, восемь считалось вполне приемлемым - таково было общее убеждение на этот счет. Пройдет совсем немного времени, и Московский Художественный театр затратит на свой первый спектакль семьдесят четыре репетиции...

Чехов так волновался перед спектаклем, что, по его же словам, "весь ноябрь был психопатом". Давыдов, "крестный отец "Иванова" (выражение А. А. Плещеева), стремился развеять его.

Премьера состоялась 19 ноября 1887 года.

При всех очевидных слабостях спектакля - нарочитом комиковании, грубости и резкости исполнения большинством актеров - сам текст пьесы, образ Иванова, игра Давыдова произвели громадное впечатление. М. П. Чехов вспоминал: "Это было что-то невероятное. Публика вскакивала со своих мест, одни аплодировали, другие шикали и громко свистели, третьи топали ногами. Стулья и кресла в партере были сдвинуты со своих мест, ряды их перепутались, сбились в одну кучу, так что после нельзя было найти своего места. <...> А что делалось на галерке, то этого невозможно себе и представить; там происходило целое побоище между шикавшими и аплодировавшими" [75]. "Побоище" возникло прежде всего из-за характера Иванова, воспринятого в широком контексте русской жизни 1880-х годов. Совсем недавно лидер народнической критики Н. К. Михайловский в статье "Гамлетизированные поросята" саркастически высмеял современных "гамлетиков" с их склонностью к рефлексии, раздвоенности, самооправданием бездеятельности и уныния. В "Иванове", считал Михайловский, Чехов "идеализирует отсутствие идеалов". А публицист М. А. Протопопов так охарактеризовал героев - антагонистов пьесы: Иванов - "шут и фразер", а Львов - человек принципиальный, сделан автором "из папье маше".

В многочисленных отзывах то и дело повторялись слова "мерзавец", "подлец" и "негодяй" в адрес Иванова, пьеса называлась "безнравственной", а Чехова упрекали в том, что он сочувствует главному герою. "Герой пьесы невыразимый негодяй, каких и в жизни редко найдешь, но которому автор, очевидно, сочувствует", - писал литератор Л. И. Пальмин [76].

Подобные высказывания выдавали непонимание объективной манеры Чехова, который не ставил перед собой задачу ни казнить, ни миловать, "никого не обвинил, никого не оправдал". "По законам традиционной театральности, если перед нами герои - антагонисты, один должен был быть поставлен выше другого, - пишет Г. А. Бялый. - Чехов нарушил этот закон, и в этом был один из признаков его новаторства в "Иванове". Иванов у него не выше Львова, а только несчастнее его" [77].

В коршевском спектакле своя правда была и у Иванова, и у Львова. С. В. Васильев-Флеров так отозвался о герое: "Иванов прекрасный человек, умный, честный, трудолюбивый, преданный своему делу и отдающий ему всю душу; он безупречный общественный деятель и слывет за умника во всем уезде" 78.

Давыдов рисовал Иванова мягким, добрым, но слабохарактерным человеком, сломленным неудачами жизни и мучающимся ее неразрешимыми проблемами. Среди самых высоких человеческих качеств Л. Толстой называл "философское пытлиное сомнение". Такие сомнения обуревали Давыдовского Иванова. Но в прямолинейных суждениях убежденного в своей правоте доктора Львова был свой резон. Ведь и Чехов видел в нем вполне честного человека. При этом надо иметь в виду, что в спектакле его играл обаятельный "герой-любовник" П. В. Солонин, известный исполнитель Чацкого и Жадова. В искренности его героев не принято было сомневаться.

Страстное, живое отношение зрителей к героям "Иванова" и породило то "побоище" и "аплодисменто-шиканье", которое сопровождало премьеру.

"Ну пьеса проехала, - писал на следующий день после премьеры Чехов брату Александру... - Третье действие. Играют недурно. Успех громадный, меня вызывают три раза, причем во время вызовов Давыдов трясет мне руку, а Глама на манер Манилова другую мою руку прижимает к сердцу" [79].

Через несколько дней Чехов уехал в Петербург. Его всюду приглашают, принимают, ищут с ним встреч, он чувствует себя "на седьмом небе". В этот приезд Чехов познакомился с недавно критиковавшим его в печати Н. К. Михайловским, Глебом Успенским и другими литераторами. Всюду говорят о его "Иванове". 1 декабря 1887 года Чехов написал Давыдову в Москву большое письмо:¹ "Когда я пишу Вам это письмо, моя пьеса ходит по рукам и читается. Сверх ожидания (ехал я в Питер напуганный и ожидал мало хорошего), она в общем производит здесь очень недурное впечатление. Суворин, принявший самое живое, нервное участие в моем детище, по целым часам держит меня у себя и трактует об "Иванове". Прочие тоже. Разговоров немного меньше, чем в Москве, но все-таки достаточно для того, чтобы мой "Иванов" надоел мне". Далее Чехов перечислял Давыдову по пунктам все претензии и замечания, которые он выслушал в Петербурге относительно своего "Иванова". Даже судя только по этому перечню можно со всей очевидностью заключить, что Чехов и Давыдов подробно обсуждали пьесу и имели общий взгляд на нее. В заключение Чехов писал: "Что касается меня, то я поуспокоился на питерских хлебах и чувствую себя совершенно довольным. Вы изображали моего Иванова - в этом заключалось все мое честолюбие" [80].

После возвращения Чехова в Москву он регулярно встречается с Давыдовым, имя актера часто можно встретить в чеховских письмах 1887-1888 годов. Они бывают друг у друга дома, подолгу беседуют о театре. У них много общих знакомых, особенно среди петербургских литераторов. Однажды Чехов сказал сидевшему у него Давыдову, что собирается писать Д. В. Григоровичу. Давыдов тут же сел за стол и написал письмо Григоровичу, которое Чехов приложил к своему. В другой раз Чехову принесли письмо от Я. П. Полонского как раз в то время, когда у него был Давыдов. В письме - стихотворение Полонского "У двери". Давыдов тут же прочитал его. "И таким образом, - писал Чехов 22 февраля 1888 года Полонскому, - я сподобился услышать хорошее стихотворение в хорошем чтении" [81].

Закончив сезон 1887/88 года у Корша, Давыдов вернулся на Александрийскую сцену. Чехов писал ему: "Петербург выиграл, а Москва в проигрыше; мы остаемся без В. Н. Давыдова, а я лично без одного из тех знакомых, расположение которых я особенно ценю. <...> Я рад, что судьба, хотя не надолго, столкнула меня с Вами и дала мне возможность узнать Вас" [82].

По приезде в Петербург Давыдов часто выступал с рассказами Чехова на литературных

¹ Это первое письмо Чехова к Давыдову. Всего до нас дошло восемь писем Чехова к Давыдову за период 1887-1889 годов и три письма Давыдова к Чехову за 1889 год.

вечерах, концертах, в частных домах. Чеховские рассказы читали и другие артисты, но к Давыдову проявляли особый интерес: это был актер, хорошо знавший писателя лично, имевший заслуженную репутацию превосходного чтеца. В эстрадном репертуаре Давыдова были "Злоумышленник", "Налим", "Ванька", "Злой мальчик", "Трагик", "Припадок" и другие рассказы.

Вопрос о постановке "Иванова" в Александрийском театре долго обсуждался в литературно-театральных кругах Петербурга. Близился бенефис главного режиссера Александрийского театра Ф. А. Федорова-Юрковского. Образованный человек с передовыми взглядами, он тянулся к молодым писателям, артистам и чутко улавливал настроения времени. Со всех сторон ему советовали взять в бенефис "Иванова". Об этом говорили Давыдов, Н. Ф. Сазонов, И. Л. Щеглов. Он согласился. Между тем в конце 1888 года Чехов переработал "Иванова" и создал новый вариант пьесы.

Работа Чехова над "Ивановым", разные редакции детально исследованы в статьях С. Д. Балухатого, А. П. Скафтымова, И. Ю. Твердохлебова. В весьма содержательной работе И. Ю. Твердохлебова читаем: "У Чехова два "Иванова": комедия в четырех актах и пяти картинах, шедшая на сцене театра Корша в 1887 г. и быстро исчезнувшая из репертуара, и драма в четырех актах и четырех картинах, поставленная в 1889 г. в Александрийском театре и имевшая там шумный успех. Комедия о слабом, рыхлом, ничем не примечательном, обыкновенном человеке, отдавшемся течению жизни и умирающем внезапно, почти случайно. И драма о "герое", охваченном острейшим внутренним разладом и кончающем жизнь самоубийством" [83].

Утверждение, что у Чехова два "Иванова" - дань полемическому заострению проблемы. У Чехова все-таки одна пьеса с этим названием. Но то, что Чехов внес серьезные изменения в первоначальный вариант, - бесспорно.

Хотя Чехов сам назначил Давыдову роль Иванова в постановке Александрийского театра, он сомневался, сможет ли актер удачно сыграть роль в новом варианте. "Разве Давыдов может быть то мягким, то бешеным?" - писал он А. С. Суворину⁸⁴. Давыдов мог быть и мягким и бешеным, и это Чехов знал. Сомнения его относились к переходам от одного состояния к другому, мог ли актер плавно и мягко осуществить их. Со своей стороны, Давыдов не был уверен в успехе пьесы. И не желая, как главный исполнитель, быть ответственным за возможную неудачу, он даже подумывал о том, чтобы взять какую-либо другую роль, только не Иванова. "По слухам Вы желаете играть Лебедева, - писал Чехов Давыдову 4 января 1889 года. - Всякое Ваше желание в сфере "Иванова" составляет для меня закон" [85]. С. И. Смирнова-Сазонова отметила в дневнике 15 января 1889 года: "Задал Чехов работы с "Ивановым". Давыдов эту роль играть не хочет, Николай (Сазонов - АН. А.) тоже, а кроме их некому".

За двенадцать дней до премьеры, назначенной на 31 января 1889 года, Чехов приехал в Петербург. Он посетил Давыдова, и они обсуждали новый вариант пьесы и новый вариант образа Иванова. 22 января 1889 года Давыдов писал Чехову: "После Вашего ухода я еще несколько раз прочитал роль Иванова в новой редакции и положительно не понимаю его теперь. Тогда Иванов был человек добрый, стремящийся к полезной деятельности, преследующий хорошие идеи, симпатичный, но слабохарактерный, рано ослабший, заеденный неудачами жизни и средой, его окружающей, больной, но сохраняющий еще образ человека, которого слово "подлец" могло убить. Иванов в новой редакции полусумасшедший, во многом отталкивающий человек, такой же пустомеля, как Боркин, только прикрывающийся личиной страданий, упреками судьбе и людям, которые будто его не понимали и не понимают, черствый эгоист и кажется действительно человеком себе на уме и неловким дельцом, который в минуту неудавшейся спекуляция застреливается. <...> Как друг, как человек, уважающий Ваш талант и желающий Вам от души всех благ, наконец, как актер, прослуживший искусству двадцать один год, я усердно прошу Вас оставить мне Иванова, каким он сделан у Вас в первой переделке, иначе я его не понимаю и боюсь, что провалю" [86].

После получения этого письма Чехов вновь встретился с Давыдовым, но общей точки зрения на образ Иванова во второй редакции пьесы они не нашли. "С нудным Давыдовым ссорюсь и мирюсь по десять раз на день", - писал Чехов накануне петербургской премьеры [87].

Почему же Давыдов, игравший роль Иванова у Корша, не хотел, или, скажем мягче, не очень хотел играть ее на Александрийской сцене?

Образ Иванова в первой редакции был понятной Давыдову. Если для ясности огрубить отношение Чехова к такому сложному персонажу, как Иванов, то можно сказать, что во второй редакции были усилены отрицательные черты характера героя. И это никак не устраивало Давыдова. Кроме того, следует учитывать психологию актера, создавшего роль. Когда-то Щепкин призывал Гоголя не переделывать "Ревизора" и не отнимать у него Городничего, с которым актер свылся. Давыдов, как мы помним, создав Расплюева в "Свадьбе Кречинского", не мог принять Расплюева из "Смерти Тарелкина". А если еще добавить к этому, что Давыдов всегда детально отработывал каждую роль, не допускал "несделанности", то будет очевидно, что менять созданный характер, играть роль по-другому ему было очень трудно. И все-таки роль Иванова в новой редакции пьесы осталась за Давыдовым.

"Иванов" - принципиальная удача Александрийского театра. Кроме Давыдова в спектакле участвовали П. А. Стрепетова (Анна Петровна), К. А. Варламов (Лебедев), П. М. Свободин (Шабельский), М. Г. Савина, потом В. А. Мичурина (Саша), В. П. Далматов (Боркин). Многочисленные отзывы прессы, воспоминания и переписка современников свидетельствуют о живом общественном резонансе, вызванном представлением чеховской пьесы.

Нельзя сказать, что Давыдов во всем пошел за Чеховым и выполнил все его пожелания. Общий рисунок роли остался прежним, но здесь были моменты высокого нервно-драматического накала, отсутствовавшие в коршевском спектакле. Вспомним, Иванов должен быть, по Чехову, "то мягким, то бешеным". "Именно талант, - писал Суворин о Давыдове, - дал ему удивительно верные ноты для изображения человека слабого, но способного возбуждаться до высокой степени, до сумасшествия; в эти мгновения можно убить и застрелиться. И эта черта, превосходно переданная артистом, эти несколько мгновений, какие-нибудь полминуты лучше объясняют Иванова, чем все рассуждения и признания этого лица" [88].

С большой драматической силой проводил Давыдов сцену с доктором Львовым и знаменитый финал третьего акта, когда, доведенный до отчаяния упреками жены, он бросает ей в лицо низкие, оскорбительные слова и в исступлении кричит: "Так знай же, что ты скоро умрешь..." Сарра - Стрепетова сникала от страшных слов мужа, в справедливость и душевную тонкость которого она безраздельно верила.

"Публика принимала пьесу чутко и шумно с первого акта, - вспоминал И. Л. Щеглов, - а по окончании третьего, после заключительной драматической сцены между Ивановым и больной Саррой, с увлечением разыгранной В. Н. Давыдовым и П. А. Стрепетовой, устроила автору совместно с юбиляром-режиссером восторженную овацию" [89].

Давыдов - один из тех, кто дал сценическую жизнь "Иванову" - включил пьесу в свой гастрольный репертуар и в течение ряда лет играл роль Иванова в многочисленных поездках по провинции. В апреле - мае 1889 года группа московских актеров под управлением Н. Н. Соловцова показала пьесу на гастролях в Одессе и Киеве с участием Давыдова (Иванов), Е. О. Омутовой (Анна Петровна), Н. Н. Соловцова (Лебедев), Н. П. Рощина-Инсарова (Львов), Н. Д. Рыбчинской (Саша). Чехов писал Давыдову 26 апреля из Сум, где проводил лето: "Милый Владимир Николаевич, будьте добры, уведоьте меня, в какой день и час Вы выедете из Киева в Харьков. В Сумах я выйду на вокзал повидаться с Вами. Поезд простоит только 15 минут, но, думаю, времени хватит, чтоб порассказать Вам кое-что. <...> Поклонитесь Н. Н. Соловцову, Н. Д. Рыбчинской и всем знакомым моим. Приехал бы я к Вам в Киев, да нельзя: брат болен, бросить его никак невозможно" [90]. Давыдов писал

Чехову 18 мая: "Наш дорогой "Иванов" производит везде сенсацию и возбуждает самые разнообразные суждения и толки; прием ему отличный!!!" [91]

Чехов интересовался отзывами провинциальной печати о его "Иванове" и просил брата Александра выслать ему киевские газеты за то время, когда там проходили гастролы Давыдова. В газете "Киевское слово" он прочитал: "Ни одна пьеса из современного репертуара не произвела такой сенсации, не возбудила столько толков и пересудов в печати и в публике, как это первое драматическое произведение одного из самых талантливейших беллетристов нашего времени А. Чехова" [92].

Короткий срок - менее двух лет - с конца 1887 до середины 1889 года время двух премьер "Иванова", время тесного общения Чехова и Давыдова. Именно в этот период происходят их встречи, споры, обсуждения, переписка. Чехов предназначал Давыдову "Лебединую песню", собирался написать водевиль "Гром и молния" для него и Савиной. На память о том времени сохранилась фотография, где Давыдов и Чехов сняты вместе со Свободным и Сувориним. История ее возникновения такова. В декабре 1888 года Чехов был в Петербурге, жил у Суворина, присутствовал на репетициях и премьере его "Татьяны Репиной". Влиятельный издатель "Нового времени" сделал все, чтобы пьеса его имела успех. Главную роль исполняла М. Г. Савина. Кроме нее в спектакле участвовали В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, П. М. Свободин, В. П. Далматов, Н. Ф. Сазонов. Редкая пьеса шла с таким составом исполнителей. На репетициях Чехов лично познакомился со Свободным, которого видел раньше на сцене и даже писал о нем и который очень скоро станет одним из самых близких его друзей.

И вот однажды после веселого обеда они вчетвером - Чехов, Суворин, Давыдов и Свободин - зашли сняться к фотографу К. А. Шапиро. Большая фотография, где запечатлены популярный московский литератор и его хорошо известные в столице друзья, была выставлена в витрине шапировского заведения в качестве рекламы. По приезде в Москву Чехов просил Суворина прислать ему и побольше - этих карточек. Фотография всегда висела в доме Чехова и в кабинете Давыдова.

Когда Давыдов покидал театр Корша и возвращался в Петербург, Чехов писал актеру, что больше, вероятно, им не придется встречаться, а если они и будут видеться, то редко. Тогда Чехов еще не знал, что "Иванов" пойдет в Петербурге, а Давыдов будет в нем играть. И все-таки Чехов оказался прав. После петербургской премьеры "Иванова" их встречи стали редкими, отношения лишились той творческой радости, которая связывала их в те памятные полтора года. У них не стало общего значительного дела и потому не было прямых поводов для встреч, обсуждений, споров. И как раз в ту пору Чехов сблизился с другим актером Александрийского театра - Павлом Матвеевичем Свободным, близким ему по духу человеком [93].

Со Свободным Чехов часто встречался в Петербурге, Москве, актер гостил у него в Мелихове и Сумах. Приезжая в столицу, Чехов бывал в компании Свободина и их общих приятелей. Но Давыдов не входил в этот круг. Эти два артиста принадлежали к разным группам внутри Александрийского театра. У Свободина Чехов встречал М. Г. Савину, К. А. Варламова, И. Ф. Горбунова, М. И. Писарева, но никогда - Давыдова. Пути Чехова и Давыдова неуклонно расходились. А когда через несколько лет К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко создадут Московский Художественный театр, все театральные и личные интересы Чехова будут сосредоточены в нем. И с полемической запальчивостью он напишет 11 марта 1901 года Книппер-Чеховой из Ялты: "Петербургского же театра, кроме Савиной и немножко Давыдова, - я не признаю и, как твой дядя Карл, отрицаю его совершенно и не люблю его" [94].

Но и после "Иванова" Чехов помнил о Давыдове. В знаменитой "Чайке", которая скандально провалится на Александрийской сцене в 1896 году, Чехов предназначал Давыдову роль доктора Дорна. Чехов считал ее важной по многим причинам, в том числе и потому, что репликой Дорна кончается пьеса. Но Давыдов выбрал роль Сорина. В "Дяде Ване", который должен был идти в сезоне 1899/900 года, Чехов хотел, чтобы Давыдов играл

Телегина. Главный режиссер Александрийского театра Е. П. Карпов предложил Давыдова на роль дяди Вани. С предложением Карпова Чехов согласился. Но пока Александрийский театр готовился к постановке чеховской пьесы, петербуржцы увидели ее на любительской сцене, и снова благодаря Давыдову.

Постановку "Дяди Вани" осуществило "Общество художественного чтения и музыки", учредителями которого были Давыдов и один из передовых русских педагогов-словесников, создатель методики выразительного чтения в средней школе В. П. Острогорский. По его и Давыдова инициативе Общество 8 января 1900 года впервые в Петербурге показало "Дядю Ваню". А спектакль в Александрийском театре так и не был тогда поставлен - все права на его постановку Чехов передал Московскому Художественному театру.

Роль Войницкого Давыдов сыграл уже после смерти Чехова. Не смог уже увидеть Чехов и Чебутыкина, и Фирса в исполнении Давыдова. Это были значительные роли в биографии актера.

Подводя итоги взаимоотношениям Давыдова и Чехова, следует сказать, что же в личности актера привлекало писателя. Прежде всего - культура, интеллигентность, трудолюбие Давыдова. Чехов часто повторял, что дарование должно сочетаться с упорным трудом. Талант, образование, культура актера должны дополняться изучением жизни, знанием быта, постижением "обыкновенных" людей. И в этом смысле Давыдов был близким Чехову художником.

Говоря об актерском искусстве, Чехов нередко употреблял слово "нервный". Чехов вообще говорил, что любит нервных людей. В устах врача это звучит странно. Но Чехов имел в виду не нервных больных, а людей чутких, впечатлительных, тонких. В 1889 году он писал о Давыдове и Свободине: "Оба талантливы, умны, нервны и оба несомненно новы" [95]. Чехов не случайно соединил слова "нервный" и "новый". В то время русский театр и сценическое искусство стояли на пороге перемен. Передовое художественное сознание не удовлетворялось ни романтическим пафосом, ни спокойным реализмом. В искусство врывались ноты беспокойства, эмоциональная приподнятость, экспрессия. Близилась эпоха Блока и Скрябина, Комиссаржевской и Орленева. Нервные мотивы в актерском творчестве отвечали новым веяниям. Нервный актер для Чехова - хороший актер.

Что же касается Давыдова, то он воспринимал пьесы Чехова как новое слово в искусстве театра. Чеховская любовь к людям со всеми их слабостями и противоречиями, отсутствие дилеммы "хороший" и "плохой", замена ее куда более важным вопросом - как ощущает тот или иной человек моральные проблемы своего времени, глубокие раздумья о жизни, тема ответственности человека перед обществом и самим собой, обличение пошлости и лжи - все это было близко и дорого Давыдову.

Общая неустроенность чеховских героев не имеет прямых виновников, ибо несчастья их таятся в разладе с современным миром, страдания и горести сложны и часто коренятся в них самих, так что нет возможности указать на внешнюю причину зла.

Драматургия Чехова, требовавшая от актера новых средств выражения, нашла в Давыдове тонкого интерпретатора. Играя без аффектации, без подчеркивания и резких противопоставлений, используя паузы, но так, что они не прекращали действия и внутренней жизни героя, глубоко вскрывая подтекст, Давыдов был одним из первых русских актеров, увидевших в Чехове новатора драматической поэзии.

Связи Давыдова с великой русской литературой XIX века, его сознательная ориентация на ее гуманистические идеалы и нравственные искания имели программный смысл. Давыдов ощущал себя частью классической культуры, хранителем традиций, глашатаем высокой миссии театра. Сформировавшись как художник и личность в период расцвета великой литературы, он всю свою жизнь стремился к сближению литературы и сцены. В эпоху пересмотра вековых завоеваний театра, дискредитации традиций, в период дерзкого экспериментаторства, неизбежно сопутствующих новому этапу художественного мышления, Давыдов, не боясь прослыть старомодным, оставался верен своим взглядам, вкусам, пристрастиям, продолжал ту линию русского актерского творчества, которая вела свое

начало от М. С. Щепкина и была развита А. Е. Мартыновым. Эта линия "великой простоты" (Л. Н. Толстой), реалистического психологического искусства, получила наименование русской актерской школы. При всех отличиях и оттенках внутри этой школы, все ее представители пристально вглядывались в человека, в его сложный душевный мир. Углубленное исследование человеческой психологии всегда отличало искусство Давыдова. Его мало интересовал герой-бунтарь, отрицатель, вступающий в конфликт с окружающими его людьми. Ему близок другой герой - человек ищущий, страдающий, заблуждающийся и тоскующий, который находится в постоянном разладе с самим собой. Конфликт этот безысходен и неразрешим.

От спектакля (если речь шла о серьезном драматическом спектакле, а не водевиле и фарсе, на которые он тоже был мастер) Давыдов требовал следования законам психологии в людских отношениях, жизнеподобия, бытовых подробностей, морального поучения и ясного нравственного итога. Давыдов выступал против "разлитературивания" театра, против неуклонного расширения художественных прав режиссера, наметившегося в начале XX века.

Разделяя эстетические воззрения того или иного писателя-классика, расходясь с ним, внося свое в изображение созданного им характера, Давыдов-актер неизменно соотносится с движением великой русской литературы.

В. Ф. Комиссаржевская и Н. Н. Ходотов

Встреча-судьба

Лучшее, что могла творить поэзия моей души, она творила для Вас. Все муки, все радости, все слезы и улыбки любовь оторвала от себя, чтобы вложить в Вашу душу.

В. Ф. Комиссаржевская - Н. Н. Ходотову

Она обогатила мир моих восприятий новым светом и новым внутренним содержанием. Я стал глубже, тоньше рисовать человеческую жизнь на сцене.

Н. Н. Ходотов

Они прослужили вместе четыре года. Не так уж много было сыграно общих спектаклей, и далеко не всегда достигался в совместном творчестве высокий художественный результат. Но их союз оставил память в душе каждого, знаменательная встреча имела для обоих важные последствия. До того 1898 года, когда путь начинающего двадцатилетнего Николая Ходотова скрестился с триумфальным восхождением Веры Комиссаржевской, актриса пробыла на Александрийской сцене всего два года. Но она уже стала известной фигурой в Петербурге, сыграла Нину Заречную в "Чайке", Ларису в "Бесприданнице".

И все-таки с первых шагов в Александрийском театре Комиссаржевская оказалась явно "не своей". "Мне страшно здесь", - говорила она. Комиссаржевская чувствовала и определенную неприязнь М. Г. Савиной, которая с приходом новой актрисы ощутила перемену к себе со стороны публики. "До сих пор она играла без разбора все лучшие роли - одну лучше, другую хуже, но она одна, она - Савина, - вспоминал Ю. М. Юрьев. - Публика ее ценила и не останавливалась на ее неудачах. Теперь, при Комиссаржевской, - "каждое лыко в строку". Теперь многое ей уже не простят" [1].

Несмотря на успех у зрителей, Комиссаржевская не была удовлетворена ни выпадавшим на ее долю репертуаром, ни порядками театра. Вся ее внутренняя человеческая сущность - эмоциональный строй, темперамент, характер, взгляд на мир - не укладывалась в рамки казенной сцены.

Комиссаржевская была среди тех, кто произвел переворот в современном театре. Ее сферой был театр проникновенно-психологический, с тончайшими внутренними переживаниями, театр самовыражения. Ее искусство целиком выросло из личности, и успех она имела лишь там, где исповедовали свою душу.

Она не выносила умиротворенности и пресного довольства, ей были ненавистны всякая умеренность, попытка найти уравновешенное, спокойное существование. Она не могла жить без радости и без боли, чувства ее были всегда обострены. Душевная взыскательность, постоянное недовольство собой, обескураживающая многих прямота жизненных и художественных принципов отличительные черты ее натуры. В этой хрупкой женщине таилась потребность бунта и жажда перемен. Творческие стремления Комиссаржевской плохо сочетались с давно отлаженным механизмом императорского театра.

Блиzkих людей в Александрийском театре у нее не было, но два актерских дома привлекали ее - К. А. Варламова и Н. Ф. Сазонова. В квартире Варламова у Пяти углов перебивали, кажется, все александрийские актеры. И не только актеры. В гостеприимный дом "дяди Кости" каждый мог заглянуть в любое время дня и ночи, так сказать "на огонек", поесть, отдохнуть и уйти, бывало, не только не повидав хозяина, но и не зная толком, куда именно попал. За варламовским столом веселились, пели, увлеченно спорили об искусстве. Вклад хлебосольного хозяина в общую беседу состоял обычно в том, что он время от времени хвалил стоявшие на столе вина и просил не забывать о закусках.

Вечера у Варламова кончались танцами. Хозяин из-за своей тучности танцевать не мог, сидел в уголке со знаменитыми александрийскими "старухами" В. В. Стрельской и Е. Н. Жулевой и разглядывал альбомы кружевных узоров - дядя Костя увлекался рукоделием и

сам искусно плел кружева. Танцевать-то он не танцевал, а вот составлять пары любил. Варламов назначил - хочешь не хочешь кружись. И кто только не танцевал в большой варламовской гостиной - видные журналисты и хористки, опереточные дивы и модные адвокаты. Варламов составлял неожиданные пары. На одном из таких вечеров он велел Комиссаржевской встать в пару с Кокой Ходотовым, учеником Давыдова, недавно принятым в их труппу. Комиссаржевская и Ходотов сделали два круга и разошлись. Никто тогда и не предполагал, что назначение Варламова - фатальное.

Варламов привел Комиссаржевскую в дом Сазоновых. Зачем было Сазонову водить дружбу с Комиссаржевской - никто не брался объяснить. Правда, злые языки говорили - в пику Савиной. Может быть и так. Сазонову было уже за пятьдесят, на молодых героев он не претендовал и в Комиссаржевской не видел партнерши, хотя и играл с пей, например Карандышева в "Бесприданнице". Человек умный, понимающий, что такое талант, но сам прошедший жизнь в сфере практицизма, он был поражен необычной духовностью новой актрисы. С Комиссаржевской сблизилась жена Сазонова - Софья Ивановна, которая стала говорить всем знакомым, что новая премьерша "затмила Савину". А сестра Софьи Ивановны, маленькая актриса Александрийского театра Надежда Ивановна Смирнова, стала преданным другом Комиссаржевской, ее страстной поклонницей, помощницей во всех делах. Она ухаживала за Комиссаржевской, когда та болела, сопровождала ее в многочисленных поездках и вообще была ее поверенной.

Огорчало Комиссаржевскую отсутствие подходящих, близких по духу партнеров. Те актеры, которые играли с ней, обладали иной манерой и не могли попасть ей в тон. Молодых героев изображал Роман Борисович Аполлонский, занимавший амплу первого любовника и фата. Благородная внешность, изысканные манеры, красивый голос. Но эффектные и слегка подкрахмаленные герои Аполлонского были лишены подлинно современного содержания. Актер был чужд какой-либо общественной теме, и, сколько бы он ни затрачивал энергии и темперамента, от его героев веяло театральным холодком. Рядом с Комиссаржевской, с ее внутренней взволнованностью и трепетностью, эта особенность Аполлонского бросалась в глаза. Демократическая же наполненность искусства Комиссаржевской плохо сочеталась с аристократической надменностью героев Аполлонского.

Другим партнером, с которым выступала она, был молодой Юрьев, Юрочка, как его называли в труппе. Склонность актера к картинности, "классическая" манера его игры, часто выглядевшая неестественной и старомодной, тяга к величественным образам - все это тоже мало совпадало с "жанром" Комиссаржевской. И вот в театре появился Ходотов. Мягкий, искренний, доступный и открытый всем, он был душой любой компании, вносил в нее атмосферу беспечности и дружелюбия. Он играл на гитаре, с "надрывом" пел цыганские романсы, бывало, вместе с Комиссаржевской. Его лирическая, "вибрирующая" душа была близка ей.

Они вместе играли в "Волшебной сказке" И. Н. Потапенко. Комиссаржевская в роли Наташи, специально для нее написанной, отстаивала близкую ей тему. Защита гибнущей молодости, права на счастье обогатила вполне заурядную роль. Героиня пьесы, встретив блестящего графа, уходила с ним из своего нищего дома, но "волшебная сказка" скоро обернулась унижением и страданием оскорбленной женщины. Комиссаржевская пела романс на слова Н. А. Некрасова "Душно! Без счастья и воли ночь бесконечно длинна", который следовал после монолога в третьем действии и завершался нервной истерикой героини. Ходотов всю жизнь помнил исполнение Комиссаржевской этого романса. Все участники спектакля восторгались игрой актрисы. Сама она никак не ожидала выпавшего на ее долю триумфа в этой роли. Когда она прочитала "Волшебную сказку", то ей показалось, что она "не будет иметь успеха как пьеса, это во-первых, а кроме того <...> нельзя сыграть хорошо роль, где так часто себя узнаешь. С тон только минуты начинаешь хорошо играть, когда отрешаешься от себя и вскочишь в изображаемое лицо, а себя есть ли охота подавать" [2]. Может быть, "подавать себя" актрисе и не хотелось, но, внося в изображаемые лица опыт своей жизни, она добивалась наибольших успехов. В роли Наташи отозвались трагические

события юности Комиссаржевской. Прошло больше десяти лет с тех пор, как она испытала горечь унижения в браке с графом В. Л. Муравьевым. После разрыва Комиссаржевскую постиг тяжелый психический недуг. Рана, нанесенная ей тогда, оставила след на всю жизнь.

В "Волшебной сказке" графа играл Р. Б. Аполлонский, а Ходотов - брата героини, студента - труженика с возвышенной душой. С первых лет пребывания на Александрийской сцене Ходотов часто выступал в ролях студентов протестантов и бунтарей. Он быстро стал любимцем "райка" - петербургской молодежи. В "Волшебной сказке" герой Ходотова вторил Комиссаржевской Наташе и противостоял Аполлонскому - графу.

В сезоне 1898/99 года, когда были поставлены "Борцы" М. И. Чайковского, роль Павленко играл Аполлонский и лишь один раз в ней выступил Ходотов. Разница в их исполнении бросалась в глаза. Аполлонский был холоден и изящен, Ходотов - горяч и угловат. Уже в следующем сезоне Ходотов сыграл Павленко шесть раз, а в поездках Комиссаржевской он неизменно исполнял с ней эту роль, вызывая шумные одобрения молодежи Вильно, Одессы и других городов.

Действие "Борцов" происходит в конце 1870-х годов в Петербурге. В центре - крупный делец Галтин, человек энергичный и безнравственный, разбогатевший на железнодорожных аферах. Играл эту роль Варламов, в палитре которого наряду с теплыми красками были жесткие тона. В пьесе действуют три молодых персонажа: Соня, дочь Галтина, и его воспитанники - Настя и студент Медико-хирургической академии Григорий Павленко.

Павленко, человек гордый и независимый, не уважает Галтина, с неприязнью относится к его дочери Соне: "... барышня, кривляка, она капризна и спесива". Павленко любит Настю, а Соня обожает Павленко, тянется к его "здоровой натуре" и вынуждена скрывать свои чувства. Нравственная красота Сони - Комиссаржевской проявлялась вопреки обстоятельствам жизни. Сильная и правдивая, она вступает за Павленко перед отцом. Павленко открывает в Соне волевой характер, тонкую натуру. Ходотов оказался достойным партнером Комиссаржевской. Их дуэты привлекали искренностью и разнообразием психологических оттенков. Особенно удалась сцена Сони и Павленко после оскорбления, нанесенного им Галтину. "Триумф Комиссаржевской, которая в третьем акте подняла весь театр. Это - буря восторга. <...> Страшный нервный подъем актрисы и публики", - записала 23 ноября 1898 года в своем дневнике С. И. Смирнова-Сазонова [3]. В рецензии на "Борцов" А. С. Суворин отмечал: "Г-жа Комиссаржевская, мне кажется, дитя своего времени, выразительница современных женщин и девушек, не столько страдающих, протестующих грехопадением, силою природы и страсти, сколько освободившихся, дерзающих иметь свое мнение и действовать с тою угловатою независимостью, которая характеризует многих современных женщин. Артистка прекрасно знает эту современную женщину, даже в ее неустановившемся характере, в ее колебаниях, в переходах от сильного напряжения нервов к полному падению их" [4].

Героини Комиссаржевской отличались бескомпромиссностью взглядов и поступков. Это точное по отношению к Комиссаржевской слово "бескомпромиссность" впервые употребил в 1902 году молодой К. И. Чуковский, говоря об излюбленных героинях актрисы. И вольнолюбивые студенты Ходотова не поступались своими принципами, умели растревожить совесть. Вслед за Комиссаржевской Ходотов стал кумиром молодежи, творчество обоих органично вписывалось в общественное движение времени.

Театральный спектакль изменчив и в разные дни звучит по-разному. Сегодня он воздействует на зрителя в определенном направлении и тем самым выполняет свою общественную функцию, завтра это воздействие может быть ослаблено или вовсе сведено на нет. Реакция и социальное поведение зрителей на разных спектаклях неодинаковы. Поэтому говорить о театральных явлениях в свете общественного движения следует сугубо конкретно - о данном спектакле и ни о каком другом. Эффект злободневности имеет тут громадное значение.

4 марта 1901 года во время гастролей Московского Художественного театра в Петербурге была показана драма Г. Ибсена "Доктор Штокман". В театре разразилась

манifestация. Дело в том, что утром того дня у Казанского собора полицией и казаками была разгромлена многотысячная демонстрация протеста против отдачи студентов в солдаты. Вечером, когда в накаленной атмосфере зрительного зала прозвучали слова Штокмана - Станиславского: "Не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину", зал устроил овацию. "Присутствовавшие в театре, - писал Станиславский, - невольно отнесли эту фразу к бывшему днем побоищу на Казанской площади, где тоже, вероятно, порвали немало новых пар во имя свободы и истины" [5].

Комиссаржевская, узнавшая об этом событии, писала 14 марта 1901 года из Варшавы Ходотову, чтобы он непременно достал себе место на "Доктора Штокмана". Но когда они в конце марта вместе попали на спектакль, общественного накала вокруг него уже не было.

Самыми восторженными почитателями актеров были студенты. В течение нескольких десятилетий Александрийский театр посещали примерно одни и те же слои - аристократия, офицерство, чиновники. Во второй половине XIX века произошла заметная демократизация зрительного зала, сперва за счет разночинцев, а в самом конце века - студенчества. В. И. Ленин отмечал в 1903 году, что оно "является самой отзывчивой частью интеллигенции" [6]. Студенческие годы - тот период в жизни человека, когда с особой силой происходит социализация личности, то есть поиски своего места в жизни, обретение самостоятельности, постижение моральных ценностей.

Годы совместной службы Комиссаржевской и Ходотова в Александрийском театре - период подъема студенческого движения, бывшего одним из предвестий первой русской революции. Началом этого подъема явились февральские события 1899 года в Петербурге, когда произошли столкновения между студентами и полицией. Стихийно возникшие "беспорядки" в Петербургском университете распространились затем по всей стране. В том же 1899 году были опубликованы "Временные правила об отдаче студентов в солдаты за учинение скопом беспорядков в учебных заведениях или вне оных". В течение 1900 и 1901 годов волнения среди учащейся молодежи набирали силу, во многих городах проходили сходки, забастовки, демонстрации.

Если соотнести по датам некоторые спектакли Комиссаржевской с событиями того времени, мы обнаружим тут определенную связь, найдем объяснение громадному общественному успеху ее выступлений. Так, в дни бурных студенческих волнений в бенефис Комиссаржевской 18 февраля 1899 года шла "Дикарка" А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. И хотя "Дикарка" не имела, казалось бы, прямого отношения к происходившему, образ непосредственной своевольной девушки воспринимался как гимн естественной жизни, свободе и вызывал бурю восторгов среди студенчества. После бенефисного спектакля Комиссаржевскую у ее дома ждали толпы молодежи, произносились речи.

Именно к рубежу веков относится участие Комиссаржевской в деятельности воскресных школ для рабочих, благотворительных организаций и др. Она встречается с представителями революционного движения Н. Е. Бурениным, А. М. Коллонтай, Л. Б. Красиным. В 1898 году Комиссаржевскую познакомили с учительницей одной из частных гимназий Л. Ф. Грамматчиковой, родной сестрой А. Ф. Копи. Она увлекалась художественным чтением, вела просветительскую деятельность среди молодых рабочих и вовлекла в нее Комиссаржевскую. Тогда же у актрисы оформляется осознанная потребность в учительстве, в воспитании молодежи - гражданском, нравственном, эстетическом. Учительский пафос жил в Комиссаржевской всегда. Достаточно прочитать ее известное письмо 1894 года новочеркасскому партнеру Н. П. Роцину-Инсарову, чтобы убедиться в ее требовательном отношении к тем, кто посвятил себя искусству.

Она писала: "... я до боли ишу всегда, везде, во всем прекрасного, начиная, конечно, с души человеческой, и, найдя это прекрасное, увидя эту искру, я готова не только простить все остальное, по себя, всю себя готова отдать без размышлений, чтоб раздуть эту искру в пламя; но есть одно свойство человеческое, не порок, а прямо свойство, исключаящее всякую возможность присутствия этой искры, понимаете, вполне исключаящее, - это пошлость. И вот она-то и засела в Вас, заела Вас, пустила глубокие непоколебимые корни.

Это для меня так же ясно теперь, как неясны были до сих пор многие в Вас противоречия. Артист Вы большой, повторяю, но Вы никогда не будете тем, чем могли бы быть при Вашем таланте. Вы останетесь на точке замерзания, никто, ничто не спасет Вас: от себя спасения нет. Вы заснули для духовной жизни, без которой начнет умирать в Вас и артист. В той среде, с которой Вы сроднились душой, так же мало высоких человеческих чувств, как много Вы о них толкуете со сцены. Вы безжалостно затоптали нежный, едва пробивающийся всход понимания смысла жизни... Ваши духовные очи закрылись навеки, и, таким образом, Вы не отличаете уже хорошее от дурного. Порой является у Вас самосознание, пробуждается в Вас художник и, чувствуя, что конец его близок, собирает последние силы, чтобы стряхнуть с себя всю пошлость гнетущую, которой его придавили, душат. И вот в такие минуты Вы чувствуете себя несчастным, чувствуете полную неудовлетворенность, является сознание, что все это не то, и Вы мечетесь с жалобами от одного к другому, но ведь один бог за всех, а всяк за себя ... а до бога далеко; минуты самосознания все реже и реже являются, энергии все меньше и меньше, и наконец ее хватает только на то, чтобы решить, что мир не понял Вас, заглушить в себе вопли художника, дав полный простор всем пошлым инстинктам ... Что могло бы спасти Вас? Одно, только одно: любовь к искусству, к тому искусству, которое давно перестало быть для Вас целью, а стало лишь средством удовлетворения собственного тщеславия и всевозможных стремлений, не имеющих ничего общего с искусством" [7].

Комиссаржевская считала себя призванной воспитывать, учить, убеждать. "Учительство" входило в ее эстетическую программу. А Ходотов как раз очень нуждался в ее руководстве. Она стала привлекать его к участию в благотворительных концертах, они вместе выступали перед студентами, рабочими. "Дух общественного протеста, идейные споры, хождение в народ, тяга к рабочим - все это крепко сидело во мне, - вспоминал Ходотов.- Вечно жива была в моей душе закваска старого студенчества" [8]. Но все это оборачивалось у него не только политикой; чаще - неумеренными пирушками, дружбой с сомнительными личностями, утратой профессиональной формы. И может быть, встретившись, так и шли бы они каждый своей дорогой, ограничиваясь обычным партнерством, если бы весной 1900 года Варламов и Комиссаржевская не организовали поездку актеров Александрийского театра по южным городам России и не взяли бы с собой Ходотова. Эта поездка многое определила в его судьбе, да и в ее тоже.

Комиссаржевской впервые предстояло выступать в таких театральных городах, как Харьков, Курск, Киев, Одесса. Завершать гастролы наметили в Вильно, где ее знали и любили. Расчет был прост: если окажутся неважные сборы, то уж в Вильно дела непременно поправятся. Совсем недавно, постом 1900 года, в Одессе и Харькове гастролеровал Ходотов. То была юбилейная поездка М. Г. Савиной с группой александрийцев. В последний момент Аполлонский, не сойдясь в условиях, отказался ехать, и вместо него Савиной предложили Ходотова. Он был на двадцать пять лет моложе ее, она понимала натянутость ситуации и, как всегда не жалея себя, иронизировала, что это будут детские представления "чертихи с младенцем". Тем не менее поездка вполне удалась, и вот весной того же года Ходотов ехал снова в Киев, Харьков и Одессу - города, где он только недавно побывал, но сейчас уже с другим репертуаром и другой гастролершей.

О рекламе и организационных делах заботились мало: имена Варламова и Комиссаржевской должны были привлечь публику. "Киевская газета" сообщала: "С 21 мая в нашем Новом театре выступают светила Александрийской сцены г-жа Комиссаржевская (*ingenue dramatique*) и г-н Варламов (комик). Имена слишком известны всей театральной России, чтоб нужно было об этом говорить. Достаточно сказать только, что г-жа Комиссаржевская начинает оспаривать пальму первенства у г-жи Савиной, а г-на Варламова некоторые возводят в степень "первого комика" в России" [9]. В таких сообщениях Ходотова не упоминали, да и кто будет делать ставку на начинающего артиста? Комиссаржевская же хотела превратить молодого актера в подлинного художника и перевести его через ту заветную черту, которая отделяет признание от безвестности. Она играла с ним в первую их общую поездку "Волшебную сказку", "Борцы", "Бой бабочек", "Забаву", "Накипь". Но самым

важным спектаклем была "Бесприданница", в которой Комиссаржевская давно снискала громадный успех, а Ходотов играл впервые. Комиссаржевская - Лариса и Ходотов - Карандышев далеко не обычный для этой пьесы дуэт.

Лариса в ее трактовке - человек мятущийся ("Я стою на распутье"), живущий исключительно чувством ("каждое слово, которое я сама говорю и которое слышу, я чувствую"). Это свойство человеческого характера в расчетливом Бряхимове не в чести: "Какая чувствительная", - смеется Вожеватов. В ней не было блеска, как у многих исполнительниц этой роли; она тонко передавала страдания, отрешенность своей героини, ее отключенность от "вещного мира", порывистые, зыбкие движения души. Но вот на что надо обратить внимание - Комиссаржевская играла с разными актерами, исполнявшими роль Карандышева, и никогда не меняла рисунок роли, не приспособливалась к партнерам. С Ходотовым было иначе. Главная особенность Ходотова Карандышева состояла в том, что он искренне и сильно любил Ларису. Ходотов с молодых лет умел, как говорят артисты, любить на сцене. Это особое свойство дарования, которое не всем актерам дано. И тут возникает принципиальный для образа Юлия Капитоныча Карандышева вопрос. Любовь-то его искренняя, но к ней примешано так много - воспаленная амбиция, раздутое тщеславие, высокомерная жажда самоутверждения, - что порой и рассмотреть-то эту любовь трудно. Правда, Лариса рассмотрела.

В литературе об Островском давно замечено, что Карандышев написан с учетом открытий Достоевского. Действительно, как должна быть искривлена психика пригнетенного человека, чтобы сама мысль о близкой женитьбе на городской красавице так изменила его, сделала совершенно иным: "Прежде и не слыхать его было, а теперь все я да я, "я хочу, я желаю"". Многие актеры, захваченные показом гордыни Карандышева, дутой и жалкой напыщенности, куда-то далеко загоняли его любовь. А вот Ходотов не выпячивал "карандышевские" черты, а любил Ларису самозабвенно. За такую любовь ему многое можно было простить, и она, эта любовь, не могла не повлиять на характер взаимоотношений Ларисы - Комиссаржевской со своим женихом. К такому Карандышеву Лариса - Комиссаржевская не проявляла неприязни, и желание его "погордиться и повеличаться" не вызывало у нее раздражения. "Я в нем ничего не замечаю дурного", - убежденно говорила она Огудаловой. Фразу эту можно сказать по-разному. Комиссаржевская не оставляла сомнений в том, что ее Лариса готова полюбить Карандышева.

Лариса стремится уехать в деревню, освободиться от трагической и унижительной любви к Паратову: "Сделайте для меня эту милость, поедemте поскорей", и когда узнает о приезде Паратова: "Поедemте в деревню, сейчас поедemте!" В голосе Комиссаржевской испуг, в глазах ужас. И хотя Ходотов не внимал ее словам, она не держала на него зла, помня, что он по-своему любит ее. Нежностью, благодарностью светились ее глаза после выстрела Карандышева. "Милый мой, какое благодеяние вы для меня сделали!" Долго дожидался Карандышев этих слов "милый мой" и, только став убийцей, заслужил их.

В "Накипи" П. Д. Боборыкина герои Комиссаржевской и Ходотова любили друг друга, говорили о своем чувстве, стремились понять и объяснить его. Автор поставил перед собой задачу высмеять модные философские течения, декадентство, а заодно и нуворишей, покупающих право иметь "свою" мораль. Эту слабую пьесу - многословную, схематичную, с необязательными эпизодами и персонажами - они играли с радостью, потому что здесь были не просто сцены "лирические" и сцены "объяснения", а нечто более важное - их героев объединяло взаимопонимание, общий взгляд на окружающих их людей.

Княжну Ольгу Горбатову (роль была написана Боборыкиным для Комиссаржевской), натуру искреннюю и поэтическую, вовлекают в компанию декадентствующих бездельников, "банду", как они называют себя. Андрей Воробьин (его играл Ходотов), муж ее богатой кухни, человек прямолинейный и честный, мечтает вытащить Ольгу из "накипи", помочь ей найти себя. В жизни она стремилась вырвать Ходотова из "богемистики" (ее слово) и помочь ему обрести свою личность, в "Накипи" - наоборот. Во всяком случае, это были понятные им

взаимоотношения, содержательный дуэт. "Комиссаржевская со всею силой и блеском своего таланта вдохнула душу в княжну Ольгу из таких мелочей, с такой простотой, искренностью, правдой и женственностью, перед которыми сама роль побледнела", - писал рецензент [10].

У каждого человека есть свои даты, которые вошли памятными событиями в его жизнь. Такой датой было для нее и Ходотова 22 мая 1900 года. Они приехали в Киев, все были в приподнятом настроении, в воскресенье 21 мая для открытия гастролей сыграли "Волшебную сказку", прошедшую с ошеломляющим успехом. На следующий день Ходотов с Варламовым играли в "Новом деле" В. И. Немировича-Данченко. Комиссаржевская в спектакле не участвовала, но сидела в зрительном зале и следила за игрой Ходотова.

После окончания спектакля они взяли извозчика и поехали кататься по набережной Днепра. "Я хочу напомнить Вам нашу первую поездку в Киев и все, что я говорила Вам тогда на извозчике о "Новом деле", о Вас как об актере, как Вы слушали меня", - писала она ему через год [11].

В "Новом деле" Ходотов играл Андрея Калгуева - наследника богатой купеческой династии, человека, выломившегося из своей среды, неудовлетворенного, мятущегося. Это была известная роль его учителя В. Н. Давыдова, и Ходотов взял многое у него. Варламов, игравший в свое время с Давыдовым, остался доволен своим новым партнером. Но Комиссаржевская открыла Ходотову в этой роли нечто такое, что ему не мог дать даже Давыдов.

Общаться с человеком она могла только на основе полной искренности и душевной близости.

Ту "искру", которую всегда "искала" Комиссаржевская, она нашла в душе Ходотова и стремилась разжечь ее. Они говорили о своей жизни, прошлой и будущей, об искусстве, о миссии художника, строили планы. Это был разговор "до дна", и, как часто бывает, они неожиданно раскрылись друг другу. Тогда они и выбрали созвездие Большой Медведицы своим знаком и не раз в письмах упоминали его.

После гастролей, отдыхая в Железноводске, она 6 июля 1900 года послала ему письмо: "Не собиралась писать Вам так скоро, но Вам помогла Большая Медведица. Взглянула в окно сейчас - и сразу она надо мной, и захотелось сказать Вам что-нибудь. "Кастрюлька" сказала мне, что Вам тоскливо. Да?" [12].

Потом, спустя годы, они каждый в отдельности часто смотрели на небо и видели там Большую Медведицу. Но она уже не светила им так, как в ту киевскую ночь. Что-то переменялось в Большой Медведице, и кто скажет, что именно ... У каждого были затем и другие встречи, но ни с кем не делили они свое созвездие.

Ходотов вытеснил из жизни Комиссаржевской Евтихия Павловича Карпова. Карпов привлекал Комиссаржевскую своей биографией народника-борца, за плечами которого были тюрьма и ссылка. Она слушала его рассказы о минувшем, ценила его театральные опыты, но даже не пыталась вдохнуть в его творчество живую струю современного искусства. Карпов, режиссер-бытовик, принадлежал прошлому русской сцены, Ходотов, как ей казалось, будущему. И она мечтала "создать" молодого актера, осуществить свою миссию. До встречи с Ходотовым она, случалось, учила профессии - как надо говорить, петь и как надо падать. Но она понимала, что для актера это почти ничего. Она всегда считала, что обучение профессии актера происходит вместе с воспитанием личности деятеля сцены, его общественным и этическим становлением.

Ходотов - духовный ученик Комиссаржевской, которого она воспринимала сквозь свои представления о неопытной молодости. Она, человек с надломленной судьбой, оберегала и защищала юность. "Вдохновительницей юности на русской сцене" назвал ее А. А. Блок. Такова тема многих ее спектаклей. Ходотов подчинился ее духовной силе. Оценка окружающих событий, людей, явлений искусства была переложена на ее плечи, и ему не надо было тратиться, чтобы самому доходить до всего. "Комиссаржевская стала "светом души и ума моего", - писал он [13].

После той сблизившей их поездки Савина при встрече с Ходотовым пронзила его

своим взглядом и произнесла:

*Так гибнут маленькие дети,
Купаясь жаркою порой!*

Ходотов легко снес ее ядовитый укол: "Я не погибал: я был окрылен тогда новым светом искусства" [14].

Сезон 1900/01 года был заполнен работой - премьеры, спектакли, благотворительные вечера, бенефисы товарищей. В конце года Варламов выбрал для своего бенефиса - двадцатилетнего сценического юбилея - "Снегурочку". Режиссировал Давыдов. Оба корифея участвовали в спектакле (бенефициант играл Берендея, Давыдов - Бобыля) и просили Комиссаржевскую с Ходотовым играть Снегурочку и Леля. Она понимала, что это не ее роль, но отказаться было нельзя. "Откуда у Снегурочки такие сильные, звенящие отчаянием ноты, какие дает г-жа Комиссаржевская с первого же действия? - писал рецензент. - Тут надо побольше пассивности, нерешительных движений, ребяческого лепота" [15]. Ходотов - Лель выглядел оперным и слащавым. Дуэта не получилось, да и весь спектакль казался обветшалым. Все это понимали и были огорчены.

Уже после Нового года в популярном ресторане "Медведь" Варламов давал ужин в честь юбилея.

На ужин собралось около ста человек. Хозяйкой-распорядительницей была Комиссаржевская; она встречала гостей, усаживала их, занимала разговорами. Все заметили, что она оживлена. Рядом был Ходотов, и оба они, по существу, вели весь вечер. Ходотов был в ударе, он произнес речь от имени молодежи и, немного изменив слова, спел гимн Леля древнему солнечному богу Яриле:

*Дядя Костя
Свет и сила
Красное солнце наше ...*

Знаменитый тенор Н. Н. Фигнер и Комиссаржевская по очереди исполняли цыганские романсы, которые дядя Костя очень любил.

Оба они, и Комиссаржевская, и Ходотов, чувствовали себя в тот вечер счастливыми.

В свой бенефис 30 января 1901 года Комиссаржевская остановилась на новой пьесе Г. Зудермана "Огни Ивановой ночи". Марикка в "Огнях Ивановой ночи" - одна из крупнейших ролей Комиссаржевской, а дуэт Марикки и Георга из этой пьесы - один из интереснейших ее дуэтов с Ходотовым.

Действие пьесы происходит в 1880-е годы в Прусской Литве, в имении помещика Фогельрейтера - человека грубоватого и недалекого. Сюжетная канва мелодрамы, казалось бы, проста. Марикка, приемная дочь Фогельрейтера (его играл В. Н. Давыдов), и его племянник и воспитанник Георг давно любят друг друга, но Георга хотят женить на дочери хозяев, его кузине Труде. Георг и Марикка не могут переступить долг, обязанность перед домом и людьми, поставившими их на ноги. Пьеса осложнена многими дополнительными сюжетными линиями. На фоне плотного помещичьего быта - корову обкормили, надо послать за ветеринаром; не забыть поставить пиво на лед и т. д. - здесь содержатся отголоски модных философских и художественных идей. Тут и нищестанство, и теория наследственности, и символистские мотивы.

Перед премьерой Комиссаржевская говорила: "Я буду играть непонятное, чуждое, одинокое существо. Ее влечет к Георгу его сиротливость, его одиночество. И он и она сироты. На этой теме я и разыграю вариации" [16].

Работавшему позже с актрисой А. Л. Желябужскому запомнилась Марикка Комиссаржевская: "Худенькая девушка в простеньком, темном с горошинками платье с белым отложным воротничком. Затянутые тугим узлом косы. Улыбка не появлялась на бледном, с печатью внутренней муки лице Марикки. Вся роль ведется на приглушенном, отрывистом звуке, ни на один момент не повышается голос. <...> Но под сдержанностью угадывается - как удивительно тонко показывала это Комиссаржевская - глубоко запрятанная обида, оскорбленное чувство девушки, ее порыв к жизни и счастью. Угадывается в

отрывистости, в почти все время опущенных глазах, в напряженных, угловатых жестах, походке. <...> С какой силой ее глубоко запрятанный внутренний огонь вырывался наружу в третьем акте, в сценах с нищенкой матерью и Георгом! Нельзя забыть ее глаз, горевших диким огнем, порывисто-судорожных движений, с такой экспрессией выражавших состояние Марикки. И последний акт - снова опущены глаза, еще тише звучит голос, еще напряженнее движения - снова все запрятано на дно души. Только в самый последний момент (заключительный аккорд ее драмы) взгляд, которым она провожает уезжающих к венцу Георга и Труды, безмолвный, полный отчаяния. И удивительная деталь: прижатый, чтобы не закричать, к судорожно закушенным губам платок" 17.

Рецензенты отмечали "разнородные" чувства Марикки, естественно переданные актрисой. Марикка - Комиссаржевская беззаветно любила Георга, любила и ненавидела свою соперницу Труды; испытывала благодарность к приемным родителям, терпя свое положение полудочери-полуслужанки. Ощущая страшное бремя происхождения (ее родная мать воровка и пьяница), Марикка любила мать и стыдилась ее. "Тон для Марикки найти очень трудно, - писал критик. - Но г-жа Комиссаржевская нашла: затаенная, воровская, именно воровская любовь в одни моменты, ревнивая подозрительность - в другие и злобствующее отчаяние - в третьи. Вот моменты сложной психологии Марикки в толковании г-жи Комиссаржевской" [18]. Марикка обладала такими свойствами натуры, которые роднили ее с Георгом, - ее обуревали жажда свободы и мятежный дух. Ей близки слова Георга: "Всю жизнь только и была одна мысль: быть свободным, свободным".

В совместные сцены они вкладывали темперамент и страсть. Правда, Комиссаржевская предостерегала Ходотова от некоторой декламационности, на которую он иногда сбивался в этой роли. Наивысшая точка спектакля - финал третьего акта. Марикка и Георг справляли свой праздник любви в Иванову ночь, ночь свободы, когда "пробуждаются в наших сердцах дикие желания, которых жизнь не исполнила". "На протяжении трех долгих актов артистке неумолимым crescendo чувства приходится вести свою игру. <...> В ее глубоких синих глазах, в нервной дрожи проникновенного голоса, в томных или порывистых движениях гибкой фигуры медленно минута за минутой разгорался огонь. Ивановой ночи, как медленно и жутко разгорается костер из зеленых веток", писал рецензент [19]. "Она отдавалась, словно суд совершала - над чем-то старым, отжившим, над старой моралью, старым догматом, старой женской долей. Ее слова любви были горьки; ее вздохи доносились сквозь стиснутые зубы". писал А. Р. Кугель [20].

Все три акта Комиссаржевская шла к этой минуте, чтобы воскликнуть: "Целуй, целуй меня! Теперь видишь, какая я? Видишь, мне нечего терять! Я могу делать что хочу! Сегодня Иванова ночь". Ее безоглядная любовь то и дело наталкивалась на его сдерживающее начало, его понимание закона чести: "По отношению к этому дому не должно быть преступлений, ни с моей стороны, ни с твоей. Мы бы задохлись от стыда <...> Лучше я не буду прикасаться к тебе... останемся честными..."

Ситуация пьесы в определенном смысле отражала характер их отношений Ходотов никогда не мог дотянуться до той степени преданности делу, идее, человеку, какая была свойственна Комиссаржевской.

В роли Марикки, созданной актрисой в разгар романа с Ходотовым, слышалось нечто новое в ее творчестве. Раньше она бесконечно трогательно рисовала страдание, безропотное, лишенное протеста. Ее героиням оставалось покоряться безысходности ситуаций, в которых они оказывались.

Марикка не хочет страдать, она восстает против одиночества, против той жизни, которой вынуждена жить. Марикка не беспомощная страдальца, она борец за освобождение от пут условностей и предрассудков.

Если в их первую гастрольную поездку Комиссаржевская привлекала Ходотова к участию в "Бесприданнице", то во вторую, в мае - июне 1901 года, она играла с ним в двух пьесах А. П. Чехова - "Дяде Ване" и "Чайке".

Известный критик С. В. Яблонский писал о Комиссаржевской - Соне: "Артистки но

было на сцене ни на одну минуту, а была прекрасная душою, много страдающая девушка, такая чистая, такая нежная в благородном значении этого слова. Вообще в игре г-жи Комиссаржевской очень много благородства и простоты. <...> "Благородная простота" - другими словами я пока не умею характеризовать ни игры г-жи Комиссаржевской, ни ее интонации, ни ее лица с прекрасными глазами, часто обращенными как бы вовнутрь своей души?" [21].

Отношения Комиссаржевской и Чехова близкими, дружескими не стали. Казалось, существовало все для глубокого взаимного понимания. Влюбленная в драматургию Чехова (в письмах она часто цитирует реплики из его пьес), Комиссаржевская искала творческого союза с писателем, но неизменно наталкивалась на деликатный отпор. Писателю была понятна одухотворенность актрисы на сцене и абсолютно чужда некоторая экзальтация (казавшаяся ему выпренности), свойственная Комиссаржевской. И все же, хотя многое субъективно разделяло их, сходство эстетических позиций, тонкое восприятие современности, устремленность в будущее должны были принести и привели их в единый лагерь. "Никто так верно, так правдиво, так глубоко не понимал меня, как Вера Федоровна... Чудесная актриса", - говорил Чехов [22]. И когда думал о распределении ролей в "Дяде Вале" между александрийскими актерами, он сообщил 22 сентября 1899 года режиссеру Е. П. Карпову: "Мне бы хотелось, чтобы Соню взяла В. Ф. Комиссаржевская" [23]. Но тогда спектакль не был поставлен, и вот в мае 1901 года на гастролях в Харькове Комиссаржевская впервые выступила в роли Сони. Ходотов играл Астрова. Спектакль произвел большое впечатление, его играли в течение всех гастролей. "Г-жа Комиссаржевская точно создана для чеховского репертуара, - писал в отзыве на "Дядю Ваню" рецензент "Виленского вестника". - Ее игру трудно анализировать. . . Ее игру надо чувствовать. Какая-то хрупкость, особая чуткость <...> теплота тона, щемящая, за душу хватающая нотка глубокой, неподдельной искренности - таковы отличительные черты таланта г-жи Комиссаржевской. Все это как нельзя более подходит к образу Сони" [24].

Комиссаржевскую упрекали в том, что Соня лишена "плакучих" тонов, "поэзии увядания". Действительно, тема Сони в ее трактовке иная: никакие серые будни, взаимное непонимание, нелюбовь не могут задавить жизнь, если люди будут великодушны и милосердны. "Надо быть милосердным, папа", произносила Соня - Комиссаржевская с таким нервным напряжением, что по залу прокатывался сочувственный отклик. "И хорошие, теплые, обращающие сердца к добру слезы были на глазах многих зрителей" [25]. Вдохновенно проводила Комиссаржевская сцены с Астровым - Ходотовым. "Вы никого не любите?" "Нет". Глаза Сони гаснут, и тихо опускается голова.

Комиссаржевская по праву была в центре спектакля. Все остальные исполнители, так или иначе, составляли "антураж". Этим никак не мог удовлетвориться опытнейший В. П. Далматов, игравший в этой поездке дядю Ваню. Но роль ему не удалась. Блестящий исполнитель ролей фатов и светских львов, он был далек от чеховской эстетики. Упомянутый рецензент "Виленского вестника" писал, что Далматов в дяде Ване не передал "лирического оттенка" роли. И рядом с таким дядей Ваней искренний и лиричный Ходотов - Астров несомненно выигрывал. Комиссаржевская с радостью выступала с ним.

Актриса предложила Ходотову играть Треплева. Ходотов почувствовал в чеховском герое человека своего поколения, его терзания были близки, и, как он сам говорил, все происходящее в пьесе стало казаться как будто случившимся с ним. Так относиться к роли его учила Комиссаржевская. После памятного провала "Чайки" во время премьеры 1896 года Комиссаржевская стремилась "реабилитировать" пьесу, и в этом ей помогал Ходотов. В письмах к нему она нередко говорила будто словами Нины Заречной - "милый, милый, милый"; "мне больно, больно, больно..."

Весной 1902 года Комиссаржевская и Ходотов посетили Ревель, Ригу, Вильно, имели там огромный успех, а завершили гастроль выступлениями в Москве. Участвовали все корифеи: Давыдов, Варламов, Далматов, Сазонов. Не было только Савиной.

С Ходотовым в ту поездку она играла много - "Бесприданницу", "Бой бабочек", "Огни

Ивановой ночи", "Волшебную сказку" и другие пьесы. Общее настроение было приподнятое, но ее обуревали новые мысли и планы. Не удовлетворенная казенной сценой, считая, что она не выполняет своего назначения, Комиссаржевская 1 августа 1902 года покинула Александрийский театр. Летом К. С. Станиславский, увидев Комиссаржевскую в "Бое бабочек", пришел, по его словам, в "телячий восторг" и начал переговоры о переходе ее в Московский Художественный театр. Но переход не состоялся. В то же лето она съездила в Италию к отцу, бывшему знаменитому тенору Мариинского театра Федору Петровичу Комиссаржевскому, постоянно жившему в Сан-Ремо. А в июле поехала с Ходотовым на его родину в Петрозаводск, где он показывал ей места своего детства, знаменитый водопад Кивач.

В сезоне 1902/03 года она отправилась в длительные и тяжелые гастроли, побывала в двадцати четырех городах. Для нового театра, который Комиссаржевская собиралась открыть и возглавить, нужны были деньги, и немалые - ради этого приходилось терпеть бесконечные переезды из города в город, каждодневный изнурительный труд. Ритм жизни был однообразен. Приезд, устройство в гостинице, репетиции, почти каждый день спектакль. Кроме того, приходилось читать новые пьесы, учить новые роли, готовить открытие своего театра. Вот несколько отрывков из писем Комиссаржевской этого периода: "Еду в далекий, трудный путь"; "Я не думала, что это так ужасно тяжело"; "Мне тяжело, я не могу сказать ничего другого"; "Я не знаю, как я кончу поездку это такой ужас, о котором думать страшно"; "Тоска такая невыносимая, что минутами кажется, не сможет что-то там внутри вынести этой тяжести" [26].

Во всех городах ее отлично принимали - восторги, овации, цветы, адреса. Но и это мало радовало, она была поглощена мыслью о будущем театре перебирала в уме возможных пайщиков и администраторов, переписывалась с актерами и режиссерами, намечала репертуар. "Я только и живу теперь будущим театром", - признается она Н. А. Попову, сподвижнику молодого К. С. Станиславского, одному из своих верных помощников в создании театра [27]. В сентябре 1902 года сотрудник харьковской газеты "Южный край" П. Тамарин беседовал с Комиссаржевской. Актриса делилась своими планами:

"Создать театр, где бы я имела возможность говорить "свое слово", - моя мечта. Было мне сделано несколько предложений, но... пока все это еще только проекты.

- Какой театр рисуется Вам?

- Конечно, театр, следящий за всеми новыми течениями европейской литературы и искусства, не отрывающийся притом и от классического репертуара, и от русской литературы и жизни. Самое трудное - это найти режиссера, который давал бы самим актерам разобраться в пьесе и затем умело бы пользовался их откровениями или анализом, сам давая лишь окончательный синтез и верно намечая художественное целое" [28].

С Ходотовым она связывала серьезные творческие планы - он должен стать ведущим актером нового театра.

А Ходотов тем временем вел свою обычную жизнь обреченного на популярность артиста - играл, выступал в концертах, участвовал в бесконечных ночных застольях и, сам того не сознавая, ощущал некоторую свободу от непосильных требований, которые Комиссаржевская постоянно к нему предъявляла.

И вот уже наступает Новый, 1903 год, встречают его у Варламова, тут, как всегда, весело и шумно, и дядя Костя под смех и комментарии присутствующих опять составляет пары. И Коке Ходотову предлагает Варламов встать в пару с только что приглашенной из московского Малого театра на место Комиссаржевской молодой актрисой Л. В. Селивановой... Ходотов написал Комиссаржевской о встрече Нового года, и она ответила: "Бывало тяжело, но так никогда не было".

Комиссаржевская необычная женщина, но женщина, и ко всем раздиравшим ее думам и терзаниям теперь прибавилась ревность. До нее доходили слухи, что Ходотов ухаживает за Селивановой. В Петербург к нему шли телеграммы с таким текстом: "Полную правду" или "Жду полной нашей правды". В их "Чайке" ее должна была заменить новая молодая актриса:

"Вы будете играть с Селивановой, и много, благодаря этому, изменится в Вашей игре; а главное, мне мучительно, что Вы дадите наши интонации в ней другой актрисе, которая вдруг переймет их у Вас, - и это заставляет меня больно страдать, потому что такая игра будет не настоящая. Ни она, да и ни Вы не сможете уже быть в должной гармонии" [29]. И здесь сугубо личное, как всегда у Комиссаржевской, слито с творческим.

Когда она осенью вернулась в Петербург и погрузилась в хлопоты по организации нового театра, вопрос о том, будет ли в нем служить Ходотов, возник вновь. И вот после долгих колебаний и мучительных раздумий 15 ноября 1903 года на спектакле в пользу Литературного фонда "Вечная любовь" в Театральном зале на Офицерской улице, где они вместе играли, Ходотов решился на трудно давшийся ему ответ: он не уйдет из Александринского театра. Потом они будут еще выступать вместе, встречаться в благотворительных концертах, общественных собраниях, всегда будут интересоваться друг другом, но пути их в тот день разошлись бесповоротно.

"Пожалуйста, рвите мои письма", - просила Комиссаржевская Ходотова в самом начале их переписки. И потом: "Помните, что я от Вас требую уничтожьте до последнего клочка все, что у Вас есть от меня". Он не мог уничтожить письма, часть ее души и сердца. Когда-то графиня Е. К. Воронцова, изредка писавшая А. С. Пушкину, требовала, чтобы поэт немедленно сжигал ее письма.

*Прощай, письмо любви! прощай: она велела,
Как долго медлил я! как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои!..
Но полно, час настал. Гори, письмо любви!*

Ходотов не сжигал "письма любви", они были ему дороги, а главное - он понимал их значение для истории.

Люди обычно только с возрастом осознают, с кем их в молодости свела судьба. Отдадим должное Ходотову - в свои двадцать два года он хорошо представлял себе масштаб личности Комиссаржевской.

После разрыва с Ходотовым Комиссаржевская потребовала вернуть ее письма. Ходотов срочно переписал их и отдал подлинники Комиссаржевской, которая письма уничтожила. В тетрадях Ходотова и сохранились их копии, всего 383 письма¹.

Комиссаржевская любила писать письма, особенно много она писала в дороге. Она знала цену минуте, но время, отданное переездам, не считала потерянным. Сидела у окна, смотрела на пробегающую жизнь и... писала письма. Начала фразу в одном месте, еще не кончила ее, а перед глазами уже новые пейзажи, новые впечатления и ощущения: "Навстречу бегут поля, леса, внизу много, много цветов - наверху еще больше неба, и мне хочется послать Вам всего этого хоть по кусочку, потому что Вы умеете любить все это!" [30]

Письма Комиссаржевской к Ходотову, как и вообще все письма Комиссаржевской, необычны. Мысли теснятся, торопятся, слова остаются недописанными, набегая друг на друга, строчки несутся в разные стороны, заполняя лист без остатка. Датировки писем, как правило, нет. Многие слова перечеркиваются, сокращаются. В конверт вкладываются несколько листков и никогда не нумеруются. По смыслу, по форме обращения трудно бывает определить начало и конец каждого письма. Тут нет места шутливому тону, иронии, скепсису - она вообще не склонна к этому. О чем бы Комиссаржевская ни писала, все берется ею глубоко и "всерьез", с полной отдачей нравственных сил. Каждая фраза, вопрос, сомнение полны для нее громадного смысла.

Ходотов получал очень разные письма - от длинных многострочных рассуждений об искусстве, о театре, о любви до крохотных записок в несколько слов. Они шли к Ходотову не

¹ Тетради хранятся в фонде Ходотова. - ЦГАЛИ, ф. 901, оп. 1, ед. хр. 19. Ходотов неоднократно печатал выдержки из писем Комиссаржевской (часто неточно) в различных периодических изданиях и в своей книге "Близкое далекое" (1932). Много писем Комиссаржевской к Ходотову опубликовано Ю. П. Рыбаковой в сборнике "В. Ф. Комиссаржевская" (1964). Письма Ходотова к Комиссаржевской утрачены, - по всей вероятности, она их сожгла.

только со всех концов России, где гастролировала Комиссаржевская, но и с другой улицы столицы. У нее был свой ключ от его квартиры, и, если его не было дома, ее камеристка открывала его дверь и оставляла там письмо от Комиссаржевской. Переписку через посыльных они практиковали часто. Она подписывалась "Ваш Свет", его называла Азра, Магомет, взяв эти образы из поэзии Г. Гейне.

Письма Комиссаржевской к Ходотову - важнейший источник для понимания этических и эстетических взглядов актрисы и истории взаимоотношений двух художников.

Когда Ходотов встретился с Комиссаржевской, судьба не успела оставить на нем никаких особых мет. Он знал жизнь с благополучной стороны - был здоров, красив, не испытал душевных страданий. Но отсутствие их - признак неполноты жизни, которая непременно даст о себе знать. Он был любопытен, всеяден и не особенно глубок. Как дети не хотят идти рано спать, потому что убеждены - только они уйдут, тут и начнется самое интересное, так и Кока Ходотов боялся упустить что-нибудь из того, что щедро предлагала ему жизнь: роли, книги, разговоры об искусстве, ну и, конечно же, шумное застолье. Тяга к богеме была у него всегда. Успех сопутствовал ему во всем, даже к его актерским неудачам зрители относились весьма снисходительно - таково уж было его обаяние.

Комиссаржевская поразила его - она не была похожа ни на кого из многочисленных знакомых и поклонниц. Она не говорила полагающихся слов, презирала всякую условность, не умела вести этикетную беседу. Всякая банальность претила ей. От окружающих людей она требовала общественных интересов, максимального напряжения духовных и нравственных сил, полной отданности высоким целям искусства.

Встреча с Комиссаржевской перевернула многие представления Ходотова. Ее неожиданные суждения о жизни и искусстве заставляли его врасплох и царапали сознание своей необычностью, часто полным несоответствием тому, с чем он и все вокруг давно освоились и что казалось естественным и ясным. Она не опиралась на общепринятое и не говорила привычных для слуха фраз. "Люди ошибаются, думая, что надо глядеть вниз, чтобы не споткнуться, - нет, именно надо всегда, всегда глядеть вверх, и только тогда минуешь все препятствия" [31]. Она ставила перед ним такие вопросы и проблемы, о которых он большей частью даже не подозревал, а если вдруг и встречался с ними, благополучно обходил.

Если попытаться хотя бы приблизительно представить темы их разговоров, понять, что же она ему советовала, чего требовала от него, к чему призывала, то возникнут такие главные сферы - интерес к народной жизни, духовное, нравственное содержание творчества и проблемы актерского профессионализма.

Летом 1901 года она отдыхала у своей подруги Марии Ильиничны Зилоти в имении Знаменка Тамбовской губернии. Она писала Ходотову: "Сейчас я пережила ужасное впечатление, мой Азра, и вспомнила Вас. Ударили в набат, и мы с Машей побежали на колокольню посмотреть, какая горит деревня. Если бы Вы знали, что за ужас здесь пожар! Сейчас страшный ветер, а на днях был в другой деревне пожар при тихой погоде и все-таки сгорело пять дворов: если бы Вы видели, мой милый мальчик, как они сидят на этих черных головешках, оставшись только в том, что на них. Все сгорело дотла, и не остается ничего, кроме того, чтобы идти за подаванием, потому что деревня так бедна, что никто им помочь не может - не в силах. <...>

Не успел кончиться этот пожар, уже другой, где я сама сейчас была. Милый мой, дорогой Азра, какой ужас! Ветер ужасный: сгорело 55 дворов. Накануне свезли хлеб на гумна - и гумна сгорели. Все, для чего они жили, работали весь год, - все сгорело в 10 минут, и они все без дома, без платья, без зерна остались. Нельзя рассказать, что это такое. Все мечется, стон, рыдания, плач детей, а иные прямо тупо смотрят, как скирды эти пылают, как костры... Поймите - скирды, чем они должны были питаться весь год, зерно, чтобы добыть которое - столько труда ушло... Голод вообще здесь ожидается страшный, потому что очень, очень плохой урожай" [32].

Она внушала ему мысль задуматься над своим отношением к искусству и определить в нем собственное место. Повела ему полуисторию-полулегенду, которую очень любила. В

Париже нуждавшийся, живший на чердаке гениальный скульптор создал великое произведение. Когда статуя была почти готова, ночью грянул мороз. Глина не успела еще затвердеть, вода в порах статуи могла замерзнуть и разрушить ее. Скульптор закутал статую своим единственным одеялом. На следующее утро скульптора нашли мертвым, а статуя осталась невредима. Красивая легенда о любви к своему делу... Но примечательно дальнейшее рассуждение Комиссаржевской. Можно успокоить совесть, говорила она, сознанием того, что, спасая себя, ты создашь еще много таких статуй. Но тогда ты не художник. Убаюкивать совесть, прощать что-либо себе для Комиссаржевской невозможно: "Человек, научившийся себе прощать, погиб". Последняя мысль глубоко связана с народной нравственностью, с русской этической традицией в самых высоких ее проявлениях.

Ходотов умел оправдывать и прощать себя. Он жил легко, жизнь улыбалась ему, он мало требовал от себя и от окружающих его людей, и постоянное напоминание Комиссаржевской, что небо над ним не всегда будет безоблачным, заставляло задуматься. Он становился в тупик перед ее призывом "правды до щепетильности", "правды до конца" не только на сцене, но и в жизни. Его поражала часто повторяемая ею фраза: "Я никогда не бываю довольна собой". Довольных собой людей она жалела. Был такой случай.

В конце 1900 года на сценах Александрийского и Михайловского театров шли в один вечер "Коварство и любовь" Шиллера и "Бурелом" А. Федорова. Комиссаржевская участвовала в шиллеровской драме, Ходотов - в "Буреломе". Однажды во время спектакля кто-то из актеров пришел из Михайловского театра в Александрийский и рассказал при Комиссаржевской, что Ходотову передали на сцену венок, а в уборную прислали цветы. "Ходотов счастлив, от него прямо сияние какое-то - так доволен", - заключил свидетель ходотовского успеха. В тот вечер она отправила ему письмо. Пересказав этот эпизод, она продолжала: "Мне хочется, чтобы Вы ясно, ясно поняли мое чувство, и для этого я Вам приведу пример. Когда я играла на сцене первый год (я не люблю слова "служила"), то в конце сезона кто-то подал мне лавровый венок. Я пришла в уборную, бросила его и заплакала. Мне до того было стыдно, как будто я украла что-то, мне казалось это чем-то ужасным. Я не стою этого большого чего-то. Это было семь лет назад. Наверное, я разучилась за эти годы чувствовать именно так, но не пропало сознание, что то чувство было одно из тех, которое двигает вперед и человека, и артиста. И вот так как я для Вас хочу всего лучшего, то мне хотелось, чтобы подобное чувство было доступно и Вашей душе" [33]. И тут же напомнила ему еще один свой завет:

*"Да будешь мыслью и делами
Ты верен истине одной".*

Для Комиссаржевской покой и благополучие равны нетворчеству. У Лермонтова есть юношеское стихотворение "Я жить хочу! Хочу печали". Речь идет о художнике.

Он хочет жить ценою муки, Ценой томительных забот. Он покупает неба звуки, Он даром славы не берет.

Муками и заботами надо платить за славу. Комиссаржевская считала, и справедливо считала, что Ходотов за свою славу не давал настоящую цену. А настоящая цена славы, по Комиссаржевской,- страдания и мучения. И другой нет. "Вам будет больно прочесть это, но Вам надо поболеть"; "Я очень рада, что у Вас столько неприятностей"; "Я люблю, когда Вам тяжело" - ее фразы. Несчастье, страдания, тоска необходимы человеку, особенно актеру, и от этого нельзя бежать.

А. Ф. Писемский говорил как-то П. А. Стрепетовой: "Вот ежели бы ты, понимаешь, имела любовника, да он бы тебя, значит, бросил, и ты бы пошла топиться, да тебя бы добрые люди из воды вытащили, и стала бы ты после этого побираться христовым именем из деревни в деревню, верст этак, примерно, полтораста или двести, до какого-нибудь, скажем, родственного пристанища, вот тогда бы из тебя драматическая актриса вышла"

Только тот, кто сам испытал страдания, духовно очищается и способен сострадать другим людям. Она часто напоминала Ходотову фразу из "Идиота" Достоевского: "Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия человечества".

"Важно только одно - жизнь души во всех ее проявлениях, - писала она ему. - Помните, я говорила Вам раз: "Совсем не надо никаких типов создавать", - я не пояснила, что я хотела сказать, но это и было то" [35].

"Но если Вам очень тоскливо, - писала Комиссаржевская Ходотову,- Вы не будете искать все-таки развлечений, не правда ли? Вы не будете искать спасения от этой тоски? Нет, не гоните ее, дайте ей приют в душе - она нужна душе. Она не задушит Вас! Как от аромата цветов, от нее можно задыхаться, но не бывает душно. Если суждено Вашей душе зазвучать когда-нибудь полным аккордом - Вы поймете тогда, услышите в этой дивной гармонии отзвук той тоски и благословите ее" [36].

Она мечтала видеть в нем не мастера характеров, а актера-поэта, желала пробудить поэтическое начало в его творчестве, которое было под спудом; она была тревогу, когда не видела в нем этого свойства: "Я не знаю, как Вы хотите дать Федора¹, но ради бога не отнимите поэтичности у этого образа. Я боюсь за это потому, что самое последнее время все, в чем я вижу Вас, Вы как-то по-другому стали играть. Именно поэтичности как-то убавилось" [37]. Она хотела, чтобы он был верен ее пониманию искусства, читал книги, которые читала она, культивировал в себе пафос самопознания, обостренную чувствительность, высокие идеалы духовности. Она открыла для него английского философа и эстетика Джона Рескина, книги которого были настольными для Комиссаржевской. Знаменитый правдоискатель и моралист, он критиковал уродства современного ему мира, требовал от искусства пользы, а от людей нравственного самоусовершенствования. Они вместе читали его книги. На подаренной Ходотову фотографии она сделала надпись из Рескина: "Только сквозь страстную любовь к свету становится видна тьма".

Рядом с проблемами этическими в письмах Комиссаржевской часто возникают вопросы профессиональные. Она предостерегает его от всякой суетности, участия в закулисных интригах ("Будьте сколько можно меньше за кулисами. . . Все-таки свою долю сора это оставляет в душе"), настаивает на здоровом образе жизни, расписывает его день вплоть до гимнастических упражнений. В ее письмах много чисто технических советов - как учить роль, готовиться к ней, причем с учетом его индивидуальности: "Работайте, работайте: возьмите роль и чувствуйте, чувствуйте, как будто это все случилось с Вами, совсем забыв, что там другой, не такой изображен, и когда совсем уйдете в эти страдания, радости, в хаос или покой, только тогда можете вспомнить, что это не Вы, что он был другой, и делайте, что хотите, и психологией, и философией - они уже будут на верной настоящей, единственной дороге" [38].

Ю. М. Юрьев говорил, что в голосе Ходотова "всегда была слеза". Герой вполне благополучного артиста Ходотова печалился над своей судьбой. Но печаль не была органична для артиста и плохо сочеталась с его частыми "я счастлив", "я на седьмом небе".

Ходотов вспоминал, что Комиссаржевская советовала ему "не злоупотреблять тремоло в голосе и не усугублять жалость к себе внешней, входившей тогда в моду неврастенической игрой", а также "избегать театральных нажимов в сильных местах, пользоваться меньше трафаретными приемами, не распускать свои нервы" [39]. Это очень важное свидетельство, касающееся самой сути ходотовского искусства.

В театроведческой литературе утвердилось мнение о том, что амплуа актера-неврастеника вошло в моду на рубеже XIX-XX века, то есть в то самое время, о котором мы говорим. И называют имя знаменитого П. Н. Орленева, которому молодой Ходотов стремился подражать. Возникновение амплуа неврастеника связывают часто с выступлением на сцене Суворинского театра Орленева в роли царя Федора в трагедии А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович". Было это в 1898 году. "В театральном смысле роль Федора и, в частности, исполнение ее Орленевым положили начало, можно сказать, новому амплуа - неврастеника. До тех пор такого амплуа не значилось", - писал А. Р. Кугель [40]. Орленев - "основоположник так называемого амплуа "неврастеников"... До Орленева такого амплуа не

¹ Ходотов готовил роль Федора Иоанновича для выступления в двух сценах трагедии "Царь Федор Иоаннович" на юбилее в память А. К. Толстого 27 января 1901 года.

существовало", - повторял за ним Ю. М. Юрьев [41].

Думается, это не совсем так. И вот почему. Действительно, самые крупные роли Орленева, в которых явственно звучали "неврастенические" мотивы, созданы на рубеже веков, всего за несколько лет - царь Федор, Раскольников, Дмитрий Карамазов, Освальд. В его таланте отозвались черты его неуравновешенной натуры, хрупкой психики, нервного, дисгармонического характера, готового в любую минуту взорваться или погрузиться в апатию. Но творчество Орленева и исполненные им роли на рубеже веков знаменовали собой не "начало" амплу неврастеника, а вершину, если под этим амплу понимать представление об определенном жизненном типе.

Образ неврастеника имел общественные предпосылки в 1880-е годы и был связан с идеями В. М. Гаршина и С. Я. Надсона, отразивших характерные черты эпохи. Новые тенденции в актерском творчестве проявились в таланте нервном, беспокойном, экспрессивном. Короче говоря, амплу неврастеника, возникшее еще в 1880-е годы, получило в творчестве Орленева свое высшее выражение. По пути воплощения неврастеника как исторического и социально-психологического типа дальше Орленева никто не пошел. "А Михаил Чехов?" - слышу я каверзный вопрос. Отвечу: "Гении не вписываются в рубрики".

В начале нашего века амплу неврастеника приобрело во многом благодаря Орленеву такой успех, что драматурги стали писать пьесы специально в расчете на подобных героев, многие актеры торопились прикоснуться к этому амплу, видя тут залог верных удач. Антрепренеры гонялись за актерами модного направления, предлагая "первому неврастенику" неслыханный гонорар и, как острил В. М. Дорошевич, беря в придачу в труппу его жену-истеричку. Очень скоро все это превратилось в эксплуатацию некогда содержательного явления. Холодноватый Р. Б. Аполлонский использовал, по выражению Ю. Д. Беляева, "маску неврастеника", и Ходотов, с молодых лет игравший орленевские роли, актер в общем-то уравновешенный, нередко выдавал себя за неврастеника, нагнетая чисто внешние нервно-взвинченные приемы игры. С особой силой это проявилось в одной из любимых орленевских ролей Освальде, где Ходотов доходил до крайнего натурализма, изображая с клиническими подробностями распад сознания больного человека. Призывая Ходотова отказаться от "модной неврастенической игры", Комиссаржевская прозорливо оберегала его от внешних штампов и дешевого успеха.

Требования Комиссаржевской - личные и художественные - тяжелый груз для Ходотова. Его вполне устраивал обычный ход вещей, благо у него все складывалось как нельзя лучше. Сейчас надо было смотреть на себя ее глазами, видеть свои несовершенства и промахи, поступать так, как она велит. Он иногда даже не понимал сути ее требований, но сила ее убежденности была такова, что он готов был подчиниться и выполнять все, на чем бы она ни настаивала: "Если Вы скажете: это надо, я не буду говорить, думать"; "буду таким, как Вы хотите", - обещает он. Но, как точно заметила Ю. П. Рыбакова, "постоянная необходимость ходить на цыпочках, ощущение собственной недостойности создавали ему крайне неустойчивое положение" [42]. Выдержать требования великой актрисы и непостижимой женщины, которая призывала его к постоянному восхождению на "горные вершины духа", он не смог.

После ухода с Александринской сцены и последовавшего затем разрыва с Ходотовым Комиссаржевская вступила в свой последний этап исканий, оказавшийся в ее биографии очень важным и очень недолгим. Созданный ею Драматический театр в "Пассаже", восторженно принятый революционно настроенной интеллигенцией, сотрудничество с В. Э. Мейерхольдом в попытках создать символический театр, затем снова гастроли - в Америке и по России, идея открыть Театральную школу и нелепая смерть от оспы в Ташкенте в 1910 году.

В этой ее новой жизни Ходотов уже не занимал, по существу, никакого места. Они иногда, как было сказано, выступали вместе, встречались на гастролях, но все это вошло в рамки обычного партнерства. Ее окружали другие люди, и волновалась она по поводу других встреч. Но когда надо было принимать решения относительно серьезных общественных

поступков, Ходотов и Комиссаржевская действовали солидарно. Знаменитая записка "Нужды русского театра", опубликованная 12 февраля 1905 года в газете "Слово", в которой выражен протест демократически настроенных деятелей сцены против административного, цензурного и экономического гнета русского театра, составлялась на квартире Ходотова. Комиссаржевская присутствовала на этом собрании, вносила свои предложения. Ходотов до конца своих дней не мог расстаться с ее образом и ее влиянием. Он следил за ее деятельностью в "Пассаже", и его сочувствие революционно-демократическому движению эпохи первой русской революции во многом питалось ее идеями и ее практической работой. Пример Комиссаржевской сказался в призывах Ходотова отменить спектакли Александрийского театра в разгар стачечного движения, в его концертной деятельности, которая сблизила его со студенческими и рабочими организациями.

Следуя опыту Комиссаржевской, Ходотов создал в 1907 году Современный театр специально для постановки пьес "знаньевцев". Театр просуществовал один год, но здесь шли пьесы "Варвары" М. Горького, "Клоун" А. Куприна, "Бог мести" Ш. Аша.

Ходотов занимался преподаванием, он создал свои Драматические курсы, где пытался проводить театрально-педагогические идеи Комиссаржевской. В его пьесах, написанных еще при жизни Комиссаржевской, - "На перепутье", "Госпожа Пошлость" - угадываются факты ее биографии, героиня одной из пьес говорит словами ее писем к нему. Образ Комиссаржевской всегда сопутствовал Ходотову. Но образ, увы, не учит, не советует и не предостерегает, как это делала живая Комиссаржевская. Ходотов гнался за модой, нещадно эксплуатировал свою популярность, вел бесшабашную жизнь. Все это привело его к преждевременному творческому концу.

Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд
Неожиданный союз

Горячо любимому Юрию, доставившему мне столько радости в часы, посвященные памяти любимых поэтов Мольера и Лермонтова. Актеру, который (о, стоит только вспомнить Дон Жуана и Арбенина!) знает тайну молитвенного экстаза в творчестве исканий.

В. Мейерхольд - Ю. Юрьеву

Все лучшее, самое дорогое для меня в театре сопряжено с Вашим именем. Никогда не забуду тех счастливых часов, дней, а лучше сказать лет, которые доставили мне столько радости, когда мы рука об руку отдавались творческим исканиям, оставившим такой неизгладимый след на всей моей дальнейшей деятельности.

Ю. Юрьев - В. Мейерхольду

В формуле содружества Юрьев - Мейерхольд есть некая неожиданность.

Во все времена искусство знало искателей неизведанных путей, глашатаев нового, ниспровергателей уже взявшего свое старого. Они утверждали и отрицали с пафосом, нажимом, перехлестом. Ведь, как говорят французы, чтобы что-то доказать, надо преувеличить. Пусть приверженцы нового преувеличивали его достоинства и заостряли недостатки старого, но без поисков их не было бы движения искусства. Такие люди необходимы. Но необходимы и те, кто всегда помнит о культуре прошлого, о том, что было, держатся этой культуры, не порывают с ней ни при каких обстоятельствах. Мейерхольд и Юрьев представители этих двух разных типов художественного творчества.

Мейерхольд стремился обогнать эпоху. Юрьев немножко отставал от быстрого хода времени. Мейерхольд был экспериментатором, бурным отрицателем, решительно менял свои взгляды, художественные пристрастия, в революционные годы щеголял в гимнастерке и галифе, нередко действовал методом военного приказа. Юрьев был театральным классиком, хранителем традиций, в течение десятилетий не менял ни своих взглядов на искусство, ни своих привычек. Он носил гетры, когда все давно забыли о них, ходил в сюртуке с бархатными отворотами, на пальце его был золотой перстень с бриллиантами, а в беседах он до конца жизни не обходился без старорежимного словечка "сударь".

Ю. М. Юрьев был достоянием Александрийского театра - Театра драмы им. А. С. Пушкина, всего Петербурга - Ленинграда. В течение полувека он олицетворял традиции, культуру, наконец самый облик города. Прохожие оглядывались на него. Высокая импозантная фигура, размеренная походка, пластичные движения удивительно шли и ленинградским улицам, и Невскому, и величественному зданию России.

В пору пересмотра ценностей, накопленных русским театром XIX века, резких перепадов вкусов и привязанностей, погони за сценической модой и смехотворного стремления иных театральных староверов не отстать от комсомольцев - позиция Юрьева была незыблемой. В нем всегда были твердость и основательность. Это вызывало уважение не только сторонников, но и многочисленных противников его театральной эстетики.

Художественные взгляды Юрьева сформировались под влиянием А. И. Южина в стенах московского Малого театра. Туда его привел дядя, Сергей Андреевич Юрьев, поклонник Малого театра, влюбленный в классику и романтику, добрый знакомый Л. Н. Толстого и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Следуя заветам Южина, своего первого учителя, молодой Юрьев исповедовал высокие идеалы героики, красоты и добра. Его талант был близок тому направлению Малого театра конца XIX века, для которого характерно стремление к романтизму, театральности. Через много лет, в 1927 году, А. И. Южин писал А. Р. Кугелю: "Горжусь, что тридцать пять лет назад нашел молодого продолжателя и убежденного сторонника моих взглядов на сценический труд вообще и на интерпретацию классиков в особенности" [1].

Еще будучи воспитанником Театрального училища, двадцатилетний Юрьев сыграл в Малом театре роль отважного Торольфа в "Северных богатырях" Ибсена. В спектакле, в котором участвовали М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, А. И. Южин - весь цвет труппы, - присутствовал несколько отвлеченный героико-романтический дух, декламационная манера. Молодой Юрьев был сразу замечен. Известный тогда критик И. И. Иванов писал: "Начинающий артист, состоящий еще учеником театральной школы, прекрасно исполнил роль Торольфа, сына Орнульфа. Сцена на пиру весьма много выиграла от искренности и неподдельной страстности, с какими г. Юрьев держал речь своего юного героя в защиту отца" [2]. Так удачно началась актерская жизнь Юрьева. Он участвовал в гастрольных поездках М. Н. Ермоловой, стал ее партнером в концертах, выступал в отрывках из "Федры", "Орлеанской девы", "Сафо". Старшие товарищи полюбили воспитанного и образованного молодого коллегу, тяготевшего в своей актерской деятельности к сильным проявлениям чувств и скульптурно-величавым позам. Они относились к нему покровительственно и даже с оттенком известного умиления. Это был их питомец, они его учили и готовили, так сказать, для себя. А то, что он носил фамилию Юрьев и был племянником самого Сергея Андреевича Юрьева, о котором в Малом театре вспоминали с благоговением, делало его совершенно по-особому своим. Ему бы и быть актером Малого театра, героем-любовником, постепенно принять героические роли Южина. "Мы все надеялись, что Юрьев, уже сыгравший важную роль в нашем антураже, с нами и останется. Судьбы и капризы управления решили иначе", - писал впоследствии А. И. Южин [3].

Сейчас трудно сказать, кому первому пришла в голову мысль перевести Юрьева из родной ему Москвы в северную столицу. Сам Юрьев считал, что это была идея вновь назначенного управляющего труппой и репертуаром Александрийского театра В. А. Крылова. Вполне возможно, что прозаичный переделыватель французских текстов Крылов хотел, чтобы Юрьев играл в его пьесах, "приподнимал" их и способствовал тем самым их успеху. Как бы там ни было, начальство решило именно так, и, заручившись рекомендательным письмом Ермоловой к Н. Ф. Сазонову, молодой Юрьев появился в российских стенах в день сбора труппы перед новым сезоном 1893/94 года.

"Первый день в Александрийском театре" - так назвал Юрьев главу своих "Записок", где подробно изложил события того памятного для него дня. Внешне все обстояло хорошо, новичка из Москвы приняли благосклонно, проявили к нему живое внимание. Но очень скоро выяснилось, что склад актерского дара Юрьева не совпадал с общим художественным направлением Александрийского театра.

Давыдов иронизировал над романтическим репертуаром: "Мы с Марусей проживем без трескотни". Марусей он называл Савину, под трескотней разумел аффектированную, надутую манеру исполнения преимущественно зарубежных пьес. Но тот же Давыдов принимал романтический репертуар в гениальном исполнении Ермоловой, преклонялся перед великими трагиками Сальвини и Муне-Сюлли.

В 1880-е годы, когда на русской сцене возродилась волна романтической поэзия, как реакция на натурализм, безгеройность, житейскую прозу, Александрийский театр не мог остаться безучастным. Но судьба пьес Шиллера, Гете, Гюго складывалась здесь совсем не так, как в Малом театре, с его подлинно мочаловскими традициями. В трактовке актеров Малого театра романтизм перерастал в идею борьбы с деспотизмом и тиранией. Искусство славил революционный подвиг и освободительное движение.

В Александрийском театре было иначе. Героическая стихия не находила здесь особых поборников ни среди актеров, ни среди зрителей. Даже Ермолова в роли Лауренсии из "Овечьего источника", в которой она снискала восторженный прием московских зрителей, не была принята петербургской публикой. Выступления М. Т. Иванова-Козельского, А. П. Ленского, Ф. П. Горева в романтическом репертуаре перед столичным зрителем тоже не встречали понимания и отклика. А сами корифеи Александрийской сцены чувствовали себя в романтическом репертуаре неуютно. "Она была слабее ординарнейшей актрисы всякий раз, как бралась за роль, в которой была хоть капля романтики", писал А. Р. Кугель о М. Г.

Савиной [4]. Примерно так же можно оценить выступления в романтических, героических пьесах Давыдова и Варламова. Они нашли себя прежде всего в русском бытовом и комедийном репертуаре. Молодой Юрьев оказался, по словам Кугеля, "инороден" Александрийскому театру. Он и сам это чувствовал совершенно определенно и в первые годы пребывания в Петербурге в письмах к А. П. Ленскому жаловался на свою жизнь.

Может быть, читатель заметил, что в связи с нашей темой мы употребляем рядом (и будем это делать в дальнейшем) термины "классицизм", "романтизм", "классический", "романтический", подчас обозначая ими сходные явления. Чтобы не было никакой недоговоренности и путаницы, необходимо сделать некоторые пояснения. Проблема направления, стиля в театре, в частности в актерском искусстве, - одна из самых сложных и спорных. Еще нет единого взгляда на существо дела, нет устоявшейся терминологии. В литературной науке одно и то же произведение трудно одновременно назвать и классицистическим и романтическим. Произведение литературы несет на себе более или менее отчетливые признаки стиля, хотя и там бывает смешение этих признаков: ведь не случайно В. Г. Белинский употреблял термин "классико-романтический". И все-таки спутать классицистскую и романтическую драму нельзя. А в области актерского творчества эти разные понятия употребляются нередко для обозначения одного и того же явления, и установить границу далеко не просто. Например, стиль игры выдающегося трагика Александрийского театра В. А. Каратыгина может быть воспринят как классицистический и романтический.

Юрьев слыл наследником каратыгинской традиции, "александрійского каратыгинского классицизма". В то же время его называли, да и он сам считал себя романтическим актером, возрождавшим высокий романтический театр. А. Р. Кугель так объяснял эту особенность его творческого облика: "Картинно-театральный романтизм, основанный на культе формы, само собой понятно, отличен от романтизма буйного и страстного, хмельного и порывистого. Романтизм первого рода весьма тесно одной стороной примыкает к классицизму, застывшей пластике его форм" [5].

Конечно, это определение несколько уязвимо. Тем не менее, заручившись поддержкой Кугеля, подчеркнем, что употребление слов "классицистический", "романтический" рядом с именем Юрьева оправдано: все дело в том, о какой стороне его творчества идет речь в данный момент. Завершая эту тему, скажем так: Юрьев пришел в Александрийский театр как человек, исповедовавший взгляды корифеев Малого театра на романтическое искусство, как приверженец романтического репертуара, а значит и соответствующего ему стиля игры. Но природные данные актера, его холодноватая, разумно упорядоченная манера с оттенком резонерства, особенно проявлявшаяся при чтении монологов, напоминала стиль классицизма, который нет-нет да и давал еще о себе знать в русском театре на рубеже веков.

Приход Юрьева в Александрийский театр не мог остаться незамеченным. Бросалась в глаза актерская манера, которая ему была дана от природы, и школа, в которой он был воспитан. "Наш классический мальчик" снисходительно-иронично окрестила Савина молодого Юрьева. Но "классический мальчик" не растворился в блестящей и разноликой труппе Александрийского театра. Очень скоро неопытный новичок превратился в человека, который с непреклонной решимостью готов был отстаивать и утверждать свое эстетическое кредо. Правда, на первых порах его современные молодые герои были одинаково безлики. Неизменно благородная осанка, гордо посаженная голова, красивые движения делали их похожими друг на друга. Юрьев редко находил в них индивидуальность, характер. Но все же, бывало, находил. Вот, например, одна из ранних ролей Юрьева, в которой он обратил на себя внимание, - юный прапорщик Ульин в "Старом закале" А. И. Сумбатова-Южина. Он впервые выступил в ней в 1895 году и играл ее потом с успехом в годы первой мировой войны.

Пьеса "Старый закал" - дань увлечения ее автора Лермонтовым. Отдельные ее эпизоды и персонажи напоминают "Героя нашего времени" и "Княгиню Литовскую".

Действие пьесы происходит в середине XIX века на Кавказе. Тут несут службу русские

офицеры - сильные и великодушные. Тут живут люди долга и чести - храбростью никого не удивишь. Именно эта сторона пьесы, пронизанная героико-романтическим духом, была близка Юрьеву. Восторженный и наивный, пылкий и доверчивый Ванечка Ульин - Юрьев выражает свои чувства открыто, прямодушно. Он любит так любит, ревнует так ревнует, восхищается так восхищается. Он смотрит на мир широко открытыми глазами, в его речах, интонациях нет ни второго плана, ни иронии. Позже у героев Юрьева появится некий холодок, избыток рассудочности и самообладания. Но образ благородного и чистого Ульина, не умеющего скрывать своих чувств, стоял у истоков юрьевского творчества.

Следует обратить внимание на одну особенность этого спектакля и роли Ульина в контексте нашей темы. При всем обилии жанровых зарисовок, колоритных фигур офицеров и их окружения, при всей пестроте и сочности бытовых подробностей, в пьесе и спектакле присутствовали идеализированные, приподнятые над бытом фигуры, в их числе и Ульин. Образ свободен от мелочей, обыденности и олицетворяет такие понятия, как Долг, Честь, Любовь, Ревность, Храбрость - все в очищенном, беспримесном виде.

Завоевав постепенно позиции в Александрийском театре, получая ведущие роли, Юрьев пытался проводить свои взгляды на репертуар и искусство актера. "Борьба за романтизм шла медленно, - вспоминал он. - Мне приходилось тяжело. Чем больше я выдвигался и чем более ответственное положение приобретал в Александрийском театре, тем было тяжелее: не было союзников" [6].

Юрьев выступал в спектаклях, где романтические интонации, отточенный жест не были данью форме, а служили для выражения смысла пьесы. В драме В. Мейер-Ферстера "Старый Гейдельберг" (1908) Юрьев играл роль наследного принца Карла Генриха. Из мрачных стен старинного немецкого замка, из мира условного этикета и скованных чувств молодой принц попадал в университетский город Гейдельберг, где ему "раскрыли глаза, научили смотреть на жизнь трезво и честно". Всего четыре месяца пробыл принц в Гейдельберге. Но причастность к студенческой корпорации, атмосфера радости, дружбы, свободного проявления чувств, любовь к простой девушке остались самым светлым воспоминанием его жизни. В спектакле был налет щемящей грусти, задушевность студенческих пирушек и песен. Юрьев показывал, как прекрасен человек в атмосфере естественной жизни, и его приподнятые интонации утверждали ее полноту. Принца угнетало всякое неравенство - не только когда человек принижен, но и когда он вознесен. И он носил костюм студента, как одеяние властелина, а в мундире князя казался скованным пленником. В Гейдельберге юрьевский принц понял, что такое дружба, душевное единение, любовь. Здесь ему подарили сознание идеала жизни.

"Старый Гейдельберг" пользовался большим успехом. Роль Карла Генриха стала одной из самых популярных юрьевских ролей в течение многих лет. Но главное, на что следует обратить внимание, - в спектакле звучала тема конфликтных взаимоотношений индивидуальности и среды, человека и его окружения.

Примерно тогда же, когда была написана драма "Старый Гейдельберг", Томас Манн так определил сущность своего романа "Королевское высочество", с которым по сюжетным мотивам можно соотнести пьесу: "В выведенных в нем (романе. - АН. А.) образах и гротескных судьбах отразился кризис индивидуализма, охвативший уже мое поколение, внутренний поворот к демократии, коллективу, к общению" [7]. Эта тема волновала многих крупных художников того времени.

Тема одиночества среди людей - важная тема и Юрьева и Мейерхольда. Очень скоро она их сблизит, объединит и - разведет.

Таким образом, в спектакле "Старый Гейдельберг" ощущались философские предпосылки юрьевского романтизма. Но такие роли встречались редко. В подавляющем большинстве актерские работы Юрьева были вполне традиционны и мало что прибавляли к его амплу героя-любownika.

К 1910 году - ко времени первого выступления Юрьева в спектакле Мейерхольда - актер был уже признанным мастером своего амплу. Он выступал во многих пьесах

романтического репертуара, а в 1909 году сыграл роль Фердинанда в драме Шиллера "Коварство и любовь", которая стала одной из его коронных ролей. "На первых порах мой тон большинству труппы казался странным и непривычным, - писал он. - Но, невзирая ни на что, я крепко держался своего, всемерно стремясь оторвать свое исполнение от обыденной сферы" [8].

Осенью 1908 года В. Э. Мейерхольд начал службу в Александрийском театре. Юрьев проявлял острый интерес к его деятельности. Он присутствовал на репетициях спектакля "У царских врат" К. Гамсуна, которым дебютировал Мейерхольд как режиссер и исполнитель главной роли Ивара Карено. 30 сентября 1908 года состоялась премьера. Юрьев был в восторге от нового режиссера и необычных методов его работы. 24 марта 1909 года актер выступил в Театральном клубе с лекцией "Современный театр", которая явилась, по мнению присутствовавших, своеобразным "гимном Мейерхольду" [9].

Интерес Юрьева к Мейерхольду нетрудно объяснить. Юрьев чувствовал себя в Александрийском театре одиноким. Ведь у него не было сторонников в борьбе за романтический репертуар, против жанризма, эстетики "замочной скважины", как скажет Мейерхольд. В новом режиссере, с его критикой натурализма раннего МХТ, с его ставкой на романтику, классическую драму, сильную индивидуальность, Юрьев увидел союзника.

Что же касалось Мейерхольда, то в июле 1910 года он вместе с режиссером Ю. Э. Озаровским подал докладную записку директору императорских театров, где изложил свою программу ведения дела в Александрийском театре [10]. Среди многих пьес, предложенных Мейерхольдом к постановке, значились "Царь Эдип" Софокла, "Гамлет" Шекспира, "Дон Жуан" Мольера, "Дон Карлос" Шиллера, "Маскарад" Лермонтова, "Лес" Островского. Более того, Мейерхольд дал примерное распределение ролей в некоторых из приведенных им пьес. Юрьев значился как возможный исполнитель ролей Гамлета, маркиза Позы, Арбенина и даже Тузенбаха в "Трех сестрах". Это говорит о том, что Мейерхольд видел широкий диапазон его актерских возможностей. Ведущих актеров Александрийского театра Мейерхольд распределил по амплуа, сделал оговорку, что понятие "амплуа" для него условно. В этом списке Юрьев числился по четырем разным амплуа: трагический герой (он один), комедийный любовник (вместе с Аполлонским), драматический любовник (вместе с Ходотовым) и фат (вместе с Далматовым). Из всех александрийцев только Ходотов в списке Мейерхольда занимал тоже четыре разных амплуа, остальным актерам отводилось более узкое применение в репертуаре.

Ставка режиссера на Юрьева и Ходотова очевидна. Эти актеры и пошли на решительное сближение с Мейерхольдом. Противник рутинерства и застоя, человек увлекающийся и экспансивный, Ходотов сразу почувствовал в Мейерхольде личность, способную "разбудить" Александрийский театр. Тяга Юрьева к Мейерхольду также покоилась на принципиальной основе: в театральной эстетике обоих художников были точки соприкосновения. Именно эти два актера являлись, по словам В. А. Теляковского, верными сторонниками режиссера. Они "стараятся в труппе его защитить, но это весьма трудно ввиду общего к нему нерасположения" [11].

С 1910 по 1917 год Юрьев участвовал в двенадцати из девятнадцати постановок В. Э. Мейерхольда в Александрийском театре.

Вот перечень этих спектаклей:

1910, 9 марта. "Шут Тантрис" Э. Хардта, художник А. К. Шервашидзе. Юрьев - Король Марк.

1910, 9 ноября. "Дон Жуан" Мольера, художник А. Я. Головин. Юрьев - Дон Жуан.

1911, 23 марта. "Красный кабачок" Ю. Д. Беляева, художник А. Я. Головин. Юрьев - Смоляков.

1911, 7 ноября. "Живой труп" Л. Н. Толстого. Сорежиссер - А. Л. Загаров, художник К. А. Коровин. Юрьев - Каренин.

1914, 30 января. "На полпути" А. Пинеро, художник А. Я. Головин. Юрьев - Леонард Феррис.

1915, 10 января. "Два брата" М. Ю. Лермонтова, художник А. Я. Головин. Юрьев - Юрий.

1915, 18 февраля. "Зеленое кольцо" Э. Н. Гиппиус, художник А. Я. Головин. Юрьев - дядя Мика.

1916, 9 января. "Гроза" А. Н. Островского, художник А. Я. Головин. Юрьев - Борис.

1916, 21 октября. "Романтики" Д. С. Мережковского. Сорежиссер Ю. Л. Ракитин, художник А. Я. Головин. Юрьев - Михаил Кубанин.

1917, 25 января. "Свадьба Кречинского" А. В. Сухово-Кобылина. Сорежиссер А. Н. Лаврентьев, художник Б. А. Альмединген. Юрьев - Кречинский.

1917, 25 февраля. "Маскарад" М. Ю. Лермонтова, художник А. Я. Головин. Юрьев - Арбенин.

1917, 12 декабря. "Дочь моря" ("Женщина с моря") Ибсена. Сорежиссер И. А. Стравинская, художник А. Я. Головин. Юрьев - Вангель.

Из двенадцати пьес восемь принадлежали перу русских авторов, четыре зарубежных. Художником девяти из двенадцати спектаклей был А. Я. Головин. Конечно, некоторые роли Юрьева в этих спектаклях относились лишь к своему времени и вскоре исчезли из репертуара актера и памяти современников. Но три работы безусловно составили вехи в его творческой биографии и в истории театра. Это Дон Жуан, Кречинский и Арбенин.

Первый мейерхольдовский спектакль, в котором участвовал Юрьев, - "Шут Тантрис". Средневековую легенду о любви жены короля Марка, красавицы Изольды, и племянника короля, рыцаря Тристана, Хардт излагал в стилизованном неоромантическом духе с фантастическими эпизодами и жуткими сценами. Пьеса и спектакль соединяли в себе величавую торжественность и пряную эротичность стиля модерн [12].

Пьеса не претендовала на жизненность и правдоподобие. Это пародийно подчеркнул Аркадий Аверченко. Он писал, что "действующие лица все глупеют, дичают и поступки их постепенно лишаются простой здравой человеческой логики и смысла. <...> Когда свирепый недалекий Марк убеждается в измене жены, то вместо того, чтобы поехать к адвокату по бракоразводным делам, разводит костер и, обнажив перед подданными жену, собирается зажарить ее, как каплуна" [13]. В сатириконском духе Аверченко отразил настроения оппонентов Мейерхольда, подходивших к спектаклю с позиции "здорового смысла". "Конечно, наши рутинеры не сочувствовали этой постановке, и никого из премьеров в театре не было, - записал в дневнике В. А. Теляковский. - Оно и понятно. Одно слово "новое" заставляет их трепетать и негодовать"

По части постановочных принципов "Шут Тантрис" обратил на себя внимание и тем, что здесь были продолжены поиски режиссера в области барельефного построения мизансцены. Метод барельефа, так поразивший зрителей "Сестры Беатрисы" в театре В. Ф. Комиссаржевской и с успехом применявшийся Мейерхольдом на Александрийской сцене, не был открытием режиссера. О барельефе на сцене писали в XIX веке, к нему прибегал Гордон Крэг, им пользовались в Московской частной опере С. И. Мамонтова. Но если раньше его применяли эпизодически, как деталь, как краску, то Мейерхольд сделал барельеф структурной основой нескольких спектаклей.

Принцип барельефности, который утверждал Мейерхольд в то время, в частности в "Шуте Тантрисе", пришел в театр от изобразительного искусства. Театральная режиссура брала образцы из появившихся в начале века многочисленных монографий с воспроизведением работ великих живописцев XV века - итальянцев Беато Анджелико и Андреа Мантеньи, представителя нидерландской школы Ганса Мемлинга и других.

Прорыв театральной режиссуры в сферу изобразительного искусства средних веков и Раннего Возрождения был одним из проявлений борьбы нового театра с натуралистическим правдоподобием и бытописанием. Но полемическое утверждение нового в искусстве неизбежно влечет за собой потери в уже завоеванной области. Борьба Мейерхольда с логикой быта и жанризмом оборачивалась небрежением к внутренней жизни героев. "Шут Тантрис" воспринимался как величавое, пышное, но холодноватое зрелище. Рыцарь Тристан

представал перед зрителями то в образе прокаженного, то в облике шута - Н. Н. Ходотов воплощал задачи внешнего порядка. Юрьев в роли короля Марка был скульптурно выразителен, блистал величавостью поз, декламационной читкой стиха. Исполнители ведущих ролей следовали требованиям авторской ремарки; "Поза и манера держаться действующих лиц подобны осанке княжеских статуй на хорах Наумбургского собора". Указание на фигуры готического собора немецкого города Наумбурга помогает понять образ спектакля - замедленного, торжественного, ораториального.

Читая монологи короля Марка, Юрьев не дробил их, не пытался психологически оправдать, не искал "приспособлений". Монологи были обращены в зал, к публике.

Уже первая роль Юрьева в мейерхольдовском спектакле обозначила те качества, которые потом будут сопутствовать его крупным созданиям. У героев Юрьева не было борьбы противоречивых чувств, то есть того, что составляет психологическую сложность персонажа. У них не было плавных переходов от одного состояния к другому, вибрирующих движений души, то есть того, что составляет психологическую тонкость персонажа. Герои Юрьева, как правило, не знали духовных противоречий - они любили, ненавидели, ревновали, мстили крупно, монолитно, впечатляюще. Направив поток юрьевской страстности по определенному руслу, Мейерхольд мог добиваться нужного ему результата.

В 1910 году Юрьев выступил в главной роли в "Дон Жуане" Мольера. Спектакль шел при полном освещении зрительного зала, без занавеса, на фоне старинных гобеленов и панно. Авансцена была выдвинута вплоть до первого ряда кресел. На полу во всю сцену был расстелен голубой ковер. Представление начинали слуги просцениума - арапчата, которые зажигали желтые свечи в люстрах и высоких шандалах, стоявших по бокам сцены. Затем, по ходу действия, они звонили в серебряный колокольчик, возвещая о начале и окончании акта, выкрикивали "антракт", подавали стулья и табуретки актерам. Наряженные в зеленые камзолы суфлеры усаживались за боковыми ширмами. Все это подчеркивало условный характер зрелища и создавало атмосферу придворного спектакля блестящей эпохи "короля-солнца" Людовика XIV. От актеров Мейерхольд требовал пластической легкости, изящества, "напевности походки". "Я собственными глазами видел растерянность на лицах одних участников постановки, несогласие и даже протест на других. Только Юрьев, репетировавший роль Дон Жуана с молодым задором и юношеской восприимчивостью, подхватывал на лету каждое предложение режиссера, искренне старался сделать все, чего тот от него требовал. Эта его покорность, как легко догадаться, меньше всего объяснялась отсутствием у него собственных убеждений и взглядов. Скорее, здесь речь должна идти о подлинной творческой пытливости", - вспоминал Я. О. Малютин [15]. По отношению к Юрьеву Мейерхольд преследовал и определенную педагогическую цель - после короля Марка с его величавой монументальностью актеру была дана роль, где он должен был показать пластическую легкость, стремительность, изящество.

"Дон Жуан" Мейерхольда - Головина возбудил острый интерес современников и породил большую критическую литературу. Непосредственно на спектакль откликнулось более десятка петербургских газет и журналов, свое мнение высказали известные критики и деятели театра, в том числе А. Н. Бенуа, Д. В. Философов, А. Р. Кугель, Ю. Д. Беляев и др. [16]. Обращали внимание прежде всего на внешний облик спектакля. "О чем рассказывал гобелен" - мечтательно названа рецензия Ю. Д. Беляева. "Александринский театр убран нынче по-новому. Красиво, стильно, празднично. Показывают мольеровского "Дон Жуана" и просят удивляться. Это не "Луи-каторз шестнадцатый", каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему "Дон Жуана". Вариация или стилизация, но, во всяком случае, нечто оригинальное и красивое" [17].

"Балет в Александринке" - так иронически назвал свою статью А. Н. Бенуа. Отдавая должное "занятым и изящным развлечениям" режиссера и художника, Бенуа писал:

"Главное в театре забыто и прямо даже презирается. Презирается актерское искусство и выявление драматической идеи. Прекрасно, что Мейерхольд принялся за пластику. Большая его заслуга, что русские актеры выучились ходить, двигать руками и ногами, повертываться. Но разве это все?" [18]. Это, действительно, далеко не все. Но Мейерхольд и не ограничивал себя задачей создания нарядного стилизованного зрелища. Изогранные формы спектакля, считал Мейерхольд, - "это не трюки, созданные для развлечения сносков, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства" [19]. Общий строй спектакля выявлял конфликт между версальской жеманной чопорностью и циничным философом-соблазнителем.

Мейерхольд добился интересного дуэта-столкновения Дон Жуана - Юрьева со Сганарелем - Варламовым. Мейерхольд не только не игнорировал творческие особенности Варламова, но и мастерски использовал их, в частности, блестящее умение актера общаться с публикой, его органическую склонность к импровизации, его естественность, земную простоту.

Ю. М. Юрьев писал о своем дуэте с Варламовым: "Всю роль он играл своим обычным приемом, сочно, широкими мазками, и первое время, вполне естественно, возникало опасение, что он никак не сольется со стилем всего антуража и всей установкой самого спектакля. В сущности, я лично добивался обратного: я стремился, чтоб точно установленные движения и весь мой тон речи тонко сочетались с фоном гобеленов, на котором разворачивалось само событие. Акварельными красками, или, лучше сказать, гравюрными штрихами я пытался рисовать образ Дон Жуана. Старался достигать изящества, мягкости как в движениях, так и в произношении отдельных монологов и в ведении диалога. Быстрая, стремительная речь, почти без повышения тона. Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое, смелое переключение с одного ритма на другой. <...> Ясно, что такая моя установка шла вразрез с варламовской, и я долго недоумевал: как же быть? Как слить воедино, как спеться с моим основным партнером? Как вести с ним многочисленные диалоги?! И вот наконец на одной из репетиций я почувствовал, что на контрасте построенные наши диалоги, в силу различия характеров наших образов и происхождения каждого из них, могут даже выиграть - и с помощью известного такта нисколько не будут мешать общему ансамблю. Так оно в конце концов и вышло. Художественное чутье Константина Александровича Варламова подсказало ему, как спаивать наши реплики, а между ними Варламов оставался полным хозяином своего тона и давал простор своему стихийному дарованию, и настолько талантливо это делал, что никакого разнобоя между нами не было" [20].

Конечно, между хозяином и слугой были резкие различия, был контраст, о котором говорит Юрьев, но в то же время существовало и единство. Мейерхольд стремился обозначить их близость общим цинизмом - холодным и надменным - у одного; наивным, плебейским - у другого.

Мольеровский спектакль имел громадный успех и закрепил творчество-содружество Юрьева и Мейерхольда. Они тянулись друг к другу, нуждались друг в друге - режиссер в актере, который с увлечением и тщанием стремился выполнить его указания; актер в режиссере, который поддерживал его в борьбе с обыденщиной, прозаизмом и придавал философское содержание его романтическому пафосу.

Юрьев как актер обрел себя в эпоху новых театральных течений, признанным лидером которых был Мейерхольд. Юрьев трактовал своих героев не в социально-бытовом, а в условно-обобщенном плане. Режиссер видел в Юрьеве актера, способного воплощать фигуры людей крупных, охваченных страстями, постоянно находящихся в состоянии борьбы, в конфликте с обществом и миром, конфликте, который никогда не затухает. Герои Юрьева стремились властвовать, повелевать, править. Они жаждали независимости и сами решали свою участь. Актер и режиссер утверждали, что пафос, страсть, возвышенное состояние свойственны человеку вообще, а не только в отдельные критические минуты. Поэтому в актерской манере Юрьева не было чередования напряженных мест с паузами,

плавным течением действия, а существовала сплошная, максимальная сгущенность драматизма. Юрьев придавал своим героям повышенную смысловую емкость, дополнительную значительность, он возвышал их и отделял от зрителей. Они не были такими, "как все". Они несли в себе исключительность, тревожащую и загадочную.

И вот тут, вернувшись к "Дон Жуану", следует обратить внимание на один важный для нашей темы аспект. В торжественно-нарядном раззолоченном спектакле проступали мотивы тревоги; сочетание ровного света люстр и мерцания свечей таило в себе нечто зловещее. В спектакле-празднике зрела трагедия, действие неумолимо несло к своему финалу - появлению грозной статуи командора и возмездия. Но одно дело - создать тревожную атмосферу изобразительно-постановочными средствами, совсем другое - передать подобное настроение через актерское искусство. Последняя задача намного сложнее.

Интерес к таинственному был связан у Мейерхольда с его общей театральной эстетикой тех лет - синтезом реального и фантастического. Ведь именно в это время - в 1910 году - Мейерхольд взял себе в качестве театрального и литературного псевдонима имя гофмановского Доктора Дапертутто. В Александринском театре Мейерхольд продолжал разрабатывать тему рока, фатальной обреченности человека. Рок, играющий судьбами людей, люди послушные марионетки судьбы и люди, бросающие судьбе вызов, - все это присутствовало еще в произведениях античности, которые трансформировались и модернизировались на рубеже XIX-XX веков, в первую очередь в эстетике и драматургии символистов.

Этот интерес проявился и в поставленной Мейерхольдом одноактной пьесе Ю. Д. Беляева "Красный кабачок", и в таких принципиальных работах режиссера, как "Гроза", "Свадьба Кречинского", "Маскарад".

Действие беляевской пьесы происходит в конце XVIII века в трактире, под Петербургом, где встречается "золотая" молодежь. Здесь под предводительством старого холостяка князя Курмышева (играл его В. Н. Давыдов) собираются гвардейские офицеры (Юрьев и Н. Н. Ходотов) и молодые актрисы. Идет кутеж. Разговор заходит о Мюнхгаузене, загулявшие гости в шутку вызывают его тень. И вдруг раздается стук в дверь и под завыванье вьюги появляется Неизвестный, оказавшийся самим Мюнхгаузеном. Роль эту репетировал Мейерхольд, но потом она была передана актеру Г. Г. Ге.

Неизвестный - Мюнхгаузен рассказывает всякие небылицы, показывает присутствующим в чудо-табакерке их самих в детстве, будоражит фантазию. Когда все, утомившись, засыпают, барон Мюнхгаузен произносит монолог - гимн лжи: "Ложь моя царствует на свете <...> жизнь есть ложь, ложь есть жизнь". В пьесе соединились гофмановская фантастика и чисто беляевское любование милым старым Петербургом.

Спектакль успеха не имел, прошел всего семь раз. На этом и можно бы завершить рассказ о нем, если бы не одно обстоятельство. В пьесе Беляева в постановке Мейерхольда с декорациями Головина, музыкой М. А. Кузмина отозвался ряд важных театральных идей тех лет.

Приведем одну цитату. Критик К. И. Арабажин писал: "Г-н Мейерхольд перенес действие в темный, полуосвещенный и неуютный подвал. Слышна вьюга, завывание ветра красиво сливается со звуками старинного вальса, имитирующего музыку табакерки. Под эти звуки, точно в искусственной шкатулке с музыкой, пляшут молодые актрисы, напоминая искусственные, а не живые фигурки. Общий темп постановки замедленный. Нет внутреннего оживления, движения, действия" [21].

Эти приметы спектакля, так или иначе, перекликались с принципиальными поисками Мейерхольда тех лет. Здесь содержались идеи кукольности, "марионеточности", "неподвижного" театра. Михаил Кузмин, поэт и композитор, автор музыки к трагически-ироническому мейерхольдовскому "Балаганчику" и к "Шуту Тантрису", создал для "Красного кабачка" музыку щемящую, загадочную. Атмосфера веселого кабачка таила в себе тревожную загадочность и inferнальность. Таким образом, в "Красном кабачке" применялся один из излюбленных гротескных приемов символистского театра ("Жизнь

Человека", "Анатэма", "Маскарад") - мрачное веселье, тревожное веселье, зловещее веселье. Многие, в том числе участники спектакля, и не подозревали о замысле режиссера. Н. Н. Ходотов простодушно сетовал на то, что "декорации Головина, написанные в мрачных, угрюмых тонах, не для веселого кабачка, а для тюремного застенка" [22].

Выбор Мейерхольдом актеров для "Красного кабачка" также преследовал вполне определенные цели. Надо иметь в виду, что в те годы в символистских пьесах и спектаклях абстракции, как правило, сочетались с реальными бытовыми, психологически наполненными эпизодами. Переключение из реального плана в призрачный и наоборот характерно, в частности, для некоторых пьес А. А. Блока, Л. Н. Андреева, оно присутствует и в "Красном кабачке". Мейерхольд подбирал таких актеров, которые могли бы донести стиливые особенности представления.

Реальность была воплощена прежде всего в образе князя Курмышева Давыдова, бывшей актрисы с недвусмысленной фамилией Повитухина, которую играла сочная "бытовая старуха" А. А. Чижевская. Молодые исполнительницы М. А. Ведринская, М. П. Домашева и Е. И. Тиме усердно выполняли задание режиссера - механически замедленно кружились в танце, входя в незримый контакт с Мюнхгаузеном. Кутилы-гвардейцы (Ходотов и Юрьев) также представляли разные стихии спектакля, условно говоря, стихию Курмышева и стихию Неизвестного - Мюнхгаузена.

Занимая в одних спектаклях Ходотова и Юрьева, "своих" актеров музыкальных, пластичных, восприимчивых к заданиям режиссуры, Мейерхольд имел в виду различие их индивидуальностей, дававшее определенный сценический эффект. Герои Ходотова обладали открытостью, простотой и демократичностью, герои Юрьева - холодноватой замкнутостью, сознанием своего избранничества, подчеркнутой театральностью. Эту контрастность Мейерхольд использовал не только в "Красном кабачке", но и в "Шуте Тантрисе", "Живом трупе", "Грозе".

В "Грозе" Юрьев - Борис, человек скованный и не пытающийся нарушить законы и установления, противостоял Ходотову - Тихону, который пусть робко, но силился этим законы перешагнуть. Резко выделявшийся среди обитателей Калинова, Борис казался Катерине каким-то особенным, значительным.

Пресса более чем сдержанно отнеслась к этой роли Юрьева. А. А. Измайлов увидел в Борисе гейдельбергского студента, каким-то ветром занесенного в Калинов [23]. "Никакого Бориса - человека среды, воспитания, известных комплексов чувств и настроений и в помине не было, а была ходячая красочка пассивности", - писал А. Р. Кугель [24]. Э. А. Старку он показался "каким-то связанным".

Выступая против жанрово-бытового прочтения Островского, режиссер трактовал "Грозу" как романтическую драму с элементами таинственности. В центре была мистическая, иконописная Катерина - Е. Н. Рощина-Инсарова. Символика пронизывала спектакль. Творческая манера Юрьева, всегда враждебная жанризму, должна была поддержать общую тональность. И в других спектаклях Мейерхольд занимал Юрьева для создания необходимой атмосферы, для органичного взаимодействия с теми персонажами, в которых был сосредоточен смысловой центр спектакля. В таком качестве, к примеру, был привлечен Юрьев в спектакль "Женщина с моря" (1917), где в главной роли выступила М. А. Ведринская, постоянная партнерша Юрьева. В этой пьесе Ибсен ратовал за право женщины самой распоряжаться своей судьбой. Образ "женщины с моря" Эллиды, испытывающей неодолимую, мистическую тягу к своему бывшему жениху до тех пор, пока ее муж не предоставляет ей свободного выбора, и тотчас освобождающейся от гипнотического влечения, как только ей дана возможность выбирать, - содержит богатый материал для актрисы. То была одна из самых знаменитых ролей Э. Дузе. В. Ф. Комиссаржевская писала Мейерхольду в 1907 году: "Я хочу непременно сыграть в этом году "Женщину с моря"" [25]. Но спектакль тогда Мейерхольд не поставил. Сейчас же, не имея "солирующей" актрисы масштаба Дузе или Комиссаржевской, режиссер не делал ставки на центральный образ, а разрабатывал характеры окружающих Эллиду людей. Среди них первое место принадлежало

мужу Эллиды доктору Вангелю, которого играл Юрьев.

Врач Вангель, человек цельный и благородный, поглощен любовью к жене и сложными взаимоотношениями с ней. Сдержанность Вангеля как бы уравновешивала экзальтацию Эллиды. Это вообще характерная для Юрьева краска - сдержанность до поры до времени, до критического момента, взрыва, кризиса. Но здесь перелома не происходило. Общий колорит пьесы и характер героя не дали Юрьеву этой возможности. Он так и оставался "холоден и безучастен".

Работая в Александринском театре, сотрудничая с крупными, уже сложившимися актерами, Мейерхольд, естественно, не мог экспериментировать так, как он это делал в студии на Поварской или в театре В. Ф. Комиссаржевской. На казенной сцене он вынужден был опираться на опыт известных мастеров. При всей пестроте и эклектичности творческой жизни Александрийского театра, здесь с начала века наметился интерес к практике Московского Художественного театра. Постановки А. А. Санина и П. П. Гнедича, с их исторической и бытовой достоверностью, психологической углубленностью, вторым планом, тщательной разработкой массовых сцен, в известном смысле ориентировались на художественников. Для большинства александрийцев это было новшеством. Но более приемлемым, чем поиски "сына символизма", как называл тогда себя Мейерхольд. Многие новации Мейерхольда были непонятны, чужды александрийцам, и потому режиссер не мог, да и не хотел полностью пренебрегать сложившимися тут вкусами и пристрастиями. Стремясь идти навстречу этим вкусам, Мейерхольд остановился на новой пьесе Л. Н. Толстого "Живой труп". В Александрийском театре были поставлены "Власть тьмы", "Плоды просвещения", корифеи театра Савина и Давыдов были знакомы с Толстым и получали советы от самого писателя относительно своих ролей. Многие завоевания театра в области реалистического искусства опирались на великое толстовское наследие. "Живой труп" Мейерхольд ставил вместе с А. Л. Загаровым, режиссером-бытовиком, сотрудником Московского Художественного театра с первых лет его существования. Сорежиссеры условились, что пьеса будет поставлена в "чисто реалистических тонах".

К. Л. Рудницкий обратил внимание на следующее обстоятельство. После того как Мейерхольд в апреле 1911 года познакомился с толстовской пьесой, он "дважды давал интервью и оба раза, в сущности, ничего о "Живом трупе" не сказал. В беседе с корреспондентом "Петербургской газеты" он увлеченно говорил о Лермонтове и Гоголе, но не о Толстом. В беседе с репортером журнала "Рампа и жизнь" он опять-таки уклонился от разговора о "Живом трупе", но зато коснулся приемов сценической стилизации и едва ли не впервые ввел в русский театральный обиход понятие "гротеск" [26]. Это свидетельствует о том, что Мейерхольд не был увлечен "Живым трупом". Ведь каждый режиссер, обращающийся к этой пьесе, должен прежде всего решить для себя проблему Протасова. Здесь центр, нерв и смысл пьесы. В спектакле же Александрийского театра сцены с участием Протасова ставил Загаров, сцены "каренинские" - Мейерхольд. Мейерхольд, увлекавшийся в то время гротеском и музыкально-ритмическим построением спектакля, не проникся "диалектикой души" толстовских героев. "Каренинские" сцены он взял потому, что там была возможность использовать сатирические, разоблачительные краски. М. Г. Савина в роли Карениной продолжала линию своих сатирических образов. Это вызвало упреки некоторых критиков, считавших, что сатира не вяжется с пьесой Л. Толстого. Несколько мягче, но в том же ключе играл Юрьев роль Виктора Каренина. Здесь актеругодились изысканные манеры, холодновато-надменный и в то же время безупречно корректный тон, которым он владел в совершенстве. И этот добродетельный, порядочный человек оказывался несостоятельным перед жизнью именно из-за своей добродетельности и порядочности. Юрьев показывал автоматическую, механическую порядочность человека, лишённого заблуждений, а вместе с ними - живой души.

Кугель отмечал, что роль Каренина была близка художественной природе Юрьева. Критик говорил о некоторой холодности, риторичности у Юрьева человека и актера. "Корректность, самообладание, высшая степень лояльности и прямодушия, и дисциплина

<...> так что, как бы глубоко и трагично ни обернулись чувства и побуждения, человек не рассыплется и не разрушит внешних форм своего существа", - писал Кугель о Каренине - Юрьеве [27].

Юрьев - Каренин отстранялся от окружающей жизни, он был "чист как голубь", все нечистое - не его удел. Для Толстого такая чистота хуже любой грязи, ибо здесь писатель видел безнравственную попытку уйти, отстраниться от людей вообще. "Нельзя очиститься одному или одним; чиститься, так вместе; отделить себя, чтобы не грязниться, есть величайшая нечистота", - писал Толстой [28].

Юрьевские герои демонстрировали разную степень отстраненности от жизни, от ее обихода, реальности, повседневности.

Можно сказать, что исполнительская манера Юрьева не противоречила замыслу Мейерхольда, который писал о "Живом трупe" в связи с будущей постановкой: "Пьеса ни разу не впадает в тон натуралистических пьес, обильных бытовыми подробностями и все-таки не дающих изображаемым образам тех метких очертаний, какими блещет данное произведение Толстого" [29].

Личные контакты актера и режиссера в те годы были весьма прочными. Юрьев участвовал во многих начинаниях Мейерхольда, посещал его дома, бывал среди близких Мейерхольду людей. Он, один из корифеев Александрийской сцены, не был близок с коллегами из своего театра, а предпочитал мейерхольдовский круг. А. А. Блок писал жене, что 22 марта 1913 года он видел Юрьева у Мейерхольда на чтении дивертисмента "Любовь к трем апельсинам".

Умный, широкообразованный актер-аналитик, Юрьев всегда стремился теоретически осмыслить не только свое искусство, но и место театра в жизни общества. Работая бок о бок с Мейерхольдом, подчиняясь его режиссерской воле, поддерживая новаторские искания, эксперименты, полемические выпады против натурализма в искусстве и в печати, Юрьев на первых порах был его восторженным почитателем. Но постепенно он стал противиться крайностям режиссерского метода Мейерхольда и не во всем разделял взгляды режиссера на театральное искусство. В 1909 году Юрьев выступил с лекцией "Современный театр", которая была "гимном Мейерхольду". И совсем по-иному был воспринят юрьевский доклад "Искусство, его значение и современный театр", прочитанный 8 января 1916 года в переполненном зале Тенишевского училища Петрограда [30]. На докладе присутствовал Мейерхольд, выступивший с возражениями Юрьеву. Театральный диспут в Тенишевском училище состоялся за день до премьеры "Грозы" в Александрийском театре. Таким образом, в полемике, и в частности в выступлении Мейерхольда, отозвались споры вокруг "Грозы".

Юрьев начал доклад на высокой ноте. Он говорил о предназначении подлинного искусства театра, которое "поднимает нравственное сознание народа, расширяет его разум и облагораживает чувства", говорил об ответственности художника перед обществом, об идеалах правды и красоты. От общих гуманистических, просветительских задач театра он перешел к современным театральным формам, к борьбе натуралистического и условного театров. "Реалистический театр, доведенный натуралистическим до maximum'a, не мог не произвести реакции. <...> Столкновение этих двух течений натуралистического и условного всколыхнуло все театральное царство". Но, поддерживая формы условного театра, Юрьев выступал против их крайностей: "И, как это всегда бывает в революции, в порыве увлечения движением наряду с истинными мерами предлагаются часто формы едва ли приемлемые, а иногда и прямо уродливые".

Важное место в выступлении Юрьева заняла проблема актера. Если Мейерхольд требовал от актера прежде всего пластики, ритмического решения образа, то Юрьев говорил о "вакхическом, экстазном начале" в актерском искусстве. "Не должно отнимать у искусства его драгоценного дара непосредственного воздействия на душу человека, что, разумеется, немислимо при тех крайних условиях, предлагаемых "условным театром", - подчеркивал Юрьев.

Два положения доклада - о крайностях условного театра и месте актера в системе этого

театра - вызвали возражения Мейерхольда. Со свойственной ему полемической резкостью Мейерхольд, по словам "Петроградской газеты", наговорил "много курьезного". Газета приводила некоторые суждения Мейерхольда, сопровождая их ироническими замечаниями. "Слово можно принять только как движение в пластическом плане, - высказывал он гениальную мысль". "Я настаиваю на том, - сказал он с жаром, - что театр зародился в лагере жонглеров, и актер всегда был, есть и будет жонглером"!

Эта полемика, о которой по разным поводам будет вспоминать Мейерхольд, знаменательна. Актер Юрьев вносил поправки в режиссуру Мейерхольда. А впереди были крупные совместные работы - "Свадьба Кречинского" А. В. Сухова-Кобылина и "Маскарад" М. Ю. Лермонтова.

Но прежде чем перейти к этим ролям Юрьева, следует хотя бы коротко сказать о взаимоотношениях режиссера с актерами и месте Юрьева в сложной конфликтно-драматической системе этих отношений. Как бы ни менялись взгляды Мейерхольда на искусство актера, как бы по-разному на этапах своего пути ни относился он к исполнителям в общем строе спектакля, режиссер всегда энергично работал с самыми разными актерами, виртуозно и неожиданно используя их для претворения своих замыслов. Артистов, "сделанных" Мейерхольдом, до конца ему преданных, творчество которых полностью укладывалось бы в рамки его эстетики, совсем немного. Из крупных имен, пожалуй, можно назвать два - Эраст Гарин и Сергей Мартинсон. Полное творческое понимание, художественное единение между актерами и режиссером, как правило, были редки. Чаще происходило по-другому. Союз, заключенный режиссером с исполнителем, был временным, беспокойно-напряженным и таил в себе взрывчатую силу. Именно так складывались отношения режиссера с теми актерами, творчество которых было шире мейерхольдовских рамок или стало шире в процессе работы с ним. Достаточно вспомнить Игоря Ильинского и Марию Бабанову. К творческой полемике примешивались порой нетворческие мотивы, и она перерастала в неприязнь, ссору, житейский конфликт.

Ничего подобного у Юрьева и Мейерхольда не было. Все, что не касалось театра, то не имело никакого значения. Юрьев не присягал на верность Мейерхольду и не разочаровывался в нем впоследствии. Расхождения между Юрьевым и Мейерхольдом существовали всегда, даже в пору самого плодотворного периода их сотворчества - в предреволюционное десятилетие.

Юрьев, как мы помним, выступал против крайностей условного театра Мейерхольда. Актера не устраивало также, что Мейерхольд соединил его творчество с модернизмом. Дело в том, что Мейерхольд, как всегда, использовал ту грань творчества актера, которая ему была нужна в данный момент. Режиссер пытался слить индивидуализм юрьевских героев с темой рока, судьбы. А Юрьев не желал быть в союзе с модернизмом. Но, при всех разногласиях, они работали напряженно, приближая долгожданный день премьеры "Маскарада". Октябрь развел их.

Если соотнести хронику жизни Юрьева и Мейерхольда конца 1917-го начала 1918 года, то мы убедимся в несходстве их творческих стремлений.

В ноябре 1917 года Мейерхольд участвует в работе собрания художественной интеллигенции в Смольном, входит в состав комиссии б. Александрийского театра по выработке устава Союза артистов Госдрамы; в январе 1918 года встречается с Луначарским, сотрудничает во временном художественно-репертуарном комитете Александринского театра и комиссии по выработке автономии театра. 19 января 1918 года Мейерхольд участвует в первом заседании Театрального совета при Наркомпросе [31]. В феврале 1918 года по инициативе Мейерхольда решено устроить ряд общедоступных концертов в рабочих клубах.

В это время Юрьев неоднократно объявлял о своем уходе из театра в связи с несогласием с "позицией новой власти" (январь 1918 года), несогласием с "деятельностью художественно-репертуарного комитета Александрийского театра" (март 1918 года) и т. д. В конце концов, в мае 1918 года он покинул Александрийский театр.

В это время они исповедовали разную творческую веру. Мейерхольд пропагандировал агитационный, сатирический, политический театр и поставил в 1918 году "Мистерию-буфф"; Юрьев увлекся театром трагедии и в том же году выступил на арене цирка в "Царе Эдипе" и "Макбете". Он принял участие в организации Большого драматического театра как театра героического репертуара, играл там маркиза Позу ("Дон Карлос" Ф. Шиллера), Макбета, Отелло. В 1921 году вернулся на Александрийскую сцену, а в следующем году занял пост руководителя художественной части театра.

Хорошо знавший Юрьева его многолетний партнер и младший товарищ Я. О. Малютин писал: "Он как художник, как актер был гораздо шире и, если можно так выразиться, объективней своего собственного репертуара и своих собственных, личных творческих пристрастий. В этом отношении Юрьев был человеком из ряда вон выходящим даже в узком кругу крупнейших актеров русского театра" [32].

Партнер Ермоловой и Савиной, восхищавшийся шиллеровской Жанной д'Арк в исполнении одной и гоголевской Марьей Антоновной в исполнении другой, Юрьев горячо отстаивал традиции романтизма и реализма и вместе с тем не чурался художественных поисков, не отрицал экспериментов.

Будучи руководителем б. Александрийского театра, Юрьев сохранял в репертуаре классику, принципы академизма и последовательно внедрял на его сцену советский репертуар.

Убежденный в том, что искусство призвано объединять, а не разделять людей, он не выносил внутритеатральной борьбы, "хватания друг друга за горло", как он говорил, и не мог примириться с резкими наскоками "левых" критиков и деятелей самой Актдрамы на выработанную им программу постепенной и плавной перестройки работы театра. Решив уйти из своего театра осенью 1928 года, Юрьев направил письмо наркому просвещения А. В. Луначарскому. Это неопубликованное письмо отражает этические и эстетические взгляды Юрьева, а потому стоит его привести.

"Дорогой Анатолий Васильевич, считаю своим долгом сообщить Вам, Анатолий Васильевич, о своем уходе из б. Александрийского театра и изложить все причины, заставившие меня решиться на этот шаг... Постоянные демагогические измышления и выпады при каждом удобном случае и в прессе, и на всевозможных выступлениях в отдельных организациях и на собраниях небольшой группы (далеко не всей из недр самого театра) во главе с ближайшим моим помощником (Н.В. Петров - АН. А.) настраивали общественное мнение далеко не в пользу той театральной политики, какой придерживался я. Для меня тогда уже было ясно, что при сложившихся обстоятельствах моя работа нормально проходить не может, тем более что я не умею пользоваться тем оружием, каким не брезговала противная сторона, и я счел за благо послать еще из Киева заявление в Дирекцию с просьбой освободить меня от обязанностей Управляющего труппой. <...> По возвращении в Ленинград я узнал, что на место управляющего назначен Н. В. Петров. <...> На похоронах К. Н. Яковлева с балкона б. Александрийского театра выступали с речами. Выступали и Петров и Курганов (зам. управляющего театром - АН. А.). Между прочим, оба во всеуслышание объявили, что они теперь намерены строить на месте б. Александрийского театра новый, революционный театр.

Я отлично понимаю эту задачу и всемерно, не считая за фразу, сочувствую такому театру. Его нужно строить, необходимо строить, страна должна иметь такой театр, но строить его на месте, где он уже давно выстроен, да еще таким замечательным зодчим, как Росси, и не только им одним, и еще не менее замечательными строителями этого театра, какими являлись Сосницкий, Мартынов, Каратыгин, Самойлов, а потом ближе - Давыдов, Савина, Варламов, - это уже до некоторой степени, по моему, может быть и ошибочному, мнению, является вандализмом.

Грубая ошибка, если мы все театры Республики подведем под один знаменатель Театра МГСПС или Театра Революции. Чудесные театры, но нельзя же лишать страну театра и других начал, не менее необходимых современному зрителю.

Трудная задача сохранить все ценное, что донес театр до наших дней, и вместе с тем заставить его быть "живым", чтобы он звучал и в наши дни, внедряя в него все лучшие достижения современности как в смысле драматургии, так и в смысле выявления в творчестве, - дело весьма нелегкое, а мучительно трудное и, конечно, никак не эффективное и совсем не популярное. Я не стану далее распространяться, я уверен, что для Вас ясна вся картина, и думаю, что Вы меня поймете по-хорошему, а также не осудите за мою откровенность и за мое, может быть, с Вашей точки зрения, и ошибочное расхождение с новым направлением нашего театра.

Вот те главные причины, побудившие меня покинуть мой отчий дом.

Искренно преданный и любящий Юр. Юрьев" [33]

Перейдя из б. Александрийского театра в Малый театр, Юрьев вскоре ушел оттуда и, откликнувшись на приглашение Мейерхольда, вступил в труппу его театра. Парадоксальная ситуация! Юрьев ушел из своего "отчего дома" от крайностей "левого" театра и оказался в "левом" театре, в предельном его выражении. Объясняется это только одним - личностью Мейерхольда. Ради него, чтобы вновь встретиться с Мейерхольдом в работе, пришел Юрьев в этот театр. "Почему я это сделал? Я понял, что сейчас для мастеров искусства необходима перестройка, пересмотр старых позиций. Скажу прямо: я еще хочу учиться" [34]. Учиться, конечно, можно и в шестьдесят лет, но переучиваться тяжело, да он этого и не желал. Со всех сторон Юрьев слышал, что идти ему в этот театр не надо, но он решил все-таки попробовать. О дальнейшем он пока не загадывал. Мейерхольд пригласил Юрьева играть его старую роль - Кречинского в "Свадьбе Кречинского".

Образ Кречинского сопутствовал Юрьеву около трех десятилетий. Актер играл эту роль много лет на сцене Александринского театра - Театра драмы им. А. С. Пушкина (преьера - 25 января 1917 года, постановка В. Э. Мейерхольда и А. Н. Лаврентьева), играл в Малом театре в 1931 году, когда служил там, наконец, на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда в 1933 году, когда знаменитый режиссер вернулся к этой пьесе, пригласил Юрьева для участия в ней и совершенно по-новому ее поставил.

Играть одну роль в разных постановках трех крупнейших театров с разными партнерами, которые обладали разной индивидуальностью, и везде сохранять свою трактовку и свою манеру - это значило держаться твердых взглядов на собственную работу и не менять их даже тогда, когда обстоятельства, казалось бы, принуждали к тому. Ведь Юрьев - Кречинский играл с такими разными исполнителями роли Расплюева, как В. Н. Давыдов и Б. А. Горин-Горайнов (Александрийский театр - Акдрама - Театр им. А. С. Пушкина), С. Л. Кузнецов (Малый театр), И. В. Ильинский (Театр им. Вс. Мейерхольда).

В 1917 году в Александрийском театре Мейерхольд осуществил постановку всей сухово-кобылинской трилогии. Конечно же, его занимали прежде всего "Дело" и "Смерть Тарелкина" ("Веселые расплюевские дни"), как произведения, в которых сатирическая заостренность выражалась элементами гротеска, трагикомедии и буффонады. "Свадьба Кречинского" меньше других пьес трилогии отвечала его художественным пристрастиям. В связи с этим появился и сорежиссер, выученик МХТ А. Н. Лаврентьев, и не свойственная Мейерхольду ставка на одного актера, в данном случае на В. Н. Давыдова в его давней коронной роли Расплюева.

"Записки" Юрьева содержат подробное описание спектакля "Свадьба Кречинского", шедшего в начале XX века в Александрийском театре с блистательным составом исполнителей: Кречинский - Далматов, Расплюев Давыдов, Муромский - Варламов, Атуева - Стрельская, Лидочка - Стравинская. Играя Кречинского, Юрьев следовал той традиции исполнения роли, начало которой положил Далматов.

В спектакле 1917 года Мейерхольд не пытался посягнуть на укоренившиеся представления о пьесе, давно привычные трактовки. В этом смысле спектакль, где одним из постановщиков значился Мейерхольд, не был спектаклем Мейерхольда. И совсем по-иному подошел режиссер к комедии в 1933 году. Сейчас, уже в своем театре, после знаменитых "Леса", "Ревизора", "Горе уму", Мейерхольд стремился "актуализировать" "Свадьбу

Кречинского", снять с пьесы слой рутины, опрокинуть устойчивые, мало менявшиеся на протяжении десятилетий актерские решения и традиционные характеристики.

Режиссерская мысль Мейерхольда была сосредоточена главным образом на теме денег и образе Кречинского. Мейерхольд хотел показать "трагедию людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег" [35]. Отсюда громадное значение, которое придавал Мейерхольд в спектакле именно теме денег. "Правильно было бы назвать эту пьесу "Деньги", - писал он [36]. Отсюда и пространные цитаты из К. Маркса о деньгах в статье режиссера, предварявшей спектакль, и стремление через "Свадьбу Кречинского" показать "извращенную власть" денег в современном обществе. Что же касалось Кречинского, то Мейерхольд, в соответствии с духом времени, хотел показать его как "страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала", и в то же время как фигуру зловещую и таинственную. Весь первый акт Мейерхольд строил так, что зрители не видели лица Кречинского. В образе Кречинского соединялись две режиссерские задачи, две темы - тема социально-разоблачительная и тема игрока, человека отчаянного, загадочного, борющегося с судьбой. Первая тема была данью времени и усиленно декларировалась в печати; вторая продолжала дореволюционные совместные поиски Мейерхольда и Юрьева, и о ней в начале 1930-х годов публично не говорилось. Но режиссерские замыслы и декларации далеко не всегда реализуются на практике. Так и тут. Как справедливо заметил К. Л. Рудницкий, "тема денег, патетически звучащая в спектакле, была для зрителей 1933 года довольно условной" [37].

Конкретные же творческие задачи, поставленные перед Юрьевым Кречинским, вступили в противоречие одна с другой. Юрьеву не давался "агент великого капитала", и вообще все требования Мейерхольда осовременить образ не принимались им. Актер сопротивлялся режиссерскому нажиму и постепенно вернулся к прежнему рисунку роли [38].

Если в 1910-е годы художественные воззрения Юрьева и Мейерхольда вполне согласовывались и были даже в некоторых пунктах близки друг другу, то в 1920-е годы положение изменилось. Стремительное, динамичное театральное сознание Мейерхольда, оставившее позади увлечение стихией романтизма, отрицание натурализма, лозунг "Смерть быту" (а именно это сближало режиссера и актера) ныне привлекают новые сценические цели, которые чужды Юрьеву. Прежде всего это касается концепции изображения человека. В спектаклях Мейерхольда 1920-х годов черты личности сгущены, сконцентрированы, личность выражает себя через гротеск, эксцентрику, она лишена цельности. В эстетике Юрьева личность всегда была цельной, монолитной, а художественная палитра актера не знала гротесковых красок.

Другой важной тенденцией искусства Мейерхольда 1920-х годов, которая также разводила режиссера и актера, была ориентация Мейерхольда на массовость, коллективность. Юрьевские герои всегда настаивали на своей исключительности, отчужденности, отделенности от других.

Никогда еще между Юрьевым и Мейерхольдом не было таких разногласий, как в период работы над Кречинским в 1933 году.

Мейерхольд ввел в пьесу несколько новых персонажей, в том числе семерых сообщников Кречинского. Кречинский представал руководителем целой банды. Это должно было, по мысли режиссера, подчеркнуть силу и волю Кречинского. Но сила и весь интерес образа Кречинского, созданного Юрьевым, заключались совсем в ином - в его превосходстве над окружающими, значительности, надменном одиночестве, демонизме, наконец. А демоны, как известно, действуют самостоятельно и в помощниках не нуждаются. Короче говоря, того взаимопонимания и единства, которые были между режиссером и актером ранее, в новой работе над "Свадьбой Кречинского" не получилось.

В годы Отечественной войны, когда Юрьев трудился над мемуарами и вспоминал вехи своего пути, он писал Е. М. Кузнецову: "В период моей работы над Кречинским в его (Мейерхольда - Ан. А.) театре он стал мне более прежнего понятен, что несомненно

повлияло на известное охлаждение наших отношений" [39]. "Известное охлаждение" привело к тому, что Юрьев в Театре Мейерхольда так и сыграл одну-единственную роль.

В Москве Юрьев жил на Тверском бульваре в квартире покойной к тому времени М. Н. Ермоловой, в семье ее дочери. Он играл на сцене Театра Мейерхольда, готовил с режиссером вторую сценическую редакцию "Маскарада" в Актраме.

Жизнь его одной стороной была обращена к Мейерхольду; другой - к прошлому Малого театра, Ермоловой и ее окружению. Именно в это время Юрьев начал активно работать над своими "Записками", в частности над главой "Таланты и поклонники", где дал блестящее описание игры Ермоловой, О. О. Садовской, А. И. Южина, А. П. Ленского, М. П. Садовского и других корифеев Малого театра.

Личные взаимоотношения Юрьева и Мейерхольда оставались дружескими. Они встречались домами в Москве и Ленинграде, переписывались, интересовались работой и жизнью друг друга. Приведу такой случай. Осенью 1932 года Юрьев поделился с Мейерхольдом мечтой получить в свое пользование служебный автомобиль "форд". Автомобилей тогда было мало, и дело это было непростым. И когда однажды Мейерхольд с женой возвращались из Ленинграда в Москву, они оказались в одном вагоне с С. М. Кировым. Живо интересовавшийся театром еще со времен юности, Киров до этого не был знаком с Мейерхольдом. В поезде произошло знакомство, разговор. Утром Киров на встречавшей его машине подвез Мейерхольдов до их дома в Брюсовском переулке. В ходе беседы речь зашла и о просьбе Юрьева. Киров улыбался, ничего не обещал. Вскоре Юрьеву позволили и сообщили, что его просьба удовлетворена [40].

Юрьев был на репетиции "Пиковой дамы", которую ставил Мейерхольд в Малом оперном театре в 1935 году. После посещения спектакля он телеграфировал режиссеру: "Был спектакле "Пиковой". Нет слов выразить восхищение. Все еще под впечатлением твоего гениального создания" [41].

Мейерхольдовская "Пиковая дама" была близка Юрьеву, во-первых, тем, что режиссер развернул здесь тему, которую разрабатывал вместе с актером в драматическом театре, и прежде всего в "Маскараде", во-вторых, принципом стилизации, который пронизывал "Дон Жуана" и "Маскарад". "Несомненно внутреннее родство этой постановки с "Маскарадом", - пишет А. А. Гозенпуд. Их сближает не только атмосфера игорного азарта, гордого одиночества отчужденного героя, эгоистически губящего жизнь молодой женщины, но и функция, сообщенная некоторым персонажам. Так, режиссер ввел в финал спектакля таинственного антагониста Германа, заменившего Елецкого, назвав его "Неизвестным". С постановкой "Маскарада" (но не пьесой Лермонтова) спектакль роднила также мистическая обстановка. В образе Германа Мейерхольд стремился раскрыть черты, близкие Арбенину" [42].

Арбенин - вершинная и любимая роль Юрьева, созданная им в содружестве с Мейерхольдом.

"Маскарад" в постановке Мейерхольда с Юрьевым в главной роли выдающееся событие в истории театра. Декорации к спектаклю создал А. Я. Головин, музыку - А. К. Глазунов. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года, накануне свержения самодержавия.

Последний раз спектакль шел в 1947 году в зале Ленинградской филармонии в концертном исполнении. Декорации Головина погибли в дни блокады Ленинграда.

Мейерхольд задумал "Маскарад" в 1910 году, репетиции начались в 1911-м. Спектакль готовился семь лет. На "Маскарад" Мейерхольд возлагал большие надежды. Он хотел соединить свои находки и завоевания в области постановочной режиссуры с психологической разработкой характеров. Он пытался передать психологию персонажей, не отказываясь от пластически-живописной и музыкально-ритмической образности.

А. Я. Головин создал богатые, изысканные декорации. Обычный занавес театра был заменен специально написанным, за которым, по ходу действия, перед зрителями возникали различные декоративные полотна. Величественный, весь в золоте портал в стиле ампира, выдвинутый над оркестровой ямой вплоть до первых рядов, просцениум с двумя выходами в

оркестр, изящные золоченые балюстрады, по бокам большие синие вазы - таков внешний облик спектакля.

Это было живописное, помпезное представление прежде всего режиссера и художника. Каждую реплику, диалог Мейерхольд насыщал действием, игрой. Спектакль был продолжительным, хотя пьеса, как известно, невелика. "Маскарад" содержит 2060 стихотворных строк, тогда как "Гамлет" имеет 3680 строк, а "Дон Карлос" - 5370. Сцена маскарада длится в чтении около пяти минут. Ремарок здесь мало, они такие: "Маска, Арбенин, потом князь Звездич". Но тема маскарада - одна из основных тем Мейерхольда, и он осуществил целый самостоятельный спектакль-пантомиму внутри спектакля.

В 1917 году "Маскарад" был показан тринадцать раз и после этого снят с репертуара. В 1919 году он был возобновлен режиссером Н. В. Петровым, помогавшим Мейерхольду при его постановке. Юрьев в театре в то время не работал. Арбенин играл Л. С. Вивьен. В 1933 году Мейерхольд пересмотрел спектакль и создал вторую его редакцию. В 1938 году по просьбе театра Мейерхольд вновь обратился к "Маскараду". От замысла (1910 год) до последней, третьей редакции (1938 год) прошло более четверти века, в течение которых режиссер так или иначе был творчески связан с "Маскарадом".

Три редакции "Маскарада" заметно отличались друг от друга. Они не могли не отличаться, так как каждое прикосновение Мейерхольда к своему спектаклю, пусть даже старому, всегда влекло за собой пересмотр, "редактуру". И хотя внешний облик "Маскарада", его построение, главные мизансцены сохранялись, изменения все-таки были существенными.

Дошедшие до нас стенограммы репетиций, которые вел Мейерхольд в конце 1938 года, раскрывают эстетические позиции режиссера тех лет и методы его работы.

Главные роли играли прежние исполнители: Юрьев - Арбенин, Е. М. Вольф-Израэль - Нина, Е. И. Тиме - баронесса Штраль, Е. П. Студенцов - князь Звездич. Но были и новые исполнители, вводы дублеров. В роли Неизвестного выступил Я. О. Малютин, Шприха - Ю. М. Свириц, Казарина - В. Г. Гайдаров. Князя Звездича должен был играть и второй исполнитель - Ю. В. Островский, баронессу Штраль - Н. Н. Бромлей; новыми были и многие эпизодические лица. Именно с этими исполнителями и вел репетиции Мейерхольд. "Знакомясь порознь с отдельными страницами стенограммы, - пишет И. И. Шнейдерман, - легко поддаешься иллюзии, что репетиции проводил не лидер левого театра, а правоправный сторонник Станиславского: так жизненно конкретны его указания, так велико умение подкладывать под каждую авторскую фразу психологический подтекст, понятный актерам" [43].

Этот вывод исследователя подтверждается многочисленными указаниями и советами, которые давал режиссер актерам. Мейерхольд требовал от исполнителей, чтобы они отнеслись к своим персонажам как к живым людям, ясно представляли себе их биографию, образ жизни, поведение, учитывали сложность, многогранность, переменчивость их психологии. Так шел процесс "очеловечивания" (термин критики 1930-х годов) образов "Маскарада".

В новой сценической редакции "Маскарада" не без влияния внешних обстоятельств Мейерхольд сократил несколько отрывков из музыки Глазунова, в которых он видел элементы таинственности, выбросил ряд острых мизансцен. Отдельные образы спектакля подвергались переакцентировке. Уже много писали об эволюции образа Неизвестного. В первой редакции спектакля Неизвестный (артист Н. С. Барабанов) олицетворял некую потустороннюю силу рока. Это была зловещая, символическая фигура. Затем роль Неизвестного играл И. Н. Певцов. Актер создал конкретный образ усталого, несчастного человека. На протяжении многих лет роль Неизвестного исполнял Я. О. Малютин. В книге "Актеры моего поколения" он рассказал о том, как пересматривал эту роль, решительно изменив ее трактовку в последней, десятой картине.

На каждой репетиции Мейерхольд говорил об отказе от "символистских", "потусторонних", "мистических" концепций в "Маскараде", безжалостно перечеркивал свое прошлое, пытался внести нечто новое, современное в старый спектакль. И тем не менее

полностью отказаться от прежнего "Маскарада" он не хотел. Снять налет загадочности и демонических страстей с лермонтовской драмы нельзя, и Мейерхольд понимал, что совершается все-таки "некоторый повтор старого спектакля". Таковы коротко отношения режиссера с "Маскарадом" на протяжении почти тридцати лет.

А что же Юрьев? Каково его место в этом спектакле и какова его позиция в непростых отношениях Мейерхольда со своим детищем?

Юрьев всегда был центром, душой и главным хранителем "Маскарада". В главе "Маскарад", статьях "Работа над образом Арбенина" и "Вновь прочитанный текст", написанных в разное время и помещенных в "Записках", актер реконструировал спектакль и подробно рассказал о своей работе в нем. Это освобождает нас от повторения и позволяет сосредоточиться на главном, принципиальном во взаимоотношениях актера и режиссера в связи со спектаклем. Тут надо сделать одну оговорку. Статью о работе над образом Арбенина Юрьев писал тогда, когда к творчеству Мейерхольда не обращались. Это не могло не наложить отпечаток на общий топ юрьевского повествования в той части, которая касалась Мейерхольда. Юрьев не мог себе позволить в этих обстоятельствах сколько-нибудь серьезную критику в адрес Мейерхольда, и потому его разногласия с режиссером тут сглажены [44]. А разногласия были, и суть их сводилась вот к чему.

Созданный Юрьевым в 1917 году образ Арбенина претерпел небольшие изменения. "Перестройки образа, его характера по существу не было, - писал Юрьев. - Арбенин предстал передо мною в первый же период моей работы и четко определился... Эволюция была, и очень значительная, но шла она по другой линии - по линии углубления внутреннего мира Арбенина" [45].

В "Маскараде" явственно проступали две главные темы - тема игры, неискренности, притворства и тема одиночества. "Один", "одна" - частые слова языка Лермонтова. В спектакле был выявлен драматический характер одиночества, одиночества среди людей, трагедия отчуждения.

Юрьев постоянно и пылливо размышлял о биографии Арбенина, искал новые, более глубокие психологические оправдания его поступкам, хотел яснее донести его суверенный духовный мир. Характер Арбенина актер стремился выявлять прежде всего в монологах. Юрьев работал, как правило, один, надеялся прежде всего на себя и даже мало нуждался в партнерах. В этом смысле характер самого Юрьева, с его определенной изолированностью, отделенностью от окружающих, вполне может быть сближен с образом лермонтовского Арбенина.

По афористически точному определению известного советского театроведа С. В. Владимирова, "режиссура - это связь". Связь людей на сцене, связь компонентов театра в театре, связь, которая из частей составляет целое. Режиссер Мейерхольд твердой рукой закреплял эти связи. Юрьев в них не нуждался. Добиваясь целого, Мейерхольд подчас готов был пожертвовать частью. Юрьев молча соглашался, но только тогда, когда дело не касалось Арбенина. Как только затрагивались его, Юрьева, творческие интересы, возникали разногласия. Об одном из них рассказывал Юрьев. "Первые две картины игорный дом и маскарад - я понимаю как увертюру, как пролог к пьесе. В них хотелось затронуть все основные темы, развивающиеся во всю ширь в последующих актах. Вс. Мейерхольд, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях, боялся перегрузки, задержки и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. Весь калейдоскоп его бурной жизни уже сам по себе даст нам понятие о нем. Будет видна его профессия и его окружение. Он настаивал сосредоточить все внимание на интимной третьей картине, раскрыть в ней весь внутренний мир Арбенина, поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Меня это необычайно сковывало тогда, не давало мне возможности показать живого человека. <...> Должен сказать, что меня это очень тяготило и метало играть всю роль в целом так, как мне хотелось. С течением времени, играя Арбенина на протяжении двадцати пяти лет, я постепенно стал

возвращаться к моему первоначальному замыслу и чувствовал, что именно благодаря этому с каждым спектаклем роль все более и более оживала, "очеловечивалась", и мне становилось играть все легче и приятнее" [46].

В великолепном, но холодноватом и бездушном хороводе масок в "Маскараде" Арбенин - Юрьев всегда выступал величаво и подчеркнуто обособленно. Он был один. Все остальные воспринимались вместе - они понемногу теряли краски живой жизни, оставаясь в рамках поставленных режиссером внешних задач. Эту особенность сценической судьбы "Маскарада" на всех ее этапах замечали критики разных направлений. В 1924 году К. К. Тверской писал: "По-прежнему сильно и местами захватывающе играет Ю. М. Юрьев - Арбенина, но зато остальной ансамбль значительно ослабел" [47].

В 1926 году "Маскарад" был показан в Москве. П. А. Марков отмечал: "Более других сохраняет первоначальный стиль романтической драмы Юрьев (Арбенин). Над другими тяготел внешний рисунок, заковывая их в четкие рамки" [48]. И уж совсем резко отозвался о "Маскараде" один из рьяных сторонников "левого" театра В. И. Блюм: "Очень хороший актер Юрьев. Вот все, что остается в активе этого совершенно зря реконструированного спектакля. <...> Ленинградские актеры на этой неделе продемонстрировали "Маскарадом" свой полнейший "аполитизм" начала 1917 года" [49].

Несмотря на все нападки и обвинения в "аполитизме" и "буржуазной идеологии", "Маскарад" продолжал увлекать публику. В спектакле Акдрамы надменный человек в черном фраке, презирающий пустоблестящий круг, не надеясь ни на кого и никого не призывая в помощь, сам вершил суд над людьми и собственной участью. И зрители - такова сила искусства - становились сторонниками этого одинокого непреклонного человека, вышедшего наперерез "свету", судьбе и своему жребию. Зрители сочувствовали его трагедии.

Новые обращения Мейерхольда к "Маскараду" в 1933 и в 1938 году почти не коснулись юрьевского Арбенина. При последнем возобновлении Мейерхольд собирался порепетировать с Юрьевым ночью, при свечах, в тишине пустого зала, но дело до этого так и не дошло. Юрьев в репетициях участвовал мало, и только тогда, когда надо было "подыграть" новому исполнителю. "Когда ты увидишь мою новую редакцию, - говорил Мейерхольд Юрьеву, - ты увидишь, что я буду давать большое количество холодных топов, в противоположность прежнему, тому, что называлось "блоковскими тонами". Это все шло от блоковских мотивов - когда горели лампы и т. д. А тут надо заморозить немного - и будет сильнее, грознее" [50].

Но образ Арбенина режиссер не "заморозил". Эта роль изменялась, совершенствовалась в сторону большей внутренней наполненности и осталась в истории сцены как апофеоз, как гимн Юрьева и Мейерхольда высокому романтическому театру.

Уже после закрытия Театра им. Вс. Мейерхольда, когда закончилась работа режиссера над попой редакцией "Маскарада" и в Театре им. А. С. Пушкина в сентябре 1938 года состоялось обсуждение спектакля, Юрьев сказал: "Я хочу обратиться с просьбой к Комитету, чтобы Комитет дал нам возможность получить Мейерхольда совсем. На этом надо настаивать... Свежую атмосферу внес Мейерхольд" [51].

На разных этапах долгого совместного творчества Юрьева и Мейерхольда у них выявлялись важные точки соприкосновения. Оба они не принимали натуралистического искусства, бытового театра, скрупулезного показа прозы жизни, оба делали ставку на трагедийного героя, романтику, символику, театральность. Сходство взглядов касалось не только сценической, но и общественной сферы. Оба ненавидели мещанство и приспособленчество в любых проявлениях. У каждого было свое оружие борьбы с этим злом: у Мейерхольда сатира и памфлет, у Юрьева - холодное презрение. Но приспособленчество и мещанство были их общие и всегдашние враги.

Несогласия, ссоры и даже конфликты возникали между режиссером и актером исключительно на почве эстетических исканий, и данное обстоятельство следует всячески подчеркнуть. Союз столь разных художников был творческим, плодотворным,

взаимобогащающим. Мейерхольд помог проявиться содержательной стороне юрьевского романтизма, Юрьев блистательно воплотил несколько программных замыслов великого режиссера.

Примечания

Условные сокращения

ГБЛ - Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей (Москва)
ГПБ - Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей (Ленинград)

ГЦТМ - Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Отдел рукописей (Москва)

ИРЛИ - Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Рукописный отдел (Ленинград)

ЛГАЛИ - Ленинградский Государственный архив литературы и искусства

ЛГМТиМИ - Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства. Отдел рукописей ЦГАЛИ - Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва)

ДГИА - Центральный государственный исторический архив (Ленинград)

От автора

[1] Марков П. Театр в эпоху "либеральных реформ". - В кн.: Сто лет. Александрийский театр - театр Госдрамы. 1832-1932. Л., 1932, с. 140.

В. А. Каратыгин и А. Е. Мартынов

[1] Грибоедов А. С. Соч. В 2-х т. М., 1971, т. 2, с. 227.

[2] Там же, с. 236.

[3] ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 5141, л. 1.

[4] Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1956, т. 9, с. 137.

[5] Московский телеграф. 1834, ч. 55, с. 504.

[6] Герцен А. И. Собр. соч., т. 7, с. 219.

[7] Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1. Спб., 1877, с. 71.

[8] Полевой К. А. Записки. Спб., 1888, с. 571.

[9] Цит. по кн.: Орлов В. Н. Пути и судьбы. Л., 1971, с. 446.

[10] Струговщиков А. Н. Михаил Иванович Глинка (1839-1841). - В кн.: Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 189.

[11] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1953, т. 2, с. 363.

[12] Арнольд Ю. К. Воспоминания. М., 1892, вып. 2, с. 177-179.

[13] Л. Л. [Межевич В. С.]. Александрийский театр. - Северная пчела, 1841, 27 сент.

[14] Р. 3. [Зотов Р. М.]. Александрийский театр. - Северная пчела, 1842, 3 дек.

[15] Зотов Р. Александрийский театр. - Северная пчела, 1844, 14 апр.

[16] Булгарин Ф. В. Комары. Всякая всячина... Спб., 1842, с. 245.

[17] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 320, 322-323.

[18] Там же, т. 2, с. 526.

[19] Там же, т. 4, с. 283.

[20] Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1846, № 1. Разд.: Театр, летопись, дек. [1845], с. 31-32.

[21] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 191.

[22] Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1847, № 12, с. 79.

[23] Вольф А. И. Хроника петербургских театров..., ч. 1, с. 52.

[24] Григорьев А. Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1846, № 11. Разд.: Театр, летопись, окт., с. 75.

- [25] Григорьев А. "Гамлет" на одном провинциальном театре. - Репертуар и Пантеон, 1846, № 1, с. 44.
- [26] Литературное наследство. М., 1952, т. 58, с. 637.
- [27] Нетанов П. Вечер 4 июля в лагере при с. Красном. - Москвитянин. 1851, № 18, с. 118.
- [28] Александрийский театр. - Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров, 1842, № 14, с. 16.
- [29] Р. З. [Зотов Р. М.]. Александрийский театр. - Северная пчела, 1844, 19 сент.
- [30] Вл. Ч. Театральная хроника. - Отечественные записки, 1849, № 10, с. 301.
- [31] Григорьев А. Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1846, № 12. Разд.: Театр, летопись, нояб., с. 99.
- [32] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 90.
- [33] Герцен А. И. Собр. соч., т. 9, с. 29.
- [34] Петербургские театры в течение первой половины февраля 1842. Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров, 1842, № 4, с. 24.
- [35] Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 6, с. 87.
- [38] Театральные новости. - Современник, 1849, № 10, с. 323.
- [37] Материалы для истории русского театра. - Репертуар и Пантеон, 1845, № 4, с. 255.
- [38] Там же, с. 253-254.
- [39] Рамазанов Н. А. Воспоминания об отжившем театральном мире Петербурга и о пребывании В. А. Каратыгина с семейством в Риме. Москвитянин, 1853, № 12, с. 180.
- [40] Брянский А. М. Переписка А. Е. Мартынова. - В кн.: Сборник историко-театральной секции ТОО Наркомпроса. Пг., 1918, т. 1, с. 21.
- [41] Эпоха, 1864, № 12, отд. И, с. 27.
- [42] Брянский А. М. Переписка А. Е. Мартынова, с. 18.
- [43] Данилевский Г. Мартынов и его художественное поприще в 1848 году. - Санктпетербургские ведомости, 1849, 17 февр.
- [44] Цит. по кн.: Шуберт А. И. Моя жизнь. Л., 1929, с. 75.
- [45] Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1845, № 12, с. 100.
- [48] Р. З. Александрийский театр. - Северная пчела, 1845, 8 нояб.
- [47] Ф. Б. [Булгарин Ф. В. Журнальная всякая всячина. - Северная пчела, 1845, 17 нояб.
- [48] Белинский В. Г. Русская литература. - Отечественные записки, 1845, № 12, с. 55.
- [49] ЦГИА, ф. 780, оп. 1, д. 23, л. 24.
- [50] Брянский А. М. Переписка А. Е. Мартынова, с. 24.
- [51] Тургенев Я. С. "Смерть Ляпунова". Драма в 5 действиях в прозе. Соч. С. А. Геденова. - Отечественные записки, 1846, № 8, с. 89-90.
- [52] См.: Брянский А. М. Переписка А. Е. Мартынова, с. 21.
- [53] Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1846, № 1, с. 33.
- [54] Р. З. Александрийский театр. - Северная пчела, 1846, 3 янв.
- [55] Старый турист. Новая драма на Александрийском театре. (Письмо к издателям). - Северная пчела, 1846, 8 янв.
- [56] Брянский А. М. Переписка А. Е. Мартынова, с. 23.
- [57] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 12, с. 8.
- [58] Межевич В. С. Фельетон. - Репертуар русского и Пантеон иностранных театров, 1843, № 3, отд. 13, с. 11.
- [59] Полевой К. А. Записки, с. 552.
- [60] Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнении их артистами на Александрийском театре. - Репертуар русского театра, 1839, № 2, с. 3.
- [61] См.: Русский театр в Петербурге. - Отечественные записки, 1843, № 10, с. 109.
- [62] Григорьев А. Александрийский театр. - Репертуар и Пантеон, 1846, № 9. Разд.: Театр, летопись, авг., с. 68.
- [63] Куликов П. Дневник режиссера. - Библиотека театра и искусства, 1913, № 4, с. 21.

- [64] Кони Ф. Русский театр в Петербурге. - Пантеон, 1852, № 1, с. 7.
- [65] Куликов Н. Дневник режиссера. - Библиотека театра и искусства, 1913, № 6, с. 15.
- [66] Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 10, с. 128-129.
- [67] Р. З. Александрийский театр. - Северная пчела, 1853, 13 февр.
- [68] Тургенев И. С. "Смерть Ляпунова"... - Отечественные записки, 1846, № 8, отд. 6, с. 88.
- [69] Державин К. Н. Эпохи Александрийской сцены. Л., 1932, с. 66.
М. Г. Савина и Н. Ф. Сазонов
- [1] М. Ф. Театральное обозрение. - Биржевые ведомости, 1868, 17 янв.
- [2] А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. М.; Пг., 1923, с. 26.
- [3] Островский А. Н. Полн. собр. соч. В 12-ти т. М., 1978, т. II, с. 297.
- [4] Там же, с. 441.
- [5] Савина М. Г. Горести и скитания. Записки. 1854-1877. Письма. Воспоминания. Л., 1983, с. 104.
- [6] Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 11, с. 482.
- [7] Л. П. [Плещеев А. Н.]. Правда хорошо, а счастье лучше, комедия в 4-х действ. А. Н. Островского. Бенефис г. Бурдина. - Биржевые ведомости, 1876, 24 нояб.
- [8] Я. Театральное эхо. - Петербургская газета, 1876, 24 нояб.
- [9] Островский А. Н. Поли. собр. соч., т. 11, с. 571.
- [10] Там же, с. 577.
- [11] См.: Литературное наследство. М., 1974, т. 88, кн. 1, с. 391.
- [12] Островский А. Н. Поли, собр. соч., т. 11, с. 581.
- [13] А. П. Бенефис г. Сазонова. - Биржевые ведомости, 1876, 29 окт.
- [14] А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 238.
- [15] ИРЛИ, ф. 134, оп. 3, ед. хр. 1489.
- [18] Ходотов Н. Н. Близкое - далекое. Л.; М., 1962, с. 38.
- [17] Р-цы. С-во. Т-до. [Потехин Н. А.]. Театральные новости. Санктпетербургские ведомости, 1878, 12 янв.
- [18] Голос, 1878, 13 янв.
- [19] А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 245.
- [20] См.: Данилова Л. С. А. Н. Островский и Н. Я. Соловьев. Дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. Л., 1970.
- [21] Леонтьев К. Н. Собр. соч. В 9-ти т., М., 1912, т. 8, с. 107.
- [22] Островский А. Н. Поли. собр. соч., т. 11, с. 681.
- [23] Аверкиев Д. Театральные заметки. - Голос, 1879, 15 нояб.
- [24] Ростислав С. Т. [Толстой Ф. М.]. Театральная летопись. Санктпетербургские ведомости, 1879, 20 нояб.
- [25] Аверкиев Д. Театральные заметки. - Голос, 1879, 15 нояб.
- [28] Цит. по кн.: Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина. М.; Л., 1956, с. 101.
- [27] Там же, с. 80.
- [28] Клм. Кнд. [Михневич В. О.]. Театр и музыка. - Новости и Биржевая газета, 1880, 16 нояб.
- [29] А. П. [Плещеев А. П.]. Бенефис г-на Бурдина. - Молва, 1880, 16 нояб.
- [30] Островский А. Н. Поли. собр. соч., т. 10, с. 207, 222-223.
- [31] Незнакомец [Суворин А. С.]. По поводу драмы В. А. Крылова. Бенефис Н. Ф. Сазонова. - Новое время, 1879, 5 янв.
- [32] А. П. Бенефис г. Сазонова. - Биржевые ведомости, 1879, 5 янв.
- [33] Островский А. Н. Поли. собр. соч., т. 11, с. 686.
- [34] Там же, т. 10, с. 207, 209.
- [35] Савина М. Г. Горести и скитания, с. 117.
- [38] Там же, с. 119.
- [37] Там же, с. 132.

- [38] Тургенев И. С. Поли. собр. соч. и писем. Письма. Л., 1968, т. 13, кн. 1, с. 316.
- [39] ИРЛИ, ф. 285. В дальнейшем дневники С. И. Смирновой-Сазоновой цитируются без сносок.
- [40] М. Савина, и Ф. Кони. Переписка. 1883-1915. Л.; М., 1938, с. 57.
- [41] Савина М. Г. Горести и скитания, с. 17.
- [42] Там же.
- [43] А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 241.
- [44] Беляев Ю. "Месяц в деревне". (Из воспоминаний М. Г. Савиной). Новое время, 1903, 15 нояб.
- [45] Савина М. Г. Горести и скитания, с. 140.
- [46] А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 218.
- [47] Градовский Г. К. Итоги 1862-1907. Киев, 1908, с. 8.
- [48] Толстой Л. Н. Поли. собр. соч. В 90-та т. М., 1953, т. 62, с. 411.
- [49] Литературное наследство, т. 88, кн. 1, с. 264.
- [50] Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 22, с. 44.
- [51] Там же.
- [52] Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л.; М., 1938, с. 59-60.
- [53] Буренин В. Александрийская сцена. - Новое время, 1882, 2 сент.
- [54] Александрийский театр. Бенефис г. Свободина. - Санктпетербургские ведомости, 1887, 11 апр.
- [55] ГБЛ, шифр 10865.
- [56] Театральный курьер. - Петербургский листок, 1884, 14 окт.
- [57] Петербургский листок, 1886, 1 окт.
- [58] Г. Александрийский театр. - Санктпетербургские ведомости, 1866, 9 февр.
- [59] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2-х т. М., 1978, т. 1, с. 428.
- [60] Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. В 2-х т. М., 1978, т. 2, с. 208-209.
- [61] Батюшков Ф. Лев Толстой как драматург. - Ежегодник императорских театров, 1909, вып. 1, с. 21.
- [62] Петербургская газета, 1895, 19 окт.
- [63] См.: Протопопов В. В. М. Г. Савина. Спб., 1900, вып. 3, с. 73-74.
- [64] В. Театральная хроника. - Голос, 1882, 11 сент.
- [65] Цит. по кн.: Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина, с. 152.
- [66] Аверкиев Д. Русский театр. - Новое время, 1883, 8 янв.
- [67] Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 12, с. 145.
- [68] А. П-въ [Плещеев А. Н.]. Александрийский театр. Бенефис г. Бурдина за 40-летнюю службу. - Театр, 1883, № 2, с. 2.
- [69] Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1938, с. 58.
- [70] Ното novus [Кугель А. Р.]. "Цена жизни". - Петербургская газета, 1897, 18 янв.

В. Н. Давыдов и его современники - русские писатели

- [1] Горин-Горяйнов Б. А. Актеры (Из воспоминаний). Л.; М., 1947, с. 126.
- [2] Ходотов Н. Н. Близкое - далекое. Л.; М., 1962, с. 51, 215.
- [3] ГПБ, ф. 106, № 17, л. 61.
- [4] Саратовский справочный листок, 1870, 9 дек.
- [5] Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962, с. 102.
- [6] Аверкиев Д. Театральные заметки. - Голос, 1880, 8 нояб.
- [7] Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 217.

[Пропущенно]