

79201

С 24

**М.Г. СВЕТАЕВА**

---

**М.Г. САВИНА**



М. Г. СВЕТАЕВА

---

Мария Гавриловна  
САВИНА



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1988

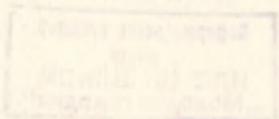
ББК 85.334,3 (2) 1  
С 24

Рецензенты  
А. Я. Альтшуллер и Е. И. Полякова

ISBN 5-210-00027-3



© Издательство «Искусство», 1988 г.



ПАМЯТИ  
ВАСИЛИЯ ОСИПОВИЧА ТОПОРКОВА  
ПОСВЯЩАЮ

## От автора

Я росла в Ленинграде в театральной семье. С детства слышала много актерских имен, театральных историй и легенд. Одно имя произносилось с откровенной неприязнью, почти с ненавистью: Савина — хозяйка Александринского театра, холодная актриса и губительница талантов...

Шли годы. Мое театральное воспитание продолжалось в другом доме — уже московском. Тут были свои истории и легенды, свои антипатии и свои кумиры. Среди наиболее почитаемых имен с особой любовью здесь звучало имя Савиной: изумительная актриса, умница, заботливая и чуткая к молодым талантам...

Так и жили в моем сознании два интригующе несхожих облика прославленной артистки. Хотелось понять, какова же она была в действительности? В поисках ответа на этот вопрос я прочла все, что писалось о Савиной — и при жизни, и после ее смерти. Потом стала изучать архивы. То, что мне удалось узнать, и послужило основой книги.

...Она просыпалась очень рано, около четырех утра. Брала тетрадку с ролью. Который раз вчитывалась в знакомые реплики, ремарки. Задумывалась. Потом откладывала тетрадку и вновь засыпала.

Эти утренние часы были единственными, когда она принадлежала себе. Никто не мешал, и ничто не отвлекало: не звонил телефон, не являлись визитеры, не надо было никуда спешить. «Я — человек, которому некогда, — говорила она. — Я всегда спешу, никогда, впрочем, не опаздываю, но 24 часов в сутки мне мало. Кому только я не нужна, и кто только не теребит меня в продолжении дня».

День начинался часу в девятом. Одевшись, она выходила к утреннему чаю. Чай любила пить крепкий, со сливками. Просматривала свежие газеты. Глаз привычно выхватывал из столбцов рецензии свое имя: «Г-жа Савина, наша первая драматическая артистка, вчера вновь доставила нам несравненное наслаждение своей изумительной игрой...»

К десяти часам, собрав все необходимое, в том числе и какое-нибудь рукоделное или вязание — сидеть сложа руки не умела, — Мария Гавриловна отправлялась в театр на репетицию. Приезжала всегда загодя. Едва в закулисных коридорах возникала ее строго элегантная фигура, атмосфера вокруг неуловимо менялась: все как-то невольно стихало и подтягивалось. Легкой, энергичной походкой Савина выходила на сцену, усаживалась в специальное кресло-кабинку, плетеное, как на пляже, с теплой обивкой изнутри — оно защищало от сквозняков. Начиналась репетиция.

Из театра она отправлялась по делам — срочные визиты, магазины. Дома, после обеда, принимала портниху, доктора, визитеров — чаще всего драматургов и всевозможных просителей. Пользуясь любой минутой, даже паузой между супом и вторым блюдом, писала письма: корреспонденцию она вела обширную.

В седьмом часу пора было собираться в театр — на спектакль Савина тоже любила приезжать заранее, часа за полтора до начала.

После спектакля непременно являлся кто-нибудь из друзей и знакомых. Нередко авторы читали у нее свои новые пьесы, которые они мечтали увидеть на александринской сцене и непременно в исполнении знаменитой Савиной. Ужин после таких чтений затягивался далеко за полночь.

Если же не было вечернего спектакля, значит, был благотворительный концерт, или занятия в Театральной школе, где она преподавала, или заседание в Театральном обществе, где она председательствовала, или надо было куда-то ехать и перед кем-то за кого-то хлопотать и улаживать разнообразные чужие дела, которых год от году становилось все больше и больше.

Но и в такие трудные дни Савина стремилась «урвать часок», чтобы съездить в созданное ею Убежище для престарелых сценических деятелей — навестить стариков и приютских детей. Легко сказать «урвать часок», когда путь туда лежит через Неву на Васильевский остров, через Малую Неву, вдоль Петровского парка в дальний уголок Петровского острова.

Раньше, когда она жила на Фонтанке, это был самый длинный из ее маршрутов. Отсюда, с любимой квартиры у Аничкова моста, до Александринского театра — рукой подать. Да и в Мариинский или Большой театры, где тоже нередко давались драматические спектакли, ехать было недолго и приятно.

С Невского — поворот на Большую Морскую.

При выезде на Исаакиевскую площадь в череду аристократических особняков XIX века врывается модерн века XX — здесь, на углу, в 1902 году возвели грандиозную по тем временам гостиницу «Астория». Позднее напротив зачернела массивная громада германского посольства, украшенного золотыми фигурами коней. В 1914 году этих коней будут стаскивать и сваливать в Мойку возле уникально широкого, тянущегося через всю площадь Синего моста. Далее путь пролегал по уютной набережной Мойки — в старых тополях, вдоль красивых своей строгой однообразностью казарм флотского экипажа. За ними с правой стороны на одну минуту возникала далекая перспектива на Благовещенскую площадь с церковью и Николаевский мост через Неву. А с Поцелуева мостика, перекинутого через Мойку, открывался вид на один из красивейших и оригинальнейших уголков Петербурга — Новую Голландию. Минуя мрачный Литовский замок, над которым возвышалась печальная фигура ангела с крестом, пересекая Офицерскую улицу, карета выезжала на площадь, где друг против друга расположились светлый нарядный Мариинский театр и темный, грубоватый — Большой. Отсюда виднелось изумительное творение ученика Растрелли Саввы Чевакинского — бело-синий собор Николы Морского.

А если зайти в тыл Мариинского театра, картина совсем иная — грязный Крюков канал, деревянный Торговый мостик, Торговая улица в скучных приземистых домах. Это менцапское царство торговой и ремесленной Коломны, вдоль и поперек изрезанной путаницей речек и каналов. О «классическом» Петербурге здесь напоминает лишь колокольня Николы Морского, как-то странно

отбежавшая в сторону от собора и замершая в нескольких шагах от воды. Тонкая, стройная, бело-синяя, с высоким и узким золотым шпилем, она зыбко отражается в мутной воде Крюкова канала.

В нескольких минутах ходьбы отсюда — Малая Мастерская, выходящая к Аларчину мосту. Здесь на углу, в унылом многоэтажном доходном доме, нашла приют в трудную пору своей жизни Мария Гавриловна. Как давно это было! И какой разный Петербург в тех местах, где доводилось ей жить. Ее окна глядели на Фонтанку и на прославленных коней Клодта вблизи Невского, на Екатерининский канал в мещанской Коломне. Теперь смотрят на тихую загородную Карповку, пересекающую молодой Каменноостровский проспект, красующийся фешенебельным модерном.

С переездом на Карповку уйму времени стала съедать дорога. Концы по городу между домом, театром и Убежищем оказались слишком велики...

...Ясным сентябрьским днем 1915 года многолюдная траурная процессия проделала длинный, занявший четыре часа, путь прощания по Петербургу, на несколько минут задерживаясь в местах, так или иначе связанных с жизнью актрисы. Город был на редкость ярко солнечным в этот день. Слепило холодной голубиной по-осеннему высокое небо, сверкала темно-синяя, какая бывает лишь осенью, студеная вода в Неве, бледно желтела, золотилась листва в садах и скверах, сливаясь с «желтизной правительственных зданий»...

...А четыре с лишним десятилетия назад, весной 1874-го, в городе бушевала весенняя метель. Крупные хлопья влажного мартовского снега сильно и косо летели, казалось, не только с неба, но и с земли и со всех сторон сразу. За этой стремительно несущейся белой завесой, сквозь окна кареты, что ехала с Николаевского вокзала на Большую Морскую, с трудом различались очертания зданий. Вот по левую сторону Невского, за припущенными деревьями сквера, возникла бело-желтая громада Александринского театра. Все, что было белым в Россневой постройке, — колонны, барельефы, статуи — исчезало, растворяясь в белизне летящего снега. Сквозь нее проступало лишь желтое — части стен, фронтоны, карнизы. От этого здание театра, массивное, прочно стоящее на земле, казалось легким, зыбким, парящим в этом снежном кружении... Таким увидела его молодая провинциальная актриса Мария Гавриловна Савина, приехав весной 1874 года в столицу.

### ГАДКИЙ УТЕНОК

Ей вот-вот должно было исполниться двадцать лет. Но неопытной дебютанткой она не была, ибо за плечами стояло уже целых пять театральных сезонов в провинции. Свой первый самостоятельный ангажемент Савина получила в Минске — еще пятнадцатилетняя. А до этого было «театральное детство», столь обычное для провинциальных актерских семей, — постоянное кочевье из города в город, отсутствие серьезного образования, ранняя прищипка к сцене.

Она родилась в семье Гавриила Николаевича Подраменцева. Учитель рисования и гимназический надзиратель в Каменец-Подольске, на юге Малороссии, он, соблазнившись успехами в любительских спектаклях, бросил обеспеченное место с казенной квартирой ради зыбки и, как скоро выяснилось, не слишком-то удавшейся актерской карьеры. Для нового рода занятий была взята и новая, казалось, более благозвучная фамилия — Стремлянов. Жена его, Мария Петровна, тоже начала подвизаться на сцене, впрочем, с еще меньшим успехом.

Из Каменец-Подольска супруги вместе с детьми перебрались в Одессу служить в городском театре у антрепренера И. К. Фолетти. Семейная жизнь была нескладной. В доме не прекращались ссоры и скандалы, после которых отец уходил, а мать срывала злость на дочерях, которых к тому времени было две — Мария, родившаяся 30 марта 1854 года, и Елена, тремя годами младше. Третья сестра, Нюта, умерла четырех лет от скарлатины. Брат Николай был совсем маленький. От материнского раздражения сильнее всего страдала старшая, Мария. Похожая на отца, а потому нелюбимая матерью, она росла замкнутой и диковатой. Не умела, как Елена, вовремя подластиться к матери и избежать брани. За вечно испуганные, с синеватыми белками глаза ее прозвали волчонком. (Настороженно-недоверчиво и неприветливо смотрит маленькая Маня с детских фотографий. Взгляд хмурый, прямой, упрямый.)

В воспоминаниях детства остались вечные раздоры родителей, да «монастырская скука» пансиона г-жи Нейман, куда ее определили восьми лет. (Отец преподавал там рисование.) Возвращаясь по субботам домой, девочка мечтала о семейном тепле, о ласке, но встречала лишь ленивое равнодушие отца, презрение сестры к пришедшей «пансионерке», брань и пощечины матери. Никому не нужная, всеми шпыняемая, Маня пряталась в материнской спаль-

не и, стоя на коленях на сыром полу — пол мыли по субботам — перед строгим ликом Николая Чудотворца, освещенным огоньком лампадки, не молилась, а только с укором спрашивала: «За что?»

Дружить и играть с другими детьми она не умела. Зато жадно читала все, что попадалось. А чаще всего попадались театральные пьесы: других книг в доме не держали. Потом, когда в руках у взрослой Марии Гавриловны Савиной оказывались книжки театрального журнала «Репертуар и Пантеон» или «Драматического сборника», она встречала их, как посланцев из далекого детства.

Пьесы ей нравились потому, что читать их было все равно что играть. Нет, не играть на сцене, об этом она пока еще не помышляла, а просто играть, как другие девочки, ее сверстницы, играли, например, в «дочки-матери». «Жилось мне плохо,— признается она спустя много лет,— и я только чувствовала себя хорошо, уходя в мир описываемой личности или воображая себя героиней драмы».

Театр вошел в Манину жизнь очень рано. Уже в детстве ее маленький мирок разделился на три: дом, где она проводила субботы и воскресенья, пансион, где в скучном, но прилежном учении протекали остальные дни недели (Маня хорошо шла по истории, географии, по французскому языку, преуспевала в танцах, но испытывала необъяснимый ужас перед уроками немецкого и английского), и театр, который внезапно нарушал однообразный распорядок. Маню Стремлянову начали занимать в спектаклях лет с семи, выводя на сцену то девочкой, то мальчиком, а то и русалочкой — как того требовал репертуар. Время от времени ее забирали из пансиона и заставляли заучить несколько фраз предназначавшей ей роли, а она даже толком не знала, ни как ее нарядят нынче вечером, ни когда ее выход. Она робко и неподвижно, боясь помять костюм, сидела на краешке стула в артистической уборной. Потом приходил отец, брал ее за плечо и вел куда-то в темноту. Слышен был топот ног, грубые мужские голоса, чей-то резкий окрик: «Место!.. место!» И вдруг мимо нее проплывала огромная стена декорации. Она шарахалась от ужаса, но твердила про себя заученные слова, не ведая еще, кому и как их произнесет.

Все вокруг было неожиданным и пугающим. Однажды, когда перед началом спектакля, она пробиралась через сцену, вдруг из полутьмы прямо на нее двинулся огромный совершенно черный человек. Страшно сверкая глазами и сжимая кулаки, он твердил какое-то непонятное заклинание: «Кюлюбие!.. кюлюбие!..» Закрыв лицо руками, девочка шлепнулась на пол и отчаянно закричала... Много лет спустя она узнала, что в шекспировском «Отелло» есть реплика, оканчивающаяся словом «человеколюбие». В тот давний вечер будущая актриса столкнулась со знаменитым негри-

тинским трагиком Айрой Олдриджем, гастролировавшим тогда в Одессе. Он играл Отелло — свою коронную роль — и, готовясь к началу, снова и снова повторял реплику, русское звучание которой ему давалось с трудом.

Случалось, во время спектакля юной артистке даже аплодировали, и, вернувшись в пансион, она томилась желанием рассказать об этом товаркам. Но рассказывать было строгойше запрещено, родители объяснили ей, что, если расскажет, опозорится, что быть «актрисой», неприлично, стыдно. И даже дома сестра, которая обычно ругала ее «пансионеркой», после таких выступлений в театре бросала свысока: «Актриса!» Это звучало как бранное слово.

Мане редко выпадал случай быть в театре «зрительницей». В детских воспоминаниях осталось лишь одно яркое впечатление от увиденного на сцене из зрительного зала: танцовщица Мими, грациозно порхавшая в балете «Зефир и Флора» и показавшаяся девочке каким-то «неземным, идеальным существом». Во всем остальном, что вспоминалось о театре, ее детский взгляд — не из зала, а из-за кулис. С самого начала театр предстал перед ней не только как праздник и развлечение, но и как будни и труд. Это не отменяло ощущения счастья — его дарило таинственное волшебство театральных воплощений. На всю жизнь запомнилась, например, «Леста — днепроовская русалка». Ведь в этой пьесе надо было «переодеваться четыре раза», ведь на Маню «надели трико и газовые, точно балетные, юбки», а когда русалочки «провалились под пол (то есть спустились в люк), оставляя князя на сцене в недоумении, я думала, — признавалась Савина, — что улетаю на небеса». Русалочка пела слегка фривольные куплеты: «Мужчины на свете как мухи к нам льнут», вовсе не понимая, о чем поет.

Наблюдательная девочка часто замечала, как серьезно и старательно готовятся взрослые к выходу на подмостки. Отец перед зеркалом долго и озабоченно прилаживал парик, подклеивал усы или бакенбарды, мать нервничала из-за того, что платье плохо сидит. Эта серьезность и эти тревоги Мане были понятны. Сценическая игра заменяла ей детские игры, и на сцене она хотела играть взаправду, а не понарошку. В драме Н. Полевого «Уголио» есть эпизод, где заточенные в темницу мальчики умирают с голоду. Одного из мальчиков играла Маня, другого — тоже чья-то актерская дочка. Лежа на соломе в глубине сцены, Маня вдруг заметила, что ее «голодающая» партнерша жадно уплетает кусок сладкого пирога. Она тотчас же вырвала у лакомки злосчастный пирог, та взвыла в голос, и ее быстро уволокли за кулисы. А Маня получила выговор.

При всей необычности и таинственности творящегося на сцене, театр был для Мани, как для «актерского ребенка», вполне реаль-

ной и неизбежной действительностью, средоточием насущных интересов семьи. Он не только ошеломлял своей красотой и волшебством, но незаметно втягивал в свою повседневную и привычную жизнь, привязывая к себе все сильнее. Впрочем, в эти годы Маня вовсе не мечтала, став взрослой, непременно пойти в актрисы, но такая будущность представлялась ей вполне естественной. О других возможностях она просто не имела представления. Театр становился ее миром.

К десяти годам девочка, которая появлялась на сцене довольно часто и удивляла зрителей своей бойкостью и недетской серьезностью, была уже столь популярна, что получила свой первый бенефис. Это необыкновенное событие совершилось в 1864 году во время одесских гастролей знаменитого петербургского премьеры Василия Самойлова. В пьесе «Испорченная жизнь» И. Чернышева была большая роль мальчика. На целую неделю Маню забрали из пансиона учить роль и репетировать. Спектакль имел большой успех и повторялся несколько раз. Самойлов, выходя на поклон, выносил свою маленькую партнершу на руках.

Гавриил Николаевич Стремлянов сообразил, что из этого успеха можно извлечь немалый доход. Уговорить антрепренера не составило труда, эта затея и ему обещала прибыль. Гораздо труднее было уговорить Самойлова. Маню нарядили в скромное платье пансионерки, и отец на извозчике отправился с нею в гостилицу. Упрашивать гастролера должна была сама девочка. Когда они вошли в номер, отец остановился в дверях, а Маня сделала книжен и слово в слово, как заученную роль, произнесла коротенькую просительную речь. Но Самойлова вся эта сценка ничуть не растрогала. Насмешливо взглянув на девочку, он ответил не ей, а ее отцу: «Я даром ни для кого не играю!» Стремлянов понял, что Самойлова не проведешь, заплатить ему придется. Сторговались просто: половина сбора — гастролеру, четверть — антрепренеру, четверть — заливавшейся слезами «девице Стремляновой». На этих условиях и состоялся необыкновенный бенефис. Виновница торжества получила несколько больших коробок конфет, а главное, три букета цветов, «как большая», что необыкновенно польстило ее самолюбию.

О том, что ее триумф замечен столичной прессой, десятилетняя бенефициантка не узнала. Вероятнее всего, и взрослая М. Г. Савина осталась по этому поводу в полном неведении. Только через сто с лишним лет ее биограф, известный историк театра И. И. Шнейдерман, разыскал в петербургском журнале «Русская сцена» упоминание о спектакле «в пользу малолетней девицы Стремляновой».

Вскоре после Маниного бенефиса Стремляновы покинули Одесу, где прожили добрых семь лет. Мать к этому времени уже оста-

вила сцену, а у отца «что-то вышло с содержанием театра». Тут подоспело приглашение в Киев. Внешне оно выглядело как шаг вверх по шаткой лесенке актерской карьеры: киевский театр считался лучшим в провинции — и Одесса, и Харьков, и Нижний Новгород всегда уступали Киеву. Беда была в том, что пригласили-то его только на летний сезон. А дальше опять была неизвестность.

Мария Петровна, вся в слезах, упаковывала вещи: она привыкла к Одессе и от переезда никаких радостей не ждала. Маня расставалась с Одессой без сожаления. С болью покидала она только могилку младшей сестренки Нюты: Нюта умерла четырехлетней, и Мане казалось, что малышка любила ее до обожания. Тем острее чувствовала девочка, что, кроме Нюты, которой уже нет на свете, никому она, в сущности, не дорога, не нужна.

Летний сезон 1867 года запомнился таким примечательным случаем. На гастроли в Киев прибыл из Петербурга знаменитый Павел Васильев. Его спектакли открывались комедией Островского «Бедность не порок», нужен был мальчик, Егорушка, и на эту роль призвали Маню Стремлянову. Пьеса начинается с того, что Егорушка читает сказку о Бове-королевиче. На первой и единственной репетиции Маня, которая выучила текст на зубок, повела роль уверенно, бойко. Но выяснилось, что, по мнению режиссера Н. А. Потехина, Егорушка должен читать иначе: медленно, с трудом, по складам. «Это не так, это не так, зачем ее так выучили!» — негодовал режиссер. Девочка в слезы, Потехин — в крик: «Дуру какую-то привели!» Неизвестно, чем закончился бы первый конфликт с режиссурой, если бы многоопытный Васильев не увел рыдающую Маню за кулисы. Он ласково погладил ее по голове, прибавив добродушно: «Не плачь, матушка, плюнь ты на него, читай, как знаешь, будет отлично». То, что Васильев назвал ее «матушкой», девочку и удивило и вмиг успокоило. Вечером она играла хорошо, а сцену с ряжеными провела так, что Васильев ее даже поцеловал. Непрошенное вмешательство режиссера было тотчас же забыто.

На зиму Стремлянову удалось устроиться в Смоленске. Однако семья беднела и разрушалась. Крикливые домашние скандалы заставляли Маню искать себе прибежище подальше от родителей. В эту пору ее пригрели в интеллигентном семействе Петра Петровича Слюдери, директора смоленского театра, бывшего уездного предводителя дворянства. Смысленная девочка тут поправилась всем: и respectable главу семейства, и спутнице его жизни, актрисе и антрепренерше Александровской, и двум дочерям. Младшая, Настя, занималась с ней историей и французским, старшая, Катя, давала уроки пения, которые впоследствии Савина всегда вспоминала с благодарностью.

Маня дневала и ночевала у Скюдери — в этом доме она не дичилась, чувствовала себя легко и свободно, была оживленной, веселой. Когда вся семья собиралась за обеденным столом, разговоры чаще всего касались литературы, реже — театра, но о театре тут говорили иначе, чем у Стремляновых, не как о низком ремесле, но как об искусстве, которое может и должно иметь благие цели. Все это было и ново и увлекательно. Однако самые большие радости доставляли книги: Петр Петрович обладал большой библиотекой, и все ее богатства открылись перед Маней. Она читала запоем, впервые открыла для себя Тургенева и на всю жизнь влюбилась в тургеневскую прозу, в тургеневские усадьбы, тургеневских женщин...

Между тем родители рассорились окончательно и разошлись после двадцати одного года совместной жизни. Девочек поделили: младшая, любимица матери, Елена, осталась с ней, никем не любимая Маня — с отцом.

Стремлянов с дочерью перебрался в Елисаветград. Однако там они оказались не одни — из Смоленска отец вывез свою сожительницу — некую Елену Николаевну, наглую, полуграмотную, но красивую женщину, которую вознамерился сделать актрисой. Маня с самого начала «инстинктивно возненавидела» ее. Наглость и грубость, с которыми та помыкала отцом и попрекала дочь куском хлеба, оскорбляли девочку. Кроме того, просыпавшееся в ней артистическое чутье возмущалось попытками этой «бабы», «сарафаницы» играть на сцене кокетливых светских дам — своего откровенного презрения к Елене Николаевне Маня и не думала скрывать. Отношения в доме накалились.

Генеральное сражение Маня дала в Чернигове. Елена Николаевна в гневе пригрозила выгнать ее из дому, обозвала «дармоедкой и грубиянкой». Оскорбленная девочка в одних прюнелевых туфельках выскочила на заснеженную улицу, добежала до квартиры актрисы Степановой, опекавшей ее, и оттуда, простуженная, заплаканная, дрожащей рукой нацарапала категорический ультиматум отцу: либо он немедленно расстанется с Еленой Николаевной, либо дочери больше не увидит...

Когда Маня, проболев у Степановой почти шесть недель, вернулась домой, Елены Николаевны и след простыл. На душе у девочки было смутно, отчасти, может быть, потому, что она утратила всякое уважение к отцу. «Тут конец моему детству и начало юности».

## ШКОЛА ЧУВСТВ

А на пороге юности проснулась уже сознательная тяга к театру: «Смотреть, как играют другие, стало для меня невыносимо», — призналась она позже. А тогда стеснялась своего стремле-

ния на сцену, сомневалась в себе, главным образом из-за внешности, которая и впрямь была тогда не ахти как хороша. «Как известно, тринадцать лет самый неблагоприятный возраст, коротко обстриженные волосы, неправильные черты, ноги в башмаках (на рост) башмаках, уродски спитое по тогдашней моде (всегда гусиная шея и пальцы в измятое) и чрезчур короткое, длинная гусиная шея и пальцы в чернилах. Вот мой портрет на свете», — в этом беспощадном взгляде на себя, тринадцатилетнюю, есть некое кокетство взрослой женщины, знающей себя, точно выразительно.

Несмотря на весьма юный возраст, надо было как-то решить свою судьбу. Решать самой — на отца, по-прежнему неудачливую и беспечного, Мария уже больше не надеялась. Впрочем, когда перед пей мог быть выбор? — «Я решила, да и необходимо было играть, чтобы зарабатывать деньги».

Как раз в это время в Чернигове актер И. Славянский-Саволяков сколачивал маленькую труппу на летний сезон. Всего он набрал около десятка актеров, а в суфлеры взял молоденького Васю Черняева, который спустя пятнадцать лет в Петербурге предстает перед Савиной уже как известный артист Василий Пантелеймович Далматов. Стремляновы, Гавриил Николаевич и его дочь Мария, вместе вступили в бродячую труппу Славянского.

Для начала обосновались в Нежине. Тамешний театр «изобрел» табак Когана и К°. Начались репетиции, наконец, настала очередь жезвенный день самого спектакля и... увьи!.. надежды антрепренера рушились, погода изменилась и... увьи!.. надежды антрепренера не решались переходить с одной стороны грязь, что даже животы не решались переходить же в то время на другую, боясь из нежинцев, которым довелось побывать в Киеве или Чернигове. Так и не открыв «нежинский сезон», антрепренер погрузил своих артистов вместе со всем скарбом на три телеги и по раскисшей дороге перевез их в Гомель. По сравнению с Нежином, утопавший в грязи, Гомель сиял чистотой — по случаю приезда в имение князя Паскевича.

Но ни Нежин, ни Гомель не шли ни в какое сравнение с Бердичевом. Вот где жизнь была ключом! — и тон ей задавали и мушкетеры артиллеристов и саперов, а в лагерях стояло столько солдат. Театр был вполне приличен — с постоянными смотрами и маневрами с ложами и галереей, с п

Маня дневала и ночевала у Скюдери — в этом доме она не дичилась, чувствовала себя легко и свободно, была оживленной, веселой. Когда вся семья собиралась за обеденным столом, разговоры чаще всего касались литературы, реже — театра, но о театре тут говорили иначе, чем у Стремляновых, не как о низком ремесле, но как об искусстве, которое может и должно иметь благие цели. Все это было и ново и увлекательно. Однако самые большие радости доставляли книги: Петр Петрович владел большой библиотекой, и все ее богатства открылись перед Маней. Она читала запоем, впервые открыла для себя Тургенева и на всю жизнь влюбилась в тургеневскую прозу, в тургеневские усадьбы, тургеневских женщин...

Между тем родители рассорились окончательно и разошлись после двадцати одного года совместной жизни. Девочек поделили: младшая, любимица матери, Елена, осталась с ней, никем не любимая Маня — с отцом.

Стремлянов с дочерью перебрался в Елисаветград. Однако там они оказались не одни — из Смоленска отец вывез свою сожительницу — некую Елену Николаевну, наглуую, полуграмотную, но красивую женщину, которую вознамерился сделать актрисой. Маня с самого начала «инстинктивно возненавидела» ее. Наглость и грубость, с которыми та помыкала отцом и попрекала дочь куском хлеба, оскорбляли девочку. Кроме того, просыпавшееся в ней артистическое чутье возмущалось попытками этой «бабы», «сарафаницы» играть на сцене кокетливых светских дам — своего откровенного презрения к Елене Николаевне Маня и не думала скрывать. Отношения в доме накалились.

Генеральное сражение Маня дала в Чернигове. Елена Николаевна в гневе пригрозила выгнать ее из дому, обозвала «дармоедкой и грубиянкой». Оскорбленная девочка в одних прюнелевых туфельках выскочила на заснеженную улицу, добежала до квартиры актрисы Степановой, опекавшей ее, и оттуда, простуженная, заплаканная, дрожащей рукой нацарапала категорический ультиматум отцу: либо он немедленно расстанется с Еленой Николаевной, либо дочери больше не увидит...

Когда Маня, проболев у Степановой почти шесть недель, вернулась домой, Елены Николаевны и след простыл. На душе у девочки было смутно, отчасти, может быть, потому, что она утратила всякое уважение к отцу. «Тут конец моему детству и начало юности».

## ШКОЛА ЧУВСТВ

А на пороге юности проснулась уже сознательная тяга к театру: «Смотреть, как играют другие, стало для меня невыносимо», — призналась она позже. А тогда стеснялась своего стремле-

ния на сцену, сомневалась в себе, главным образом из-за внешности, которая и впрямь была тогда не ахти как хороша.

«Как известно, тринадцать лет самый неблагоприятный возраст. Я была очень худа и ужасно смугла, узкие плечи, длинные руки, коротко обстриженные волосы, неправильные черты, ноги в больших (на рост) башмаках, уродски сшитое по тогдашней моде платье (всегда ситцевое, а стало быть, и измятое) и чрезчур короткое, длинная гусиная шея и пальцы в чернилах. Вот мой портрет... До пятнадцати лет я была уверена, что подобного мне уroda нет на свете», — в этом беспощадном взгляде на себя, тринадцатилетнюю, есть некое кокетство взрослой женщины, знающей себе, сегодняшней, цену. Но портрет «гадкого утенка» нарисован достаточно выразительно.

Несмотря на весьма юный возраст, надо было как-то решать свою судьбу. Решать самой — на отца, по-прежнему неудачливого и беспечного, Мария уже больше не надеялась. Впрочем, какой перед ней мог быть выбор? — «Я решила, да и необходимо было, играть, чтобы зарабатывать деньги».

Как раз в это время в Чернигове актер И. Славянский-Савояров сколачивал маленькую труппу на летний сезон. Всего он набрал около десятка актеров, а в суфлеры взял молоденького Васю Чуди-на, который спустя пятнадцать лет в Петербурге предстанет перед Савиной уже как известный артист Василий Пантелеймонович Далматов. Стремляновы, Гавриил Николаевич и его дочь Мария, вместе вступили в бродячую труппу Славянского.

Для начала обосновались в Нежине. Тамошний театр «изображал собою деревянный сарай, прежде служивший для склада табаку Когана и К°. Начались репетиции, наконец, настал торжественный день самого спектакля и... увьи!.. надежды антрепренера рушились, погода изменилась, начались дожди, и на немощных улицах города образовалась такая грязь, что даже животные не решались переходить с одной стороны на другую, боясь утонуть, об извозчиках же в то время имели понятие только те из нежинцев, которым довелось побывать в Киеве или Чернигове». Так и не открыв «нежинский сезон», антрепренер погрузил своих артистов вместе со всем скарбом на три телеги и по раскисшей дороге перевез их в Гомель. По сравнению с Нежином, утопавшим в грязи, Гомель сиял чистотой — по случаю приезда в имение князя Паскевича.

Но ни Нежин, ни Гомель не шли ни в какое сравнение с Бобруйском. Вот где жизнь была ключом! — и тон ей задавали военные: «В версте крепость с большим населением офицеров, преимущественно артиллеристов и саперов, а в лагерях стояло тогда четыре полка и производились постоянные смотры и маневры».

Театр был вполне приличен — с ложами и галереей, с поря-

дочно устроенной сценой. Актрис в маленькой бредячей труппе оказалось всего три, а потому Марию Стремлянову определили играть все, «что понадобится». Женственность и талант просыпались в ней одновременно, поддерживая и ободряя друг друга. Актерские успехи на маленькой сцене бобруйского театра и женские — на танцах в офицерском клубе «Ротонда» — одинаково приводили ее в восторг и наполняли гордостью. И то и другое было новым и опьяняющим. Белое кисейное платье, считое на первые заработанные деньги, и модная прическа, которой она занималась особенно тщательно, проводя немало времени за папильотками, привлекли к ней поклонников. Она кокетничала напропалую. Из девичьего уже тщеславия и детского еще озорства ставила себе целью (которой легко добивалась) то получить приглашение на мазурку от некоего бригадного адъютанта, слывшего первым кавалером, то заставить кружиться в вальсе «разочарованного» офицера, воображавшего себя Печориным. Непомерное кокетство привело к тому, что в одно прекрасное утро к Стремлянову явился солидный сорокалетний капитан просить руки его пятнадцатилетней дочери. Она весело посмеялась и тут же забыла о нем.

Та же самая, преимущественно офицерская публика, веселящаяся в «Ротонде», три раза в неделю являлась в театр, где давали комедии, легкие драмы и водевили. По требованию зрителей Мария Стремлянова порой повторяла удавшийся музыкальный куплет. В небольших, пока еще вторых ролях, она обретала свободу и уверенность на сцене.

При случае она без страха бросалась в любую театральную авантюру. Как-то раз в репертуаре стоял бенефисный спектакль «Грех да беда на кого не живет». Однако бенефициантка, которая должна была играть Жмигулину, накануне в ночь родила. Ее муж чуть не плакал от досады, ибо потеря бенефисных денег была катастрофой для семьи. Заменить актрису было нечем. И тут Стремлянова заявила, что знает роль (мать ее когда-то в Харькове играла Жмигулину, и текст был у дочери на слуху). Поднялся дружный смех, но, отсмеявшись, все поняли, что иного выхода нет.

День прошел в повторении роли, а главное, в лихорадочных поисках подходящего костюма и грима. Не так-то просто было превратить хорошенькую пятнадцатилетнюю девчонку в перерзлую «девицу пожилых лет». Положение осложнялось тем, что на афише после драмы «Грех да беда на кого не живет» значился водевиль «На ловца и зверь бежит», где Маня играла цветочницу — роль особенно любимую за красивый наряд, декольте и массу локонов. Ради локонов приходилось проводить в папильотках весь день до самого появления на сцене. Но ведь Жмигулину играть в локонах нельзя!.. Она была в отчаянии и кляла себя за дурацкую идею спасать чужой бенефис. Но неистощимая фантазия

спасла ее, вернее, локоны. Повязав голову с папильотками черной косыжкой и накинув поверх красную синелевую сетку, она соорудила головной убор, вполне подходящий к первой роли и сохраняющий прическу для второй. От своей удачной выдумки Маня пришла в великолепное настроение («даже поцеловала себя в зеркало»), которое поднялось еще больше, едва она услышала смех публики, а из-за кулис — похвалы товарищей. Успех в роли Жюльеттиной чрезвычайно обрадовал ее, и она решила в будущем играть одни только комические роли.

Подобные происшествия — скоропалительные замены, импровизированные наряды, игра без репетиций, под суфлера были обычны для тогдашней театральной провинции.

Но после Бобруйска Стремляновым удалось в 1869 году переехать в Минск, где режиссером служил М. П. Каратыгин, бывший режиссер петербургской оперы, и «дело» выглядело неизмеримо солиднее. Мария гордилась первым ангажементом в большом городе, на «настоящей» сцене, в «порядочной» труппе. Театр был невелик, но изящен, отделан внутри красивой деревянной резьбой и уютно освещен. Жалованья они с отцом получали 100 рублей (он — 70 и она — 30). По контракту ей отводились вторые роли, преимущественно в водевилях, отец занимал место комика. Мария Стремлянова начала сезон ролью Глашеньки в водевиле «Бедовая бабунька» и явно пришлась по вкусу минской публике.

В пятнадцать лет она заметно похорошела и осознала это. Но когда опытная актриса И. С. Сандунова посоветовала ей не особенно обольщаться вызовами, букетами и комплиментами, помнить, что «смазливая рожица не есть еще талант», Мария ничуть не обиделась. «Насчет «рожицы» сомнения не было, — вспомнила она, — а таланта в себе еще не замечала». Юная актриса считала, что если уж она пошла на сцену, то должна в совершенстве, до тонкости освоить все навыки актерского ремесла, а потому быстро и легко перенимала приемы и манеры более опытных актрис.

Уже начался сезон, когда в труппе появился Владимир Иванович Костровский, по паспорту — отставной поручик Истомин. Красавец лет тридцати, с хорошими манерами и приятным голосом, он был известным в провинции героем-любовником и не менее известным покорителем женских сердец. Позднее, в 80-е годы, занявшись театральным предпринимательством, он списал себе печальную славу антрепренера-афериста, известного своими «прогарами» и пьяными скандалами. Ему-то и суждено было сыграть в жизни начинающей актрисы неожиданную и странную роль.

Будучи знаком со Стремляновыми еще по Смоленску, Костровский, приехав в Минск, стал своим человеком в их доме. Жизнь потекла по сразу же заведенному порядку: с репетиции возвращались к ним обедать, потом втроем отправлялись гулять на

Губернаторскую улицу, вечером вместе играли спектакли или вместе разучивали новые роли.

Нетрудно догадаться, чем должен был стать Костровский — любимец публики и кумир женщин — для юной провинциальной девушки. Для нее в Костровском соединилось все — талант, ум, красота. Рассказы о его бурной молодости, слухи о его скандальных похождениях повергали Марию в трепет. Она знала, что слухи достоверны, сама помнила, как в Смоленске Костровский сводил с ума местных дам и девиц, как обожательницы «чуть не крали у него платки из кармана». Постоянные — обычно в присутствии отца, а порой и наедине — встречи с Костровским были и счастьем и мукой. Приняв в обращении с девушкой насмешливо-покровительственный тон, наградив ее детским прозвищем «чижичек», звучавшим для Марии и ласково и пренебрежительно, он, казалось, вовсе не замечал ее влюбленности.

В труппе Костровский сразу же занял видное положение и сам решал, с кем будет играть, а с кем не будет. В Марии Стремляновой он тотчас же угадал способную актрису и чрезвычайно подходящую ему — особенно в водевилях — партнершу. Поэтому, проводя вместе с Марией целые дни, с утра и до вечера, он с утра и до вечера — мимоходом, то шутя, то серьезно, то сердечно, а то и довольно язвительно — ее школил, наставлял, чуть ли не дрессировал...

Конечно, опытный покоритель сердец видел, что Мария в него влюблена без памяти, и знал, что стоит ему только пожелать... Но такие легкие победы его давно уже не прельщали. Детски-откровенная и детски-безоружная любовь, которая разгоралась день ото дня все жарче, его не волновала, скорее, лишь забавляла. Одно только в отношениях с Марией было даже для искушенного Костровского ново и увлекательно: он остроумно и ловко пользовался ее влюбленностью в педагогических целях. То возбуждая в ней несбыточные надежды, то вдруг разрушая все иллюзии, он упивался безграничной властью над девушкой и, словно из мягкого воска, лепил из нее актрису.

В этой необычайной и жестокой школе все средства были одинаково хороши. Костровский с непостижимым терпением много часов кряду под фортепьяно разучивал с Марией водевили. Поначалу ее пугало обилие куплетов, она не успевала вникнуть в их смысл, «думая только о нотках», а когда вдруг догадывалась, о чем поет, заливалась краской стыда и умолкала. Костровский с презрением отворачивался, делал вид, что готов все бросить и уйти, и Мария тотчас же вновь принималась петь, глотая слезы. Он обзывал ее «нюней», и слезы мгновенно высыхали. В голосе, в жестах появлялся настоящий водевильный кураж, в глазах — дерзкое озорство.

Во время представлений, при публике, Костровский не переставал дразнить Марию, безжалостно высмеивать. Если по ходу спектакля она сбавляла темп или снижала тон, недостаточно живо подавала реплику, он вдруг, «не выходя из образа», спрашивал партнершу: «У вас, кажется, болит голова?» — или, еще хуже: «Кого вы сегодня похоронили, голубушка?» Такие реплики подстегивали, как удар хлыста. Она краснела от обиды, с досадой кусала губы, злилась. Но это была та, необходимая для актрисы злость, которая заставляет упрямо добиваться успеха. И тогда раздавались желанные, брошенные вполголоса слова: «Вот так, наконец-то!» Его похвала была дороже бурных аплодисментов зала, а если зал аплодировал, но Костровский молчал, она не слышала аплодисментов и механически кланялась публике с холодом и страхом в душе.

Она была в эти месяцы в полном смысле его рабой, жила от его похвалы до похвалы и от насмешки до насмешки. «Только моя наивность не позволяла мне угадывать, что он вертел мною, как игрушкой». Костровский не скрывал, что завел в Минске два романа. Она и это прощала своему кумиру, ведь так естественно, что «все должно склоняться перед ним». Свои шансы она считала равными нулю: «Разве он может обратить на меня какое-нибудь внимание? Он любит «красивых женщин» — я часто это слышала. А я? Я даже не женщина...» Словно подтверждая ее горькие мысли, он частенько при ней хвастался своими любовными победами. Умысел его был прост — в нужный момент разжечь ее ревность и незаметно извлечь из этой ревности злость, необходимую для очередной роли.

Заметить искру дарования в начинающей актрисе было не так уж трудно. Но Костровский безошибочно разгадал упрямую и самолюбивую натуру девушки, не сникавшей от едких насмешек и колких замечаний, которые он, не скупясь, обрушивал на нее.

Он энергично и весело пробуждал к жизни ее творческую природу, воспитывая в ней волю и терпение, закаляя актерское самолюбие, приучая работать упрямо и задорно, не отступать перед трудностями. Много, что сложилось потом в характер актрисы, в ее особую актерскую хватку, заметил и развил в ней именно Костровский. Он первый заставил ее поверить в серьезность своего таланта. Он заставил ее повзрослеть и на сцене и в жизни. Он разбудил в ней актрису и женщину.

Репертуар Стремляновой в этот минский сезон состоял сплошь из водевилей, пользовавшихся неизменным успехом у публики. По настоянию самого губернатора ей прибавили жалованье и дали бенефис. Посоветовавшись с Костровским, она выбрала «Доходное место» Островского и оперетту «Не бывать бы счастьем, да несчастьем»

помогло». Бенефис прошел блестяще, и она получила первое подношение от зрителей — часы.

Под руководством Костровского она работала много и упорно. Он был для нее единственным и безусловным авторитетом на сцене. Да и не только на сцене. Она думала его мыслями, говорила его словами, смотрела на все его глазами. «Мой мир был в нем, и он составлял для меня весь мир». В этом мире она была счастлива. Счастлива тем, что много и неплохо играет, что он рядом — на сцене и в жизни. О большем она не мечтала.

Между тем сезон подходил к концу. Костровский уже не шнырял и не дразнил ее, но обращался как с «большой», серьезно обсуждая вместе с ней планы на будущее. Нет, они не говорили ни о любви, ни о свадьбе, хотя минские сплетницы, конечно, давно уже их сосватали. Вполне вероятно, Мария втайне ждала если не прямого предложения руки и сердца, то хотя бы объяснения, признания. Но Костровский избегал таких тем, предпочитал рассуждать о ее «громдном будущем», а в настоящем звал вместе с ним уехать на следующий сезон в большой волжский город. Самое потаенное не называлось, только как бы подразумевалось: если уж они будут служить вместе, если она поедет с ним (желательно — наметнул Костровский — без отца, и она согласилась) — значит?..

«Во всем этом было для меня что-то неясное», — признавалась потом Савина. Но лишних вопросов не задавала. Власть холодных голубых глаз Костровского она претивиться не могла. Все условия, которые он продиктовал, Мария приняла безропотно. Она получит отдельный от отца вид на жительство. Там, на новом месте, она будет играть под чужим именем. Отца в их планы решено было не посвящать. Костровский, едва кончился сезон, покинул Минск, и Мария осталась ждать от него депешу. Тайком от Гавриила Николаевича она уже начала упаковывать свои пожитки. «Минск, милый Минск мне опротивел». Она сгорала от нетерпенья. А депеши все не было. Взамен депеши вдруг пришло письмо от Костровского — и вовсе не с далекой Волги, а из ближней Орши, где он застрял по пути и где «у него было много друзей».

Меж тем отец объявил, что на лето снимает театр в Бобруйске и что уже с пасхи они оба начнут там играть. Она пришла в ужас, ибо это решение разом спутывало все ее карты. Ярость, с которой она пыталась переубедить отца и внушить ему, что он в антрепренеры не годится, что снимать театр — вовсе не его дело, что он разорится в прах, несколько Гавриила Николаевича не смутила. Слезы, которые она лила, его не тронули. Главные же свои аргументы она выложить на стол не смела, а потому и убедить отца ни в чем не смогла. Он вытребовал у дочери деньги, полученные за бенефис, отобрал и продал часы, поднесенные минской публи-

кой, и уехал в Бобруйск, строго-настрого наказав ей через два-три дня следовать за ним.

Но Мария взбунтовалась. На другой же день она выехала из Минска, но не в Бобруйск к отцу, а в Смоленск к матери. Видимо, то обстоятельство, что путь в Смоленск лежал через Оршу, сыграло тут не последнюю роль. В коротеньком письме отцу она сообщила, что впредь не желает «путаться по захолустьям». Костровскому послала телеграмму, которую он принял за шутку. Но когда беглянка постучалась в его гостиничный номер в Орше, понял, что шутки с ней плохи. Сообразив, что надо поскорее сбыть ее с рук, он хвалил Марию за дерзкий побег, приговаривал: «Ай да чижичек, ай да молодец!» — однако торопливо проводил до Витебска, посадил на поезд и отправил к мамаше в Смоленск. На прощанье Костровский наобещал ей с три короба: все будет — и город на Волге, и совместная служба, и, главное, сам он скоро «будет свободен от своих обязанностей», а следовательно... Гарантией близкого счастья казались деньги, которые Костровский ей щедро вручил как задаток в счет нового контракта. К матери она явилась гордая и сияющая.

С этого момента потянулась цепь событий, которые повлекли за собой непредвиденный поворот в ее судьбе.

## ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ МЕЛОДРАМА

То, что творилось на протяжении трех последующих месяцев, до смешного напоминает дурную мелодраму. Налицо все обязательные атрибуты жанра: побег из дому, похищение письма, оклеветанная невинность, запоздавшее известие и, наконец, свадьба. Место действия — Смоленск, куда явилась наша героиня в радужном предвкушении скорой встречи со своим кумиром, Костровским. Действующие лица вполне традиционны: младшая сестра — «наперсница», посвященная в тайный план любовной пары и потихоньку бегающая на почту за письмами от героя; жених — девятнадцатилетний «голубой» юноша; грубая, деспотичная мать и, наконец, «злодей» — жилец, коварно выкравший письмо Костровского, где тот поздравлял «чижичка» с днем рождения и преподносил в подарок копию желанного контракта, согласно которому она с середины августа должна была играть первые роли в водевилях и комедиях, получая — шутка ли! — 125 рублей в месяц и целых два бенефиса.

Пожалуй, единственным нарушением правил в этой, как по потам разыгранной «пьесе» было то, что герой так и не появился на сцене — фигурировали лишь его письма.

Кульминация действия приходится на день рождения героини, совпавший с первым днем пасхи. Утро светлого воскресенья и

шестнадцатилетия героиня было омрачено внезапно разразившимся скандалом. «Злодей» передал матери украденное им письмо. Та, вне себя от ярости, обрушила на дочь поток брани, подозревая ее в любовной связи с Костровским. Слабая попытка дочери объясниться была прервана такой пощечиной, что Мария едва устояла на ногах. «Жених», как и требует его амилуа, кинулся на защиту.

Героиня, соблюдая законы жанра, заболела нервной горячкой и долго пролежала в забытии и в бреду. Когда она очнулась, выяснилось, что никаких писем от Костровского больше нет, что мать считает ее «дармоедкой и развратницей», что об отдельном виде на жительство и мечтать не приходится и, значит, все планы рухнули. Пока она болела, мать за нее все решила: используя свои старые театральные связи, она пристроила дочь на вторые роли в харьковскую труппу. Условия были куда хуже тех, что сулил Костровский: не 125 рублей, а 50, не два бенефиса, а один полубенефис. Но измученная и вконец разочарованная Мария на спорила. Ей в этот момент хотелось одного — поскорее уехать из материнского дома.

Второй акт мелодрамы разыгрался в Харькове. В действие вступили новые персонажи. Опять появился обязательный жених, только другой — маленький актер, пьянчужка Большаков. Едва познакомившись со Стремляновой, он сходу предложил ей руку и сердце, на удивление всей труппе бросил пить, стал прилично одеваться и вообще всем своим видом выказывал готовность стать приличным супругом. Ошарашенная девушка обещала подумать и присмотреться к нему. Но харьковская «злодейка», актриса Борисова, интриганка и сплетница, в прошлом сезоне — любовница Большакова, а в нынешнем сезоне — любовница рецензента местной газеты — не дремала. Она подучила рецензента оскорбить Стремлянову, и тот публично обратился к ней с какой-то фамильярной, как бы намекающей на интимность фразой...

Тут-то и выступил на первый план новый «герой», некто Савин. Оказавшись свидетелем этой сцены, он ударил оскорбителя палкой по лицу и изуродовал ему глаз. Вызвали полицию, составили протокол. На следующее утро весь Харьков знал, какой скандал случился в театре. Имя Стремляновой склоняли на всех углах и во всех падежах: жалели рецензента, жалели бедняжку Борисову, жалели Большакова, который сразу же запил, во всем винили кокетку Стремлянову.

Наша героиня в свои шестнадцать лет совершенно растерялась. В Харькове у нее даже наперсницы не было. Абсолютно одинокая, она с ужасом узнала, что избитый рецензент подал в суд, что имя ее будет фигурировать в судебной хронике. Только этого не доставало! Выйдешь на сцену — освищут. Ничего не поделаешь: придется покинуть Харьков. А куда деваться? Ехать к отцу? Ехать

к матери? И то и другое было выше ее сил. Ехать к Костровскому? Но Костровский ее не звал и не ждал. Положение было действительно отчаянное.

Но мелодрама тем и хороша, что, когда никакого выхода нет, «герой» вдруг совершает ошеломительный поступок, полностью меняющий весь ход событий. Происходит это всегда в третьем акте. Третий акт мелодрамы начался монологом Савина. Он объявил Марии Стремляновой, что просит ее стать его женой и вместе с ним уехать в Калугу, куда он уже получил приглашение на первые роли. «Если бы гром разразился над моей головой неожиданно, — вспоминала она, — я не так бы испугалась. На меня напал столбняк, я ничего не понимала и ничего не ответила».

Но читатель, который знает, что Стремлянова стала Савиной, конечно, догадался, какой — пусть не сразу — она дала ответ. Поэтому познакомимся с героем поближе.

Николай Николаевич Славич, родившийся в 1840 году в дворянской семье, по окончании Училища правоведения поступил служить во флот и вскоре стал мичманом. Молодого, красивого и беспечно-го офицера судьба, вернее, служба забросила в Америку, куда он плыл с ценным грузом. В Рио-де-Жанейро Славич проиграл 40 тысяч казенных денег. По другой версии деньги были растрочены им на известную опереточную актрису француженку Эме, которой он увлекся в Нью-Йорке. Карты ли, женщина ли тому виною, но казенные деньги растаяли без следа. Его судили, лишили чинов, отец его проклял. Поселившись в Кронштадте, Славич, несмотря на мизерное жалованье, стал часто бывать в театре, где в то время играла молодая труппа под предводительством А. М. Читау — петербургской актрисы, покинувшей сцену Александринского театра. Влюбившись в начинавшую тогда Фанни Козловскую, прелестную, талантливую актрису, он под фамилией Савин поступил на сцену — в труппе как раз не хватало жеппе премьера. Поздней он последовал за Козловской в Вильно, затем в Харьков.

Стремлянова давно знала романтическую историю Савина со слов Костровского — его сослуживца и приятеля. Ожидая увидеть «интересного» мужчину, в прошлом офицера, девушка при первом — еще до всех скандальных событий — знакомстве с Савиным была разочарована: он показался ей отнюдь не красивым, слишком полным и довольно пожилым. На фотографии 1872 года Савин выглядит, напротив, если не красивым, то вполне приятным, холемым молодым человеком, слегка полноватым, с пышной шевелюрой.

Выгодная внешность, барские манеры, умение держаться и носить костюм чрезвычайно пригодились на сцене, хотя и не смогли заменить таланта. Дворянское происхождение, приличное образование и внешняя воспитанность выделяли его из актерской сре-

ды. Человек азартный и импульсивный, дороживший репутацией «светского человека», картежник и кутила, Савин был, что называется, душой общества.

Скоропалительное предложение, которое он сделал Стремляновой, было вызвано отнюдь не любовью, хотя до этого он слегка за ней ухаживал. Никакого расчета в его предложении усмотреть нельзя: актерские способности Стремляновой он оценить не мог, а приданым не пахло. Скорее всего, Савин движим был пристрастием к благородному жесту, картинной позе. В глазах всей харьковской актерской братии, да и в глазах самой насмерть перепуганной девушки он в этот момент выглядел героем, рыцарем без страха и упрека. Несомненно, это льстило его тщеславию. Мария робко лепетала, что они ведь совсем недавно знакомы, что ее родители ни о чем не знают. Но Савин стоял на своем: «Это все пустяки. Вы можете отказать мне только в том случае, если любите Костровского».

И вскоре в метрической книге Рождество-Богородичной церкви города Харькова, в части второй «О бракосочетавшихся», появилась запись от 5 июня 1870 года: «Жених — Таврической губернии, из дворян — отставной коллежский регистратор Николай Николаевич Славич, православный, первым браком — 28 лет. Невеста — Каменец-Подольской губернии 12-го класса чиновника дочь Мария Гавриловна Подраменцова, православная, первым браком — 17 лет (на самом деле ей было еще только шестнадцать. — М. С.). Священник Павел Речишевский с причетником — дьячком Григорием Федоровым совершил таинство».

Ниже следует приписка: «Брак сей по причине нарушения Николаем Славичем супружеской верности расторгнут. Указ Консистории от 3-го сентября 1881-го года».

Одиннадцать лет тянулся этот случайный брак, нелепость и ненужность которого стала очевидной на третий же день.

А три дня продолжались свадебные торжества, в которых принимала участие вся труппа — Савин праздновал женитьбу широко, с размахом. Венчание происходило рано — в половине десятого утра, в присутствии почти всех актеров. Прямо из церкви отправились на репетицию «Горя от ума», потом — на свадебный обед, после вечернего спектакля устроили танцы до рассвета под театральный оркестр. Дальше потянулись обеды, вечеринки, пикники — до самого отъезда молодых в Калугу.

Итак, Мария Стремлянова стала г-жой Славич по паспорту, а по сцене — г-жой Савиной.

Но вернемся к последним предсвадебным дням. «Я совершенно охладела к Костровскому, я не люблю его, а главное, не уважаю. В настоящую минуту ближе друга, как вы, у меня нет на свете» — с такими словами она протянула руку человеку, которого впервые

увидела всего лишь месяц назад. Савин, целуя ей руку, не знал, что в этот момент у нее словно что-то «оборвалось внутри и какой-то клубок поднимался к горлу». Она решилась. И все-таки: «...глаза Костровского, как живые, смотрели на меня отовсюду, но я не могла определить их выражения».

Так же мучительно не могла она разгадать смысла его последних писем. Она перечитывала их без конца — то ей чудился в них один холодный расчет и ни капли чувства, то за каждой строчкой светилась нежная забота и любовь. До последнего момента ждала она весточки от него, кляня себя за нечестность по отношению к Савину. Ночью, накануне венчания, она перечла письма Костровского в последний раз и сожгла их...

А через три дня после свадьбы, накануне отъезда молодых в Калугу, пришла телеграмма из Твери, от Костровского: «Снял театр на лето, нужна актриса на ваши роли. Выручьте товарища, приезжайте немедленно».

Когда она показала эту депешу мужу и спросила, что делать, тот преспокойно посоветовал ей отправляться в Тверь, но сопроводить ей столь же спокойно отказался. Озадаченная Мария помнила, что она уже не Стремлянова, а Савина, и сознавала, что ехать чуть ли не прямо из-под венца в другой город по зову другого мужчины, означало бы грубо нарушить приличия и вызвать новый скандал. А главное, ее женское естество было оскорблено. В поведении обоих мужчин — и Костровского и Савина — она инстинктивно чувствовала что-то нечестное и нечистое. Растерянная, обливаясь слезами, она ответила Костровскому: «Вчера обвенчалась с Савиным, завтра едем в Калугу. Жалею, что не могу быть полезной». Скоро до нее дошли вести, что Костровский с горя напился и учинил в Твери какой-то грандиозный дебош.

Меж тем новобрачная ехала в Калугу в совершенном смятении чувств. Ее мучило и то, что она так резко и так непоправимо порвала с Костровским, которого все еще любила. Ее угнетало странное поведение мужа: в спокойной готовности Савина отпустить ее на все четыре стороны она угадывала пугающее равнодушие, чувствовала, что муж не уважает и едва ли не презирает ее... Но если так, то зачем же она отринула всякую надежду снова встретиться с Костровским? И что сулит ей брак без любви?..

Провинциальная мелодрама закончилась по старому театральному шаблону — женитьбой под занавес. Но счастья эта женитьба не обещала.

Год спустя Савина встретила с Костровским на Нижегородской ярмарке. О прошлом не было сказано ни слова. Лишь с особым значением, нарочито подчеркнуто обращался он к ней: «мадам». Она пошла в театр — смотреть его в любимой, много раз виденной роли. Все, что когда-то восхищало, теперь показалось отворачи-

тельным, что когда-то, в ослеплении любовью, чудилось блеском таланта, обернулось вульгарностью... Свой «недоигранный роман» она всю жизнь вспоминала с волнением и навсегда сохранила благодарную память о первых счастливых уроках игры и горьких уроках любви, преподанных ей Костровским.

## У МЕДВЕДЕВА

В начале июня 1870 года супруги Савины прибыли в Калугу. «Труппа была жалостная, а театр очень скверный», на скорую руку перестроенный из бывшего манежа, длинный, низкий, уютный.

Савина получала 45 рублей в месяц и была придатком к мужу, играя «кое-что и кое-как». Семейная жизнь радости не принесла. Муж пил, пропадал с приятелями в клубе, являлся домой лишь под утро, пьяный и проигравшийся в пух. К жене относился с презрительным равнодушием, цинично поощряя ухаживания ее поклонников. Денег не было, кредиторы осаждали. Она ходила в церковь и молилась — как в детстве, со слезами, — прося царницу небесную послать ей в утешение ребеночка. «Было скучно и тяжело».

Призрак жалкого прозябания в провинциальном захолустье, совсем недавно заставивший ее бросить отца и ринуться в неизвестность, обернулся реальностью — обыденной и затягивающей. Она с тоской вспоминала милый Минск! Там она не просто вкусила успех, но ощутила себя актрисой, уверовала в свое призвание. Оттого таким унылым и мучительным было для нее существование в Калуге.

Но Савина очень рано научилась брать судьбу в собственные руки.

В конце июля муж в поисках заработка уехал в Нижний, на ярмарку, и вскоре сообщил оттуда, что ему места нет, а вот актриса на ее амплу нужна позарез. Мария была одна, на шестом месяце беременности, имущество описано за долги, с квартиры гнали за неуплату, жить было не на что. Получив письмо, она всю ночь не сомкнула глаз, придумывая, как и на какие средства добраться до Нижнего. Обратиться было не к кому. Счастливым случай свел с добрым человеком, ссудившим деньги на дорогу.

Усаживаясь в тарантас, служивший единственным сообщением между Калугой и Москвой, «полная надежд и восторга», она вспомнила свое бегство из Минска полтора года назад — показалось ей, что и лошади напоминают тех, минских, и у полутчика такая же рыжая борода, как у того, что ехал с ней тогда... А главное, схожим было настроение — предчувствие жизненной перемены, готовность к новизне и неизвестности, непременно сулящим что-то

счастливого. То было бегство очертя голову, а возникающее при этом чувство риска подстегивало, придавало привкус авантюры, которую Савина — что греха таить — любила! Так будет ехать она через три года в Петербург — чтобы завоевать его, так будет мчаться через одиннадцать лет в далекую Сиву — к любимому, чтобы связать с ним жизнь, так отправится через двадцать восемь лет в Берлин...

Нижегородская ярмарка была в разгаре. Антрепренер Федор Смольков, знаменитый своей алчностью и скупостью, предложил Савиной 100 рублей за две недели, если она разучит роль Купидона в «Орфее в аду». Она с жаром начала репетировать с новыми партнерами — молодыми К. Варламовым и М. Петипа. Петербургский актер Алексеев выучил ее балетным па, которые танцевал Купидон в Александринском театре, и она самозабвенно плясала на радость публике, стараясь не вспоминать, что беременна.

Кроме Купидона она сыграла еще две комедийные роли. На одном из спектаклей среди актеров разнесся слух, будто приехал «сам Медведев». В поздних воспоминаниях Савина напишет, что отнеслась к этому известию равнодушно, — мол, ей уже было на зиму обеспечено место в Калуге. Все же поверить ей трудно. Контракт в Калугу, действительно, был подписан на целых три года, но Калуга не сулила ей никаких интересных перспектив, а имя Медведева было слишком заманчиво для любого провинциального артиста. Кто не мечтал «служить у Медведева»!

Петр Михайлович Медведев, воспитанник московского театрального училища, после десяти лет провинциальных скитаний в качестве актера-комика решил взять антрепризу в собственные руки. Когда в 1867 году ему был сдан театр в Казани, он уже слыл одним из серьезнейших провинциальных антрепренеров. Сочетая в себе инициативу и деловую сметку крупного предпринимателя с талантом актера, режиссера и педагога, Медведев стал фигурой значительнейшей для русского театра — и не только провинциального, — ибо многие из найденных и выпестованных им артистов сделались потом украшением столичных сцен.

Авторитет Медведева среди актеров был велик. «Кто хоть немного был близок к русскому театру, тот знал, что в провинции есть знаменитый «Петр Михайлович», — писал позднее А. Плещеев. Театральное дело Медведева резко выделялось на фоне множества антреприз, во главе которых стояли подчас, если не проходимцы, то люди, озабоченные лишь наживой, а вовсе не судьбами вверившихся им артистов или соображениями искусства.

Медведев работал в тех же условиях, что и другие антрепренеры, так же зависел и от вкусов публики, и от расположения или неприязни «отцов города», и в первую очередь губернатора, да и от всего прочего, что определяло зыбкое существование любого

провинциального театра. Но даже в его первых, еще слабых, лишенных настоящего размаха антрепризах отмечали честное и серьезное ведение дела.

Попасть к Медведеву было для актера, с одной стороны, солидной маркой, с другой — надежной гарантией прочного положения. Актеры знали, что, как бы ни обстояли дела у Медведева, какими бы ни были сборы, они не останутся посреди сезона брошенными сбежавшим антрепренером. Кроме того, было известно, что в медведевской труппе к артистам относятся уважительно — как к служителям искусства.

Но главное, чем отличалась деятельность Медведева, заключалось в новой для провинции тех времен организации художественной стороны дела. Медведев старался придерживаться серьезного репертуара, в том числе и русских классических пьес, хотя в условиях тогдашней провинции это было чрезвычайно трудно — дабы обеспечить сборы, новинки должны были сменять друг друга чуть не каждый день; столичное увлечение опереткой докатилось и до самых отдаленных городов России, серьезные же пьесы имели успех лишь там, где значительную часть зрителей составляло студенчество, как, например, в Казани.

Спектакли у Медведева готовились обдуманно и обставлялись вполне прилично. Декорации, конечно, как и везде в провинции, чаще всего подбирались, а не писались заново, но самый этот подбор производился со вкусом и с умом. А иногда — в наиболее ответственных случаях — делали и новую декорацию. Обычную для провинциального театра репетицию-считку (когда актеры просто читали пьесу по ролям, наспех договариваясь, кто где сидит, кто где стоит, кто куда переходит) Медведев превращал в увлекательный процесс постижения жизненной правды, поисков нужной интонации, верной характерности. Он умел добиваться, чтобы актеры по возможности играли дружно и слаженно.

Его называли собирателем талантов. И действительно, стоило Медведеву прослышать, что где-то появился подающий надежды актер, он немедленно отправлялся его смотреть. Так и на этот раз Петр Михайлович приехал в Нижний, чтобы лично взглянуть, как играет довольно уже известная актриса Лаврова, которую он намеревался к себе пригласить.

Лаврова выступала в пустеньком водевиле «Женщины-арестанты». Как обычно, водевиль давался после основной пьесы, и начался около двух часов ночи. Савина была занята в водевиле в маленькой рольке. Согласно пьесе, ей полагалось спать на сцене, и она потом с юмором рассказывала, что была настолько утомлена, что и в самом деле чуть не заснула, во всяком случае, отчаянно зевала и потягивалась вполне натурально. Этим будто бы и пленился Медведев. Так оно или не так, сказать трудно. Несом-

поию одно: талант Савиной Медведев распознал с первого взгляда. И вместо опытной, мастеровитой Лавровой пригласил в свою труппу юную неизвестную инженерю.

На другой же день в лучшем на ярмарке ресторане Никиты Егорова за обедом, которым Медведев угощал супругов Савиных, и был подписан их общий контракт — на 225 рублей в месяц и на два полубенефиса. А еще через несколько дней, стоя на палубе парохода, Савина жадно вглядывалась в прекрасные волжские берега, желая как можно скорее увидеть Казань, которая заранее ей полюбилась: «Волга очаровала меня, капитан и матросы казались такими милыми, пассажиры такими любезными, солнце так ярко горело... я была счастлива в полном смысле этого слова». Вдобавок и «стерляди были так вкусны»!

Понять, почему она так блаженствовала, легко: Савина чувствовала, что судьба наконец-то ей улыбнулась.

Савина прослужила у Медведева полтора года — зимний сезон 1871/1872 года в Казани, лето в Саратове и половину сезона до конца 1872 года в Орле.

В конце августа 1871 года она преждевременно родила мертвую девочку. Роды были трудные. Ребенка ей не показали. «Да я и не интересовалась, — сухо вспоминала потом Савина, — я слишком много страдала. Молодость взяла свое, и через несколько дней я упрашивала доктора позволить мне играть...».

Играть, играть!.. На сцену она пошла не из любви к театру, только «чтобы зарабатывать деньги». Но первые же сезоны пробудили в ней актерский инстинкт. Она и сама не заметила, как быстро сцена поглотила ее с головой. Жизнь опростетью помчалась от пьесы к пьесе, от роли к роли, от спектакля к спектаклю, и главным ее содержанием, сутью, сердцевинной стала радость сценических метаморфоз. Все дни без остатка отдавались подготовке к вечерним представлениям.

Она быстро сделалась любимицей публики. Зрителям пришла по душе «изящная, тонкая игра ее». В манере молоденькой актрисы чувствовалось «что-то свежее, новое, не похожее на условную и рутинную игру прежних корифеев, придерживающихся еще старой школы». Эту свежесть игре Савиной придавала «замечательная простота». Она «с большой правдивостью» передавала «все душевные волнения исполняемого ею лица» — так отзывались местные рецензенты на первые же выступления новой инженерю.

Театр в Казани был хорош: каменный, большой, с уютным и вместительным залом. На занавесе был изображен вид Казани с Волги — с памятником Державину. Вокруг Державина весело порхали розовые амурчики, как бы обещаая публике приятные развлечения. Репертуар состоял преимущественно из комедий,

водевилей и оперетт. Объяснялось это тем, что сильной драматической актрисы в труппе Медведева пока не было, а «новенькая» Савина обнаружила яркий комедийный талант. Медведев, радуясь тому, что она публике нравится, буквально завалил ее ролями. И хотя чуть ли не все эти роли приходилось разучивать заново («готового репертуара» у Савиной не было), она принимала их жадно, без разбора и работала без устали.

Оперетки, по признанию актрисы, принесли ей особую пользу, помогли избавиться от чрезмерной робости и скромности. Вместе с Владимиром Давыдовым, тогда еще тоже совсем молодым и тоже, подобно Савиной, замеченным и приглашенным Медведевым (а в будущем — знаменитым ее партнером по александринской сцене), они переиграли великое множество оперетт. Одни названия чего стоят! — «Синяя борода», «Трапезундская одалиска», «Парижская жизнь», «Тысяча и одна ночь», «Фауст наизнанку», «Чайный цветок», — не говоря уже о самых популярных в ту пору оперетках «Прекрасная Елена» и «Орфей в аду». Играли весело, дурачась и наслаждаясь, задорно распевая куплеты и лихо отплясывая. Танцам Савина отдавалась, по словам Давыдова, «как молодой бесенок, с необычайным темпераментом». А в старости, сидя рядком за кулисами Александринского театра, они вспоминали, как в те далекие юные годы изображали в «Трапезундской одалиске» балаганщиков — Давыдов в обличье клоуна проделывал забавные фокусы, сам Медведев превосходно жонглировал, а Савина с балансом в руках ходила над сценой по канату. Легкие, изящные, Савина и Давыдов выглядели в оперетке «точно куклки саксонского фарфора».

С особенным удовольствием играла Савина Глашу в «Бедовой бабушке». Ах, эта «Бедовая бабушка», нехитрый водевиль А. Баженова! К нему так подходят слова знаменитого театрального критика Александра Кугеля, который сравнивал «старый, ласковый водевиль» с «дыханием весны»: «Мы видим, что глупо, и наслаждаемся; признаем, что до крайности наивно, и восхищаемся стилем наивности; замечаем несообразности и от этих несообразностей, создающих музыку несообразностей, испытываем тихий восторг».

Савина впервые исполнила «Бедовую бабушку» еще в Минске. Тогда она была моложе своей шестнадцатилетней героини, сама только недавно надела длинное платье, только недавно научилась завивать локоны. В ее устах покоряюще-естественно и трогательно-забавно звучали слова не слишком складных куплетов:

«Неужли ж все с куклами

Буду я играть

И по-детски буклями

Косу завивать?  
Просто не глядела бы  
Я на белый свет,  
Кто же одевается  
Так в шестнадцать лет?»

Полубарышня-полуребенок, Глаша умоляет бабушку поскорее выдать ее замуж, а то ей скучно: «ни поиграть, ни побегать не с кем», а вот станет милый Саша ей мужем, то-то весело будет! Глаша изобретательна, ловка, хитра, но, увы, ей не хватает серьезности, чтобы довести до конца задуманный розыгрыш. Притворившись, что расстроена до потери сознания, она падает навзничь, но тут же со смехом вскакивает: «Ах, как весело быть в обмороке!»

«Бедовая бабушка» сопутствовала Савиной на всех провинциальных сценах и добралась с ней до столицы — в первый петербургский сезон она успела выступить в этом водевиле восемь раз.

В антрепризе Медведева Савина, в сущности, во всех ролях играла себя. Легкие водевильные и опереточные роли давали ей прекрасный повод продемонстрировать собственную, бьющую через край, энергию молодости. От щедрот своей юности она дарила однообразным и наивным героиням водевилей неотразимое обаяние расцветающей женственности. «Гадкий утенок» превратился в очаровательную, грациозную женщину. Те, кто видел ее в эти годы, в один голос говорили об искрящихся глазах, изяществе, голоске, звенящем, как серебряный колокольчик. Но и роли страдающих девушек и молодых женщин наполнялись ее собственной печалью и болью, личными, рано изведенными страданиями. Правда, такие роли первое время доставались ей сравнительно редко, да она их пока что и побаивалась. Хотя казанская публика встретила ее ласково, Савина не обольщалась своими успехами и понимала, что усвоила только азы актерского мастерства, что ей еще многому предстоит научиться. Потому так ценила нелегкую «науку» Медведева, так радовалась его скупой похвале, так жадно впитывала его замечания и советы — дельные, тонкие. Как быстро он подмечал любую неточность игры, а главное, как отчетливо объяснял, в чем ошибка и что надо сделать, чтобы ошибка эта впредь не повторилась!

Поздние воспоминания Савиной, озаглавленные «Как напел меня П. М. Медведев», проникнуты глубокой признательностью и благодарной памятью о нем, а также — об Александре Ивановиче Шуберт, с которой Савина встретилась в медведевской труппе и которой тоже многим была обязана.

Шуберт играла у Медведева скромные «пожилые» роли и в спектаклях особенно не выделялась. Только актеры, только партнеры по сцене могли по-настоящему оценить ее благородное, уве-

ренное мастерство. Но еще больше они — в первую очередь молодые Савина и Давыдов — ценили Шуберт как советчицу и наставницу. По сегодняшней терминологии, Шуберт следовало бы назвать идеальным «режиссером-педагогом» — именно такое место она занимала в казанском театре. Шуберт выросла в Москве, под опекой и под влиянием Щенкина, поэтому молодые получали у нее драгоценные уроки естественного сценического поведения. Для Савиной эти уроки были вдвойне полезны, ибо прежде Шуберт недаром слыла замечательной инженером и нередко безошибочно подсказывала ей то забавно-робкий, то забавно-дерзкий жест, то внезапный, комический перепад интонаций. Однако и Давыдов жадно учился у Шуберт. Замечая за кулисами эту неразлучную тройцу — Шуберт с Давыдовым и Савиной, — старательно разучивающими очередной дуэт, Медведев с довольным видом шутил: «Консерватория!» Подлинную профессиональную выучку Савина получила именно тут, у Медведева и Шуберт. И тут, в Казани, впервые почувствовала уверенность в себе, обрела на сцене упоительную свободу творить легко, изобретательно, радостно. В разгар первого медведевского сезона она стала самой заметной актрисой труппы.

Но в конце января на казанской сцене дебютировала Пелагея Антипьевна Стрепетова. И хотя до конца сезона оставалось немногим больше месяца, за этот короткий срок она успела полностью покорить Казань.

## СТРЕПЕТОВА

В жизни двух молодых актрис многое было схожим: трудное детство вблизи театра, привычка к закулисы, детские выступления на сцене, ранняя — с пятнадцати лет — профессиональная самостоятельность, быстрые успехи. Обе были талантливы. У обеих тяжело и нескладно начиналась женская судьба.

Но при схожести внешних жизненных обстоятельств — полная противоположность во всем: в облике, в характере, в творчестве. Они словно созданы были не просто для соперничества, но для противоборства.

«Скромная, тихая, но с лукавыми глазенками, со звонким мелодическим голосом, вся изящная, хрупкая», Савина «была очаровательна».

«Маленькая, некрасивая, немного кривоногая, сутуловатая и жалкая во всей фигуре, Стрепетова обладала умным лицом, глазами, дышавшими жизнью, и голосом, глубоко западавшим в сердце».

Такими запомнились Давыдову его молоденькие провинциальные партнерши.

Стрепетова «боялась общества, запиралась у себя и молча переживала все удары судьбы». Савина и в невзгодах оставалась жизнестойкой, жизнерадостной и общительной.

Встретившись и познакомившись в Казани, молодые женщины мгновенно сдружились, проникнулись взаимной жалостью и сочувствием, поверили друг другу свои семейные горести. Занятно, что обе они — и Савина и Стрепетова — в своих более поздних воспоминаниях спешат зацепиться за этот коротенький период взаимной симпатии и дружбы, словно желая как-то оправдать последующие годы вражды.

Стрепетова писала: «...я особенно любовно отнеслась к новой знакомой, молоденькой больной женщине (Савина поправлялась после неудачных родов.— *М. С.*), и стала ходить к ней ежедневно, пока она не поправилась и не начала играть. Я узнала, что она, бедная, имела только два платья: коленкоровое розовое с белыми бумажными тесемками и желтое коленкоровое с черными тесемками. Она показывала мне все свои убогие наряды и говорила, что придется все в долг делать... Чем больше я слушала ее рассказы, тем сильнее к ней привязывалась и дошла до того, что объявила Стрельскому (своему мужу.— *М. С.*), что в первый раз я встречаю такую чудную, правдивую женщину, и такую несчастную, потому что она и теперь в рабстве: муж ее эксплуатирует, он — совершенное животное, пьет и спит, а она одна работает.

Оправившись и став на ноги, Савина в свою очередь принялась навещать Стрепетову, которая должна была вот-вот родить, — «и большею частью уходила расстроенная, быв свидетельницей безобразных ссор между ею и Стрельским. Он беспрестанно подавал повод к ревности, и жизнь ее была похожа на ад. Доктор и акушерка (лечившие меня) сообщили мне по секрету, что вряд ли она перенесет роды, так как сложение ее ненадежно, (. . .) а что ребенок умрет наверное. Мне было страшно ее жаль, и я еще чаще стала навещать ее».

«Их нежности все дивились», — вспоминал Давыдов. Однако нежность и дружба длились лишь то недолгое время, пока Стрепетова, благополучно родив дочь, не могла играть.

Она дебютировала на казанской сцене в конце января, и ее дебют произвел сенсацию. «Если вы еще не видели г-жу Стрепетову, — идите и смотрите! — так решительно высказался рецензент «Камско-Волжской газеты». — Я не знаю, бывала ли когда-нибудь наша сцена счастливее, чем стала теперь с приездом этой в полном смысле артистки-художницы!»

Стрепетова производила «впечатление, глубоко западающее в душу, заставляющее забывать, что оно получено со сцены, а не из действительной жизни». Призывая казанскую публику идти в театр, смотреть новую актрису, автор газетной статьи обе-

щал: «Вы увидите человека, который целые сотни сидящих перед ним праздных зрителей заставляет сочувствовать, сострадать, удерживать слезы или плакать».

В свои двадцать с небольшим лет Стрепетова оказалась вполне сложившейся актрисой. За два года до приезда в Казань, в Самаре, она уже сыграла «Горькую судьбину», прославившись трагической ролью Лизаветы и прославив тем самым пьесу А. Писемского. Тот называл ее «Мочаловым в юбке». Освободившись в медведевской антрепризе от постылых оперетт и водевилей, Стрепетова стремительно набирала мощь в своей главной, на всю жизнь единственной теме — трагедийной теме бунта и гибели женщины униженной и оскорбленной. Ее огромный темперамент пренебрегал внешней красотостью жестов и поз. Она говорила со сцены о таких страшных страданиях, которые не нуждались ни в искусной аранжировке, ни в тонкости артистической отделки. В каждой роли сжигая себя без остатка, растрачивая разом все запасы нервной энергии, Стрепетова брала самые высокие ноты иступления и трагического отчаяния.

Если молодая Стрепетова уже тогда — раз и навсегда — нашла себя и творчески вполне определилась, то Савина, познавшая радость первых сценических побед, все же была еще в поисках и пробах. Ее пока что одинаково влекли и оперетка, и комедия, и драматическая роль, причем в легком жанре она, конечно, чувствовала себя свободнее и увереннее. Тем не менее ей хотелось утвердиться и в серьезном репертуаре. Для своего первого бенефиса в Казани — а Медведев в награду за старание и за умение правиться публике дал ей бенефис в самое благодарное, предпраздничное время, 28 декабря, — Савина выбрала сильнодраматическую роль в «Светских ширмах» В. Дьяченко. Но сыграла ее бледно. Спасла бенефис все та же верная «Бедовая бабушка» — с ролью кокетливой и шаловливой.

Стрепетова сразу ограничила репертуар Савиной. «На мою долю остались только оперетки», — жаловалась та. Медведев мудро пытался поделить между ними сферы влияния: драматическую роль в «Светских ширмах», которую вновь порывалась играть Савина, он отдал Стрепетовой, а салонную «Фру-Фру» Мельяка и Галеви, требующую грации и блеска, на которую претендовала Стрепетова, назначил Савиной. Раздраженная Стрепетова предрекла: «Эта дура и не поймет роли. Она будет думать только о костюмах, да о своем лице».

Что ж, возможно, фраза Стрепетовой была не лишена справедливости. Сама Савина, которая недрогнувшей рукой повторила стрепетовские слова в своих мемуарах, призналась, что костюмы ее и впрямь сильно беспокоили: ведь для «Фру-Фру» нужны были — шутка ли! — семь дорогих платьев.

В те годы, чтобы хорошо одеваться в каждом спектакле, ей приходилось прилагать немало труда и изобретательности. Но это-то было ей не в тягость. Она любила и умела возиться с «тряпками» и по ночам, бывало, с увлечением перешивала одно и то же платье, приспособлявая его едва ли не к пятой роли.

Медведев, кстати сказать, и в этом смысле был требователен. Однажды он сам преподавал ей «урок костюма». Играя в какой-то французской пьесе роль молодой бедной девушки, Савина вообразила, что светлое ситцевое платьице и соломенная шляпка, украшенная гроздью сирени, будут вполне уместны (и, кстати, вполне по карману актрисе). «Боже мой, как выбралил меня Петр Михайлович! — вспоминала Савина. — «Кого вы играете — горничную или героиню?!.. Играть первые роли — так надо иметь гардероб!» На другой день после репетиции П. М. повез меня в лучший магазин и «поручился» за мой долг; я взяла материи (одной материи!) на 125 рублей, т. е. на все мое месячное жалованье; деньги П. М. потом вычел из бенефиса».

Он знал, что талант талантом, а молодость, красота и элегантность действуют на зрителей неотразимо. Вынужденный постоянно ладить с публикой, Медведев умело лавировал между студенчеством, заполнявшим верхи казанского театра, и «благородной» публикой партера, мнением которой очень дорожил. За кулисами было устроено специальное фойе, куда приглашались заядлые театралы, где «сходились артисты и их поклонники».

Однако соперничество Стрепетовой и Савиной усугубило противоречия между вкусами галерки и вкусами партера. Казань была университетским городом, и казанскую галерку, заполненную свободомыслящим студенчеством, знали и за пределами Казани — саратовский, например, обозреватель отмечал, что «в казанском театре посетители галереи... представляют важных судей, одобрения которых ищет каждый серьезный артист. Студенчество, заседающее постоянно в райке, громкими аплодисментами всегда наградит хорошего исполнителя и бесцеремонным шиканьем выразит свое неудовольствие плохому субъекту. Конечно, не обойдется без преувеличений. Партер же здесь преимущественно созерцает и редко присоединяет свой голос к мнению галереи».

Казанские девушки и юноши с презрением относились к фарсам и опереткам, где блистала молодая Савина, и отдавали явное предпочтение молодой Стрепетовой, чьи сценические творения были проникнуты явным состраданием к бедствиям народа. Мотивы возмущения социальной несправедливостью, проступавшие в искусстве Стрепетовой, гневный, протестующий пафос этой, не похожей на актрису, женщины мгновенно находили живой отклик в сердцах молодых зрителей. Студенческая галерка неистово рукоплескала Стрепетовой, а солидный партер, хоть и предпочитал

Савину, все же в какой-то мере поддавался энтузиазму галерки.

Во внезапно вспыхнувшем ореоле славы Стрепетовой недавние успехи Савиной померкли.

Но по окончании зимнего сезона Медведев перевез трупшу на лето в Саратов. Здесь Савина вновь вышла на первый план. И не только потому, что Стрепетова летом не играла. Но и потому, что в Саратове партер считался «справедливейшим судьей артистов», и занимала его публика, которой Савина сразу пришлась по душе. Здесь Савина «царила и в драме, и в комедии», вспоминал Давыдов, здесь она «как актриса окрепла и как-то выросла». За три месяца она исполнила около пятидесяти ролей и с каждым вечером играла все увереннее, все смелее.

Летний деревянный театрик Сервье находился в загородном увеселительном саду, где по вечерам играла полковая музыка и бойко работал ресторан. Лето стояло жаркое, пыльное, и уютный тенистый сад сделался излюбленным местом саратовцев.

После спектакля артисты собирались на веранде ресторана и в компании «избранной публики» засиживались до рассвета. Чем-то невероятно знакомым веет от этой жизни — то ли где-то читанным, то ли, как ни странно, виденным... Все объясняется очень просто — достаточно вспомнить «Таланты и поклонники». Такой же городской сад и тоже деревянный театр в саду, и ресторан по соседству, и так же собираются здесь артисты, и заходит кое-кто из публики — подпортить «трагика», поухаживать за артистками — точно такая же жизнь, те же интересы, та же атмосфера. Да и персонажи на диво схожи, только нет среди саратовского окружения молодой Савиной студента Мелузова — одни «поклонники», старательно приваживаемые мужем. Вот некто Александр Петрович — богатый, известный всему городу помещик-хлебосол, в меру деловой, в меру скучающий — ну, чем не Великатов? Как естественно вписался бы он в круг действующих лиц комедии! Да и эпизод, связанный с ним, словно вышел прямо из-под пера Александра Николаевича Островского: вечер, канун большого праздника и потому спектакля нет, на веранде отдыхают артисты. Является компания гуляющих и требует, чтобы для них устроили спектакль, предлагая за это 500 рублей. В театре зажигают огни, актеры гримируются и под видом репетиции играют перед десятком зрителей гремевшую в то время по всей Волге оперетку «Чайный цветок». После представления для артистов накрывают богатый ужин.

Эту историю вспомнила и пересказала Савина. Она была в тот вечер нездорова, переутомлена, да и сама идея играть по заказу богатых зрителей показалась ей унизительной. Но муж настоял, ему-то эта затея пришлась вполне по вкусу. Инициатор спектакля—

все тот же Александр Петрович — впоследствии оказался «чрезвычайно симпатичным» человеком, который развлекал Савиных обедами, загородными прогулками, пикниками и, конечно, подобно Великотову, ухаживал за Негинной (то бишь Савиной). Впрочем, об этом Савина из скромности умолчала, только намекнула между строк...

Кончилось лето, на зиму Медведев снял театр в Орле, Стрепетова вернулась в труппу, и война между нею и Савиной разгорелась еще пуще. «Сезон в Орле проходил довольно бурно, — заметил Давыдов, — и все мы работали в очень нервной обстановке». Но тут перевес был на стороне Савиной. В публике задавали тон окрестные помещики, они, продолжал Давыдов, «не пропускали ни одного представления, бывали за кулисами. Многие из них жилали за границей, видели лучших европейских артистов. Беседовать с ними было одно наслаждение». И вот эти-то орловские театралы «боготворили Савину», а Стрепетова «с ее некоторой вульгарностью, не пользовалась большими симпатиями... Один из видных помещиков, проживший чуть не половину жизни в Париже, выразился о Стрепетовой так: «Это деревенский хлеб и притом дурно выпеченный. Мой желудок не сварит...»

Впрочем, иногда и сама Стрепетова вредила себе, бралась за салонные роли, которые были ей противопоказаны, — за ту же «Фру-Фру», за какую-нибудь «Кожку-мышку». А если уж она проваливала роль, то, по свидетельству многоопытного Медведева, «проваливала фундаментально».

На орловской сцене Савина преуспевала и торжествовала. Евтихий Карпов, драматург, впоследствии режиссер Александринского театра, здесь впервые увидел Савину. «Я хорошо помню, — писал он, — приземистое кирпичное здание Орловского театра, у городского сада... Помню трехъярусный низкий зал с люстрой из масляных ламп, ряды кресел, обитых красным трипом, тесные ложи с разряженными женщинами, полутемную галерею... Помню я казавшийся мне чудом живописного искусства передний занавес, на нем был изображен доморощенным художником вид г. Орла на реку Оку и нижнюю, заречную часть города... Я помню Савину, юную и прекрасную, в ролях наивных девочек, бойкую щebetушью, с круглым, милым, оживленным лицом, поющую задорным голоском куплеты к публике. Помню ее, стоящую на авансцене, с хлыстиком в руках, и бойко декламирующую монолог «Общественного мнения» в оперетке «Орфей в аду»... Помню ее Орестом в «Прекрасной Елене»... Помню, как она заставляла меня проливать слезы в роли швеи в русской мелодраме «Со ступеньки на ступеньку»... И теперь она представляется мне молоденькой девушкой, почти ребенком, в белом, кисейном, коротком платье, подпоясанная розовой, широкой лен-

той, в козловых туфельках, резко чернеющих на белых чулочках. Оживленное, круглое, юное личико с жгучими черными глазами, полными огня, лукавства и задорного веселья в рамке черных, как смоль, волос, завитых локонами. Пухленькие алые губки и ряд жемчужных зубов... Грация котенка... Наивная прелесть детских интонаций и заразительно веселый смех!..»

Таких вот, полных восхищения, отзывов было много, и могло показаться, что теперь-то Савина прочно занимает в медведевской труппе первое и главное место.

На самом же деле ее положение было до крайности шатким, и Орел, где ею так восторгались, она в своих воспоминаниях называла «проклятым».

Соперничество Савиной и Стрепетовой, хотя внешне оно и носило характер обычной вражды двух премьерш с неизбежными при этом склоками, сплетнями, интригами (характеры у обеих были не ангельские), далеко выходило за рамки банальной закулисной борьбы. Окружающим казалось, что делить им, в сущности, нечего — у каждой свои преимущества, свои роли, каждая по-своему сильна и по-своему хороша. Видимо, и Медведев так считал, потому-то и старался в одних пьесах выводить вперед Савину, в других — Стрепетову. На самом же деле им было действительно тесно на одной сцене. Они были несовместимы и, даже если бы хотели, сосуществовать не могли. Их противостояние, обнаружившееся так быстро и так остро, было противостоянием принципиально различных мироощущений, двух взаимно чуждых миров. Театр, в котором властвовала одна, для другой был неприемлем и невозможен. Впоследствии, когда они снова встретятся уже на Александринской сцене, эта несовместимость обозначится еще резче. Одна из них должна будет отступить, уйти.

Одна из них должна была отступить, уйти и здесь — в Орле. Отступила Савина, и это, пожалуй, было единственным в ее жизни отступлением. Впрочем, бегство Савиной от Медведева произошло во многом по причинам, которые к конфликту со Стрепетовой имели весьма отдаленное отношение. Дело было еще и в скверных обстоятельствах ее семейной жизни.

Когда Савина приехала в Казань, ей исполнилось только семнадцать лет. Как ни странно читать о ней «скромная, тихая» или «кроткая, смиренная», но именно такой она и выглядела рядом с мужем, находясь в полном повиновении у него, — это сразу бросалось в глаза окружающим. Муж помыкал женой, и она вызывала жалость, хотя из самолюбия скрывала свои страдания.

Брак оказался несчастливым вовсе не потому, что был скоропалительным — могло, в конце концов, «стерпеться-слюбиться». Просто очень скоро выяснилось, что между молодыми супругами ничего общего нет. Все, что для мужа представляло ценность

в жизни, было чуждо жене, равно как ему были непонятны ее интересы и стремления (впрочем, он и не пытался понять). И сильнее всего разъединяло их то, что, казалось бы, должно было соединять, — театр. В театре он, как и в жизни, был ленив и тщеславен. Заносчивость, чванливое барство мгновенно восстанавливали против него людей в закулисном, достаточно демократичном мире. Зато «своим» он оказывался среди особого круга публики — среди отпрысков дворянских семей, проматывавших остатки фамильной роскоши, среди купцов и дельцов, любивших покутить и весело провести время с актерами, да еще с такими общительными, как Савин. Бенефисы Николая Савина всегда бывали полны благодаря широкому знакомству и домашним вечерам, которые он устраивал.

К этому обществу он всячески старался приобщить жену. Однако роль светской женщины, любезной и обворожительной хозяйки дома на первых порах положительно не удавалась Марии Гавриловне (простите, Марии Николаевне — так величал Савин жену, находя ее подлинное отчество слишком «неблагородным» и неблагозвучным). Светские неудачи повергали ее в отчаяние и в слезы, а его — в ярость.

Со временем Савина станет безукоризненно светской женщиной, женой блестящего аристократа, — вспомнит ли она тогда, как рыдала ночь напролет после скандала, устроенного мужем за остывший чай, поданный ею захмелевшим провинциалам?

Самолюбие Савина было жестоко уязвлено еще и тем, что очень скоро их положение в театре резко изменилось. Если в Калуге Савина состояла при муже-премьере, то в Саратове Савин превратился в какой-то придаток к жене. «Как осмеливается г. Савин носить одну фамилию с Савиной? — вопрошал саратовский рецензент. — Она талант, а он — неудачный тип провинциального актера».

Выяснилось, что Савин в труппе попросту не нужен, и держит его Медведев лишь из-за жены. Со всех сторон ей стали внушать: она, мол, одна работает, а он бездельничает и кутит на ее средства, непосильная работа и тягостная семейная жизнь надорвут ее и вгонят в чахотку; стало быть, она, пока не поздно, должна бросить мужа и жить самостоятельно.

Что останавливало ее перед решительным шагом? Она была слишком юна, и, безусловно, печальный опыт внушал ей страх вновь очутиться одной в закулисном мире — как-никак положение замужней женщины от многого ограждало. Кроме того, тридцатилетний муж, несмотря ни на что, оставался все же авторитетом для молоденькой жены и обладал довольно значительным влиянием на нее.

Она продолжала терпеть и сносить все — и пьянство Савина, и его картежные проигрыши, и бессмысленную ревность, и отвратительные скандалы, и одиночество, на которое он ее обрекал. Савину доставляло какое-то злое, мстительное удовольствие ссорить жену с теми, к кому она привязывалась, чья дружба и покровительство скрашивали ее жизнь.

Постепенно он перессорил ее со всеми, кто был ей близок и дорог. Поссорил с Давыдовым, и они, неизменные партнеры, каждый вечер играя вместе, перестали даже здороваться. Поссорил с Шуберт, которая относилась к Савиной с материнской заботливостью и теплотой. Поссорил, наконец, с Медведевым. Бесспорно, Медведев был человеком сложным. Вероятно, в нервной, напряженной ситуации, что была вызвана враждой двух премьерш, и Шуберт и Давыдов могли быть в чем-то не правы. Но недобрые и несправедливые нотки по отношению к ним, которые проскальзывают подчас в воспоминаниях Савиной, свидетельствуют о том, что разлад зашел и далеко и глубоко. Кончилось скандалом: Медведев терпеть наглого и бездарного Савина больше не желал и без церемоний расторг с ним контракт.

Оставаться в городе, где муж выгнан из театра, и продолжать служить в обстановке враждебной и нервной, было невыносимо. Воспользовавшись приглашением саратовского антрепренера, супруги Савины в канун нового, 1873 года выехали из Орла — опять в Саратов.

Семейная жизнь в Саратове лучше не стала — здесь самодвольная спесь и раздражительность Савина целиком обратились на жену. В саратовском театре, как и в орловском, он был никому не нужен. Вскоре ему предложили неустойку, и он уехал в Симбирск.

Савина почувствовала себя наконец-то свободной: она «не верила своему счастью», тотчас «наняла себе маленькую, уютную квартирку, взяла мебель напрокат, наставила много цветов и зажила припеваючи». К ней вернулась былая энергичность, привычка самостоятельно распоряжаться своей судьбой. Она обрела душевное равновесие. Ее состояние походило на спокойную, уверенную собранность перед жизненным рывком.

В театре шла обычная, будничная борьба. Местная премьерша Глебова тягаться с Савиной не могла и уехала, не дослужив сезон.

Рецензии «Саратовского справочного листка» любопытны разнообразием мнений и противоречивостью голосов, вступающих в спор о новой актрисе. Одни, сравнивая ее со знаменитой Федотовой, утверждают, что «по правдивости Савина стоит выше», ибо «в ней нет федотовской плаксивости». Другие же (например, ее будущий партнер по Александринской сцене М. Петипа, тоже служивший тогда в Саратове) находят невыгодным для актрисы

сопоставление даже с Глебовой: «не отрицая нисколько в г-же Савиной задатков, таланта в ней мы не видим».

И все же со страниц газеты актрисе говорят о серьезности ее призвания: «Бог дал ей большое дарование, но пусть она не разминивается, не расходует его на одни безделушки, так хорошо оно создаваемые».

Присяжному рецензенту вторит неизвестная, но, видимо, проницательная дама, которая считает, что Савиной надлежит расширить репертуарный диапазон: «Ее роль — роль драматическая, роль угнетенной, несчастной жертвы и т. п. Обладая большой наблюдательной способностью, г-жа Савина необыкновенно верно передает своим голосом, манерою, выражением своего лица — страдания физические и душевные».

Тревогой за будущее актрисы звучат грустные предостерегающие слова: «Провинциальная сцена есть действительно школа, но ведь в то же самое время она есть и могила для многих сценических талантов». Ибо «развитие таланта возможно только там, где положение актера и материально, и интеллектуально, и нравственно обеспечено».

Ей советуют со всей определенностью: «Мы от души желаем г-же Савиной оставить провинциальную сцену».

Может, и впрямь — пора?

Но ведь советы «оставить провинциальную сцену» дают только тем, кого провинция полюбила, перед кем провинция преклоняется. Эта любовь досталась Савиной дорогой ценой. Стоит ли отказываться от всего, что достигнуто, во имя призрачной надежды на петербургские триумфы?

Старая альтернатива: саратовская синица в руках или журавль в петербургском небе?

«Синица, синица! — внушала себе Савина. — Синица!»

## СТОЛИЧНЫЕ ДЕБЮТЫ

В Петербург Савина ехала в каком-то неопределенно-смутном настроении, с противоречивыми чувствами. Столица была ей малознакома и неприятна. Пробыв там прошлым постом полтора месяца, целиком занятая докторами, ваннами, лечением, она в тот раз Петербурга почти не увидела и не узнала. Однако вынесла неприятный к «отвратительно холодному во всех отношениях городу». Но через год к врачам пришлось ехать снова, несмотря на молодость, крепким здоровьем она похвалиться не могла. Весной 1874 года, заключив в Саратове контракт на 500 рублей в месяц, она отправилась в Петербург, как сама уверяет, — «спокойная».

Спокойствие, конечно, было — его вселяли и этот контракт, и любовь саратовской публики, да и общее ощущение наконец-то

завоеванного прочного положения в театре. А еще, быть может, свойственная молодости, даже не осознаваемая, а как бы сама собой разумеющаяся уверенность, что все в жизни непременно случится, все впереди — и столичная сцена, и известность, и блестящее будущее.

Потому-то она и не спешила, не рвалась в новый бой. Ей ведь всего только двадцать лет — а сколько уже осталось позади причудливых событий, резких поворотов судьбы, перемен, передряг, катастроф... Душа требовала паузы, остановки.

Трудные годы, какие пришлось на самый хрупкий и болезненно-беззащитный возраст юности, не сломали ее, а закалили, оставив след на всю жизнь. В провинции Савина усвоила главное — чтобы крепко держать собственную судьбу в своих руках, нужно бороться, нужно уметь распознать и не упустить счастливый случай.

Ее душевное равновесие слегка смущало лишь одно обстоятельство. Из газет стало известно, что Глебова, соперница Савиной, вынужденная уступить ей пальму первенства в Саратове, теперь дебютировала в Александринском театре и имела успех. Савину это задело, в ней шевельнулся азарт: «Отчего это я не дебютировала в Петербурге?» Но своих саратовских товарищей, да и саму себя, она убеждала, что едет только лечиться.

На деле же в Петербурге оказалось не до лечения. Великим постом, когда на казенных сценах спектакли не дозволялись, бурно расцветала театральная жизнь в клубах. Именно через клубные сцены пролегал для провинциальных знаменитостей путь к дебютам в Александринском театре. Да и сами императорские артисты, невзирая на запрет, подвизались в клубных спектаклях с целью заработка.

В Петербурге у Савиной был дядя — известный археолог Аскалон Николаевич Труворов. В актерские способности племянницы он не верил и, поддразнивая ее, предлагал для доказательства сыграть хоть раз в клубном спектакле. В том, что она провалится, дядя ни минуты не сомневался.

Но племянница приняла вызов. Она обратилась к С. М. Сосновскому — распорядителю спектаклей в Благородном собрании и заявила, что — так и быть! — хотела бы сыграть в одной пьесе. Сосновский же, видимо, не понимая, с кем имеет дело, согласился дать саратовской премьерше... водевиль «для разъезда» — в конце спектакля. Оскорбленная Савина отказалась наотрез и поклялась себе не унижаться и ни за что не играть в клубах.

Но случай предстать перед столичной публикой все-таки подвернулся.

Пресловутый «счастливый случай»! Как много он значит в актерской судьбе, и как часто он выглядит банально, но все же ска-

вочно-прекрасно. Внезапная болезнь премьерши ставит спектакль под угрозу срыва, вот тут-то молодая, никому не известная актриса спасает театр, имеет невиданный успех и на следующее утро просыпается знаменитостью. История, кочующая по страницам мемуаров, знакомая баллетристике, неоднократно воспетая в водевиле, настолько затрепанная, что ее и повторять-то неловко.

И все же никуда не денешься: в биографии Савиной она повторилась. На сцене Благородного собрания ставили новую пьесу Л. Антропова «Блуждающие огни», в ней были две большие женские роли — героиня и инженерю. Накануне премьеры героиня заболела, инженерю взялась ее заменить, а молоденькую девушку Лелю — роль инженерю — играть было некому. Сосновский сразу вспомнил саратовскую гордячку, которая отказалась от водевиля, и кинулся к ней на поклон.

Савина потребовала пьесу, прочла ее, немного подумала — и согласилась.

Роль была не слишком выгодна для нее: Леля — самоотверженная жена, кротко и безропотно сносящая нужду, охлаждение мужа, ненависть сестры-соперницы. Наиболее сильным сторонам савинского дарования — комедийному озорству, кокетливой живости, — казалось, негде было проявиться в этой большой, но безликой и скучной роли.

Предстоящий спектакль вызывал особый интерес, так как с возобновлением сезона «Блуждающие огни» собирались ставить в Александринском театре. Дебют был ответственным. «Но ведь я играла не для того, чтобы поступить на сцену», — а для чего же? Наверное, тогда Савина действительно старалась так думать и даже самой себе внушала, что она ни в чем не заинтересована, но, без сомнения, в глубине души надеялась именно на дебют. Уж очень велик был соблазн.

Начались репетиции. Ее манера репетировать, сохранившаяся на всю жизнь, обескураживала многих: бродя по сцене с тетрадкой в руке, она вполголоса бубнила текст себе под нос, никогда не давая полного тона. Участники спектакля пришли в панику от беспомощности молодой актрисы. Со всех сторон на нее посыпались советы и замечания. Она взорвалась и, угрожая бросить роль, потребовала, чтобы ее оставили в покое до спектакля. Темперамент, с которым был произнесен этот монолог, убедил всех, что она, пожалуй, действительно актриса, а не такая уж «рыба», как кажется. Сама же она почувствовала себя уверенно и независимо.

На спектакле, ожидая выхода, она дрожала от холода и страха, крепко ухватившись за кулису (привычка, оставшаяся навсегда в каждой новой роли). Актеры ужасались ее бледности, но она отказывалась от румян, зная, что тотчас после первых фраз лицо запылает.

На сцену она вышла вместе с бенефициантом, которого встретили аплодисментами. Эти аплодисменты, пусть и не ей предназначенные, все равно подбодрили ее — сказала саратовская привычка выходить под рукоплескания.

На следующее утро имя Савиной замелькало в газетах. В провинции она воспринимала хвалебные отзывы как должное. Оказалось, что для столицы они не столь уж авторитетны: «Мы, признаться не привыкли,— заметила газета «Русский мир»,— придавать большое значение восторженным похвалам провинциальных рецензентов и относились скептически к отзывам «Саратовского листка» о замечательном таланте г-жи Савиной». Однако спектакли с ее участием столичный рецензент вынужден был назвать «знаменательным сценическим торжеством», соглашался, что в саратовских похвалах «не было ничего преувеличенного», и признал: «...г-жа Савина с первого своего появления на подмостках доказала, что она артистка в лучшем значении этого слова».

Не обошлось и без курьеза. Успех Савиной был признан столь единодушно, что читателей «Новостей» должно было озадачить мелькнувшее на страницах этой газетки упоминание о «сомнительном» таланте г-жи Савиной. На следующий же день газета поспешила исправить опечатку: вместо «сомнительного» следовало читать «симпатичного» таланта — и извинялась перед артисткой за своего «корректора, как видно, не посещающего клубных спектаклей, а потому не оценившего недюжинное дарование вновь входящей на петербургском небосклоне звездочки».

За первым выступлением последовали другие — в Благородном собрании, в Клубе художников — и везде с успехом. Спектакли Савиной усердно посещал премьер Александринского театра А. Нильский. В театре пустовало место режиссера после отъезда в Тифлис А. Яблочкина, и ходили упорные слухи, что место это займет Нильский. Посещая клубные спектакли, он присматривался к актерам, которыми можно было бы пополнить труппу. Талант Савиной произвел на него сильное впечатление, он сообщил о заблывшей актрисе начальнику репертуара П. Федорову. Более того, Нильский устроил ей аудиенцию у всеильного диктатора петербургской сцены.

Савина боялась Федорова: наслушалась о нем «ужасных вещей» и, хотя Нильский ручался, что она будет принята благосклонно, все-таки «не решилась ехать без дяди». А дядя из скептика и пессимиста вдруг превратился в яркого приверженца таланта своей племянницы и предсказывал ей «фурор». Когда дело коснулось «условий» и Федоров, узнав, на что рассчитывает саратовская премьерша (она, в частности, требовала бенефис), только замахал руками,— дядя дипломатично предложил до дебюта вообще об «условиях» не говорить. Федоров согласился.

Итак, Савина, недавно еще и не помышлявшая оставить Саратов, стояла у заветных дверей служебного, артистического входа Александринского императорского театра и готовилась в эти двери войти. Саратов был забыт — во всяком случае, до поры до времени, — а Петербурга она и не видела. Весь Петербург сжался для нее до размеров александринской сцены.

Дебютные спектакли начались 9 апреля 1874 года. Свой репертуар Савина продумала довольно тщательно: включила в него «Доходное место», игранное в первый бенефис в Минске, «Светские ширмы» с любимой драматической ролью и, конечно, уже проверенные на петербургской публике «Блуждающие огни». Три эти роли, взятые вкупе, были заявкой, скорее, на амплуа драматической, а не комической ишженю.

Но в конторе театра репертуар забраковали и предложили на выбор несколько других пьес. Почему-то ей приглянулась Зина в «Ангеле доброты и невинности» В. Крылова и А. Плещеева — роль пустая и неинтересная; на «Воспитанницу» Островского она согласилась с неохотой. Первый же ее выход на сцену Александринского театра состоялся в комедии «По духовному завещанию» Виктора Крылова — того самого Крылова, чьих пьес она переигрывает в будущем великое множество, с которым станет потом то ссориться, то мириться, чье имя с этих пор будет связано с ее именем.

«Счастливым случаем» и тут ей не изменил. Из Москвы приехал знаменитый актер Малого театра Сергей Шумский. Его гастроли, вопреки ожиданиям, не отодвинули дебютантку в тень, а, наоборот, выдвинули ее в центр всеобщего интереса. Сыграв с Савиной первый спектакль, Шумский мгновенно оценил актрису, и через несколько дней она уже играла в его бенефисе, на который съехался весь цвет Петербурга, вплоть до наследника-цесаревича. Последнее обстоятельство вовсе вскружило ей голову.

Роль Авдотьи Николаевны в одноактной комедии М. Достоевского «Старшая и меньшая» считалась служебной и невыгодной. Финальный монолог, который героиня произносит, гадая на картах, за кого выйти — за богатого и нелюбимого или за бедного, но милого сердцу, — находили несценичным, чересчур многословным, а потому обычно попросту вымарывали, боясь сорвать финал.

Так собирался поступить и Шумский, а ведь слово бенефицианта — закон. Но Савиной очень хотелось сохранить монолог, она что-то в нем почуяла, с безошибочным инстинктом предугадывала успех и сумела-таки переубедить Шумского. Опытный актер уступил упрямой партнерше неохотно: зачем рисковать? И только после того, как зрительный зал наградил Савину бурными аплодисментами, Шумский поощрительно и лукаво ей улыб-

нул, шепнул: «Ах, bestия!» А «bestия», невинно потушившись, ответила ему благодарным взглядом исподлобья.

Спектакль повторялся несколько раз, и газеты торжественно провозгласили, что Шумский и Савина — «лев и львица весеннего сезона».

Спустя много лет один из почитателей Савиной признается, что «три четверти посетителей Александринского театра были не только увлечены ее необыкновенным талантом актрисы, но и просто по уши влюблены в нее, как в женщину». Не будучи красавицей, она была одарена редким женским шармом, и вся ее внешность была очень выгодна для сцены.

Смугловатое, с довольно тонкими, не очень правильными чертами лицо Савиной само по себе не было красивым. Жизнь и прелесть этому лицу придавали глаза — по общему мнению — восхитительные. Большие и глубокие, они казались одновременно и жгуче-черными и светлыми — от необычайного блеска и сияния. Их сравнивали с черными алмазами. (Однажды, на каком-то вечере, дама, сидевшая напротив Савиной, обратила внимание на изумительные бриллианты в ушах актрисы. На что ее сосед восхищенно воскликнул: «Но какие у нее бриллианты в глазах!»)

Внутренний огонь оживлял и одухотворял ее лицо. Но главное чудо савинских глаз заключалось в удивительной живости и постоянной изменчивости их выражения, сообщавшим всему лицу волнующую трепетность и нервность. Натура Савиной — жизнерадостная, энергичная и беспокойная натура художницы — светилась в ее глазах, которые никто никогда не видел тусклыми и равнодушными.

Та же нервная порывистость была свойственна всей ее фигуре, стройной, гибкой и миниатюрной. Савина всем запоминалась в стремительной подвижности: «Неуловимая, как ртуть!» Линия ее перемещений в пространстве сцены всегда была точна, походка легка, жесты естественны, позы красивы. Даже явные несовершенства — как, например, несколько носовое звучание голоса — обращались в достоинство актрисы. Если некоторые и считали это серьезным недостатком, то другие — их было большинство — утверждали, что в такой манере говорить как раз и проступает чисто савинское своеобразие, савинское обаяние.

На каждое ее выступление в клубе, на каждый дебютный спектакль мгновенно откликалась столичная пресса. Из статьи в статью кочуют одни и те же похвалы и восторги, звучат почти одинаковые слова и фразы: «полнейшая естественность в голосе, мимике, жестах, движениях», «замечательная искренность», «сценическая простота» — вот что пленяет всех, не говоря уж о молодости и женском обаянии актрисы. Критики отмечают ее высокий профессионализм. Главную же силу Савиной видят в «инстинктивной

прижде ко всякой лжи, в понимании художественным чутьем правды в жизни и в искусстве».

Но среди восторженного хора раздаются и более трезвые голоса, несколько умеряющие общие восторги. Рецензент газеты «Новости» заводит речь «о пределах так называемой сценической «простоты», которая составляет, как известно, главное достоинство игры г-жи Савиной», но которая, по его мнению, «еще не доведена до мастерства». Он упрекает актрису в «бескolorитности», в «поверхностности», в однообразии внешних приемов. Находя Савину «большим талантом», но «талантом, имеющим определенные границы, которые ему не следует переступать», он приравняет ее к «жанристам в живописи» — от них, мол, нельзя требовать больших полотен, а лишь «прелестных вещиц в роде «жанров» покойного Федотова».

Автору этой статьи нельзя отказать в проникательности, он уловил, пожалуй, главную опасность, которая будет на всем пути подстерегать актрису, которую она временами сможет блистательно побеждать, но временами, увы, станет с охотой ей поддаваться. Тысячу раз будут упрекать Савину, что зря она растрачивает талант на выделывание этих самых «прелестных вещиц».

Задумалась ли молодая артистка над предостерегающими строками?

Вряд ли. Ее в тот момент волновали другие заботы. Дебюты кончились, и вопрос о поступлении Савиной в труппу императорского театра был решен. Она знала уже, что отныне будет служить вместе с тем самым знаменитым Василием Самойловым, который некогда снисходительно выводил ее, девчонку-бенефициантку на вызовы одесской публики, с тем самым знаменитым Павлом Васильевым, который заступился за нее, двенадцатилетнюю, в Киеве... Оба, и Самойлов и Васильев, — мастера, всей России известные, — станут ее партнерами. Сумеет ли она удержаться на такой высоте? Александринские актеры к восторгам рецензентов отнеслись презрительно: всегда шумят по поводу дебютов, а как поступит — и замечать перестанут. «Перспектива эта пугала меня». Кроме того, предстояло еще договориться с Федоровым об «условиях».

Дядя рассчитал верно: удачные дебюты заставили прижимистого Федорова предложить Савиной контракт на три года. Ей назначили 900 рублей в год плюс 15 рублей разовых (за каждое представление) с казенным гардеробом и, главное, с ежегодным бенефисом, о чем раньше Федоров даже и говорить не желал.

Сезон начинался 15 августа, а 18 августа 1874 года Савина уже сыграла первый спектакль, которым началась ее сорокалетняя служба в Александринском театре.

## БОЛЬШИЕ ОЖИДАНИЯ

Здание Александринского театра, построенное Карло Росси и открывшееся в 1832 году, вполне соответствовало воспетому Пушкиным «строгому, стройному виду» северной столицы. Над белой колоннадой рвалась вперед и ввысь четверка бронзовых коней, влекущих за собой колесницу Аполлона. Справа и слева от колоннады в глубоких нишах застыли в гордом спокойствии статуи муз. По вечерам при мягком свете зажженных фонарей музы благосклонно взирали на посетителей и посетительниц театра, которые неторопливо вылезали осенью и весной — из богатых карет, зимой — из саней. Парадный облик Александринского театра нисколько не был схож с интимной, скромной внешностью московского Малого театра.

А незадолго до петербургских дебютов Савиной в сквере перед театром воздвигли по проекту художника М. Микешина пышный монумент Екатерине II. Императрица была облачена в длинную мантию, тяжелые складки которой ниспадали на фигуры «екатерининских орлов», толпившихся у ее ног. Вид с Невского проспекта на российский ансамбль был испорчен — темная пирамида памятника рассекла классический желто-белый фасад.

Главный театральный подъезд уже выглядел иначе, нежели в былые времена. Исчезли «музы» — сделанные ради экономии из алебаstra, они от сырости стали разваливаться, угрожая жизни прохожих, и их поспешили снять. Нарядные кареты с гербами на дверцах редко подкатывали к театру. Теперь многие зрители запросто приезжали на извозчичьих дрожках, а иные и вовсе приходили в театр пешком. Если в николаевские годы партер и ложи Александринского театра заполняла светская публика, то теперь, при Александре II, особы «высшего круга» отдавали предпочтение опере, балету или Михайловскому (французскому) театру, а русскую драму посещали лишь в особо торжественные вечера, когда ее удостаивал своим вниманием сам государь, или же императрица, или члены царской семьи.

Состав публики заметно изменился. П. Гнедич писал: «...высокие сапоги бутылками и сибирки черного сукна появлялись в партере как неизбежный элемент», свидетельствуя о живом интересе гостинодворских купцов к драматическому искусству. Купцы и чиновники средней руки — вот кто располагался в креслах партера. А в ярусах и на галерке теснились мещане из городских предместий, студенческая молодежь. Вкусы пестрой, разнородной аудитории были пока еще не развиты, наивны и смутны. Эта публика по-детски радовалась, когда то, что происходило на сцене, оказывалось узнаваемым, выглядело «в точности как в жизни». Но эта же публика тоже совершенно по-детски ждала от

театра сильных, потрясающих эффектов, жаждала увидеть на подмостках необыкновенных героев и жутких злодеев. Она была легковерна — трескучая мелодрама могла растрогать ее до слез, глупый водевиль мог рассмешить до упаду. Но ведь помимо этой вовсе не искушенной публики в зале Александринского театра бывали и гораздо более требовательные зрители, многоопытные театралы. А кроме того, духовные запросы студенчества сильно отличались и от вкусов чиновничества и от примитивных потребностей купечества и мещанства.

Поэтому Александринский театр вынужден был, чтобы всем потрафить, довольно неуклюже маневрировать между совершенными творениями мировой и отечественной классики, а также лучшими пьесами новых русских драматургов, с одной стороны, и ремесленными драматургическими поделками, переводными и домоткаными — с другой. А репертуарная всеядность неизбежно породила стилистический разноречивый в актерской игре.

Непосредственно перед тем, как Савина появилась в Петербурге, на Александринской сцене на равных соперничали друг с другом два замечательных актера — Василий Самойлов и Павел Васильев. Самойлов развивал каратыгинскую традицию, продолжая совершенствовать школу блестящего внешнего мастерства. Васильев наследовал Мартынову — его психологически утонченной и страстной манере, его демократизму и сострадательной гуманности. Оба соперника — и Самойлов и Васильев — одновременно покинули Александринский театр в тот самый сезон 1874/75 года, когда там появилась Савина. С Васильевым ей так и не довелось встретиться на столичных подмостках, с Самойловым же она играла «Трудовой хлеб» Островского и — в день его прощального юбилейного спектакля — «Ночное» М. Стаховича.

После ухода Васильева и Самойлова на первый план в театре выдвинулись актеры, не обладающие ни столь крупными талантами, ни столь сильными самобытными индивидуальностями. Александр Нильский, однотонный и однообразно холодный актер, «ужасный любовник», по мнению Савиной, играл героев.

Бытовые роли перешли к Федору Бурдину, который в комедии был груб, порой пошловат, в драме — криклив и чересчур патетичен. И с Нильским и с Бурдиным Савиной впоследствии предстояло часто встречаться на сцене. Довольно скоро она убедилась, что оба они — партнеры посредственные. Гораздо более близки по манере ей оказались Иван Горбунов и два молодых актера — Ипполит Монахов и Николай Сазонов.

С уходом Самойлова и Васильева изменилась традиционная для александринской сцены система, когда в центре действия непременно был — и задавал тон всему представлению — актер, а женская роль, даже в самом талантливом исполнении, служила

лишь дополнением или, как тогда говорили, «украшением» спектакля. Причем в описываемый период наибольшей любовью у публики пользовались те александринские актрисы, что подвизались в характерных и пожилых ролях, играли свах, вдов, купчих в пьесах Островского, как, например, Юлия Линская, прозванная «Мартынов в юбке», а позднее — Елизавета Левкеева и Варвара Стрельская.

Молодые же героини сменяли друг друга, и ни одной из них не удавалось надолго занять в труппе прочного положения. На рубеже 50—60-х годов ярко вспыхнуло, но быстро угасло поэтическое дарование Фанни Снетковой — первой петербургской Катерины в «Грозе». Выйдя замуж, она покинула сцену, где царила всего лишь пять сезонов. А вслед за ней амплу молодой героини заняла сперва «какая-то не живая» и «слезоточивая» Елена Струйская, а затем «бесцветная» Антонина Дюжикова — к их именам прочно приклеились нелестные эпитеты Островского.

Отзыв одного из современников, отметившего, что александринская труппа «скудно» наделена женскими талантами, отчасти объясняет, почему и петербургская публика и петербургская критика столь радостно и столь единодушно оценили дарование Савиной. Ее сразу же объявили единственной «настоящей русской ingénue, отсутствием которой, как известно, страдает наша сцена».

Обозреватель петербургских театров А. Вольф хронику сезона 1873/74 года начал сообщением о появлении новой актрисы: «Опытные артисты сразу заметили в ней признаки недюжинного дарования», «бенефицианты стали ухаживать за восходящею звездю, добиваясь ее участия в бенефисе». А бенефисные спектакли в Александринском театре в то время назначались каждую пятницу. Отказывать товарищам было не принято, да Савина, тогда еще «новенькая», не смела и помышлять об отказе. Ее имя значится на афишных спектаклях всех знаменитостей: Нильского и Самойлова, Монахова и Сазонова, Левкеевой и Жулевой. Вслед за ними и актеры рангом пониже тоже пытаются привлечь интерес зрителей к своим скромным праздникам именем новой, сразу вошедшей в моду инженю.

Благодаря чужим бенефисам Савина быстро стала известна широким кругам петербургской публики. «Жизнерадостная, заразительно веселая, полная непосредственного комизма и тонкого юмора, грациозная, как кошечка, с жгучим огнем выразительных глаз, с звонким смехом и тонким, женственным кокетством, юная и сильная, пришла она на Императорскую сцену», — писал Карпов.

«Я играла и репетировала, репетировала и играла» — в эту емкую и краткую фразу уложился в ее воспоминаниях первый

петербургский сезон. Играла все подряд, без разбора — ту же Глашу в «Бедовой бабушке» и Офелию в «Гамлете», Луизу в «Двух сиротках» и Глафиру в «Волках и овцах». За сезон участвовала в 132 представлениях, исполнила 29 ролей, из них 14 новых.

В памяти очевидцев, пытающихся воскресить свои первые впечатления от игры Савиной, неизменно возникает один и тот же образ давно скопившейся духоты, которую вдруг разгоняет благодатный, освежающий ветер. «Было такое ощущение, как будто кто-то взял большое опахало и повеял свежим ветерком, и словно стало менее душно и жарко на галерке», — писал Кугель. Так что стершаяся, ставшая для нас невыразительной фраза: «Савина внесла на сцену Александринского театра свежую струю» — на самом деле очень точно передает подлинные чувства современников.

Вот свидетельство одного из первых обозревателей творчества актрисы, И. Щеглова: давали водевиль «Утка и стакан воды» Лабиша и Лефрана — скука была такова, что я едва не сбежал из театра», — признается Щеглов. В его памяти стерлось многое из того томительного представления — какие актеры играли, что, собственно, происходило на сцене. «Но вот что я не забыл и никогда не забуду, хотя бы тому прошло еще двадцать пять лет, это первое появление Аннеты — Савиной». А появление было такое: «убого «по-водевильному» обставленная комната и в комнате горячатся двое — какой-то старичок в лысом парике и молодой человек — в рыжем; и пока они шаблонно, по-водевильному пугаются, я невольно улыбаюсь, воскрешая про себя детский театр марионеток... Как вдруг... тррах — налево, за сценой, звон разбитой посуды, затем чей-то тонкий женский крик... и из боковых дверей выпархивает на сцену, точно весенний вихрь, молодая стройная брюнетка в светло-зеленом шелковом платье с белым веером в руках... Глаза брюнетки горят, как уголья, ноздри нервно раздуваются, веер ходит в тоненьких пальцах ходуном...

— Что такое, что случилось? — озадачен водевильный папаша в лысом парике.

Но очаровательная брюнетка едва может говорить от волнения: «О, ужасное происшествие... Представляете, мой попка... мой милый попка... окно было открыто... и он улетел!»

Дальше она не в состоянии говорить, и из глаз ее готовы сейчас брызнуть слезы досады...

И вот, как только она впрхнула и заговорила, — со щепы внезапно повеяло настоящей, не водевильной, властно захватывающей жизнью, и одновременно в зрительном зале почуялось то невольное радостное волнение, которое производит всегда в самой будничной толпе дыхание истинного таланта. «Что-то будет дальше? — подумалось, наверное, про себя каждому».

Молодая Савина всем вспоминается в стремительном движении, в ликующем порыве. Недаром же драматург Н. Соловьев, сочиняя пьесы для Савиной, «на Савину», будет давать ей бесконечные «вбеги» и «выбеги» и чистосердечно признаваться Суворину, что делает это только потому, что все эти антре получают у актрисы чрезвычайно эффектно и очень нравятся зрителям. А Южин уже после смерти Савиной вспомнит, как «в пьесе «Капризница» выпорхнула стройная, прелестная девочка, с черными алмазами несравненных глаз, полных огненных искр и чарующего блеска».

Неизменный партнер Савиной тех лет Сазонов дивился: «Словно бес какой в ней сидел... Одно появление ее на сцене уже гипнотизировало публику».

В памяти театралов еще не стерлись те времена, когда в водевилях искрился и сверкал пленительный талант легендарной Варвары Асенковой, когда сменившая ее Надежда Самойлова покорила зал своим заразительным и блистательным комедийным мастерством. Но на смену наивному и беспечному водевилю явилась фривольно-шикарная французская оперетка. Главной приманкой Александринской сцены стала опереточная дива, от которой требовалось уже нечто иное, нежели от скромной героини водевиля, — не исполнять нежным речитативом бесхитростные куплеты, а дерзко распевать весьма рискованные, подчас на грани непристойности, арии; не подтанцовывать в такт куплетам, а лихо отплясывать канкан — непременно и едва ли не самый завлекательный номер опереточного представления. Правда, опереточная премьерша александринской сцены Вера Лядова, в отличие от своих французских соперниц из Михайловского театра, несколько смягчала и облагораживала слишком уж вольные сцены, сочетая блеск и пикантность с целомудрием и грацией. Но Лядова рано умерла, и замены ей не нашлось. Оперетка начала увядать.

В этот момент и явилась Савина, разом удовлетворив самые противоречивые запросы и вкусы всех зрительских слоев, не оставив никого равнодушным к своему таланту. «Интерес спектаклей оживился, интеллигентная публика стала быстро возвращаться к театру», — констатировал Островский.

Публику, предпочитающую легкий жанр, молодая актриса обрадовала возрождением благородной и изящной комедийной манеры. В ней даже заметили сходство с Асенковой, и не только в среде старых театралов, но и в закулисном мире (что, к слову сказать, немало ей льстило).

Сторонники же серьезного репертуара возлагали на нее особую миссию: обнаружив в ней простоту и искренность в соединении с тонкой наблюдательностью и жизненным опытом, они с пер-

вых же шагов актрисы связали с ней надежды на обновление александринской сцены.

Подобные упования основывались на двух ролях, сыгранных Савиной осенью 1874 года. К этому времени актрису уже начинало тревожить преобладание водевилей в ее репертуаре, и она очень обрадовалась первой серьезной роли в «Злобе дня» Н. Потехина, полученной ею в бенефис актера П. Малышева. А меньше чем через две недели уже в свой собственный, первый, бенефис сыграла «Мишуру» А. Потехина, и это был великий день в ее жизни.

Драматургов Потехиных было два. Н. Лесков, не без иронии обращаясь к тем из читателей, «кто не имеет навыка отличать одного от другого двух братьев Потехиных, Николая и Алексея», противопоставлял «Алексею Потехину, автору «Мишуры», человеку не лишенному дарований», его брата Николая, в котором видел «мало дарований литературных». Но, во всяком случае, оба Потехина принадлежали к серьезному, так называемому «либерально-обличительному» направлению.

Для Савиной же их пьесы — и «Злоба дня» Потехина Николая и «Мишура» Потехина Алексея — явились продолжением той линии в творчестве, которую она начала, сыграв еще в Казани «Светские ширмы» В. Дьяченко, а затем в Саратове — «Семейные расчеты» Н. И. и Н. Н. Куликовых.

Если до сего времени у актрисы «не было, — по словам рецензента, — случая выказать свой талант во всей полноте», то теперь она предстала перед Петербургом в роли «жертв и угнетенных невинностей», как определила когда-то саратовская газета.

В этих пьесах, как правило, варьировалась судьба молодой девушки, выданной замуж по расчету и гибнущей в тисках семейного деспотизма. Доведенные до отчаяния, кроткие, чистые страдальцы либо сходят с ума, либо кончают самоубийством, либо смиряются после тщетной попытки свергнуть домашнее иго.

Свое право на подобные роли Савина, как мы помним, отстаивала еще в провинции, отваживаясь соперничать даже со Стрепетовой. Тем более теперь, на столичной сцене, она не желала замыкаться в комедийном репертуаре. Пьесу для первого бенефиса на императорской сцене выбирала долго и придирчиво. По совету Сазонова, который относился к ней покровительственно, остановилась, наконец, на «Мишуре», порядком заигранной и давно сошедшей с репертуара. Вполне понятно, что многие предрекали Савиной плохой сбор и даже провал: считали, что публика на опостылевшую пьесу не пойдет. Но Савина, которой приглянулась роль, была тверда — и не прогадала, хотя сбор и в самом деле был далеко не полный.

«Мишура» превзошла мои ожидания, — вспоминала актриса, —

роль удалась на славу, и я редко играла с таким вдохновением, я чувствовала, что публика с первого моего выхода следит за малейшим моим движением и живет со мной жизнью бедной Дашеньки, я вошла в роль в полном смысле слова. После третьего акта меня почти внесли в уборную: я видела лица актеров, начальства, чужих, незнакомых, слышала неясный гул, чувствовала поцелуи на щеках, руках и знала, понимала, что это все в о с т о р г... С этих пор я заняла место первой актрисы».

Так оно и было, и спустя самое короткое время один из критиков без колебаний написал: «С г-жою Савиной русский театр ожил и напоминает старые дни золотого своего века... Публика рвется в театр, когда играет Савина, с каким-то восторгом; через час после открытия кассы нельзя найти ни одного билета».

А ведь еще и полугодом не прошло с тех пор, как другой критик с комическим отчаянием заявлял, что он-де готов «пожертвовать жизнью за отечество», но «обречь себя на созерцание» александринских актеров даже и «для пользы отечества» не согласен!

В 1877 году Савину увидел на сцене итальянский трагик Эрнесто Росси, гастролировавший в Петербурге. «Совершенно чуждая мне русская речь не только не резала слух, а, напротив, находила отзвук в моем сердце, — удивлялся артист. — Бывали минуты, когда я, не понимая слов, отлично улавливал их смысл: актриса сопровождала их такой естественной и мастерской мимикой и жестикуляцией, что я мог обходиться без переводчика. [. . .] Полагаю, что у госпожи Савиной большое театральное будущее: такой вывод подсказывают мне те эпизоды пьесы, где комизм сменялся настоящим драматизмом и где актриса становилась взволнованной и страстной, оставаясь при этом правдивою и человечной».

Однако соотечественники в оценке драматических возможностей «первой актрисы» несколько разошлись. Если одни были вполне удовлетворены «выражением глубокого драматизма», то такой придирчивый зритель, как Алексей Сергеевич Суворин, полагал, что для сцен, «требующих сильного порыва страсти и отчаяния», у Савиной все же недостает техники, особенно голосовой: «...артистка словно сознавала недостаток своих средств и вела эту (драматическую) сцену неуверенно, ощупью». «По двум пьесам, в которых я ее видел, — заключил Суворин, — мне кажется возможно сказать, что г-жа Савина даровитая, многообещающая актриса, но ей еще надо много работать».

Укрепило ее позиции исполнение роли Наташи в «Трудовом хлебе» Островского, сыгранной в этот же первый сезон. На сей раз даже строгий Суворин воскликнул: «Как хорошо поняла она эту роль, эту простую девушку, как бесподобно передала всякий оттенок своей роли!» Здесь выказала актриса восхитившее всех

умение молча, в паузах доигрывать, досказывать то, чего нет в тексте. Суворин особенно восхитился паузой, которую делала Наташа — Савина после того, как жених, получив от нее деньги, мгновенно исчезал: «Целая драма в этом минутном молчании, в этих боязливых взглядах, и драма эта неотразимо сообщается зрителю».

Такие мимические сцены Савина проводила очень искусно. Тихое отчаяние, недоумевающее страдание, безразличие помутившегося рассудка ее лицо выражало без слов, небывалой по экспрессии немой игрой.

Уже к концу первого сезона Савиной отводится совершенно исключительное место в жизни театра. Автор «Театрального альманаха на 1875 год» А. Соколов, оглядывая мысленно труппу Александринского театра, насчитывающую сто пятьдесят человек, находил в ней «только три большие таланта и несколько дарований несомненных. Эти три: г-жа Савина, г. г. Самойлов 1-й и Сазонов». Оценивая настоящее и заглядывая в будущее, Соколов утверждал: «репертуар русского театра утратил свою серьезную физиономию и надел на себя костюм и маску шута. В этот костюм и в эту харю, главным образом, нарядили его г. г. В. Курочкин и Александров (Крылов). Первый наградил сцену непроходимую пошлостью и всю залил салом, а второй с о ч и н и л целый ряд легких комедий, где актерам почти нечего делать... Нам кажется, публика уже устала хохотать от г. Александра и не хочет больше краснеть от г. Курочкина. Вероятно, дело пойдет по серьезной дороге». Соколов полагал, что «появление г-жи Савиной предвещает такой поворот, что именно г-жа Савина призвана очистить императорскую сцену от «крыловщины».

Четверть века спустя другой летописец русского театра, К. Скальковский, обронит лапидарную, но емкую фразу: «К половине 70-х годов оперетка на александринской сцене исчезла и там воцарилась г-жа Савина, приехавшая из Саратова, а с нею репертуаром овладел г. Крылов». Так история корректирует упования современников.

## ДРУГАЯ ЖИЗНЬ

С переездом в столицу жизнь Савиной изменилась неузнаваемо. Только вчера она была замкнута в извечный провинциальный круг «талантов и поклонников», не знала никого, кроме актеров и немногих, входящих за кулисы, зрителей, только вчера ее интересы полностью исчерпывались пьесами, ролями, гонорарами, бенефисами, количеством вызовов, букетов и подарков. Все это нимало не утратило — и никогда не утратит! — значения для нее. Но первый же год в Петербурге невероятно раздвинул горизонт ее

жизни. Столица жила в ином, гораздо более стремительном, сравнительно с провинцией, темпе, в ином, напряженном ритме. Столичная суета закружила Савину, и в этой суете, в этом кружении она почувствовала себя в своей стихии. Ее увлекает положение «модной» актрисы, о которой пишут газеты, которой восхищаются, о которой спорят. Она всем интересна, везде желанна — и на благотворительном маскараде у колеса лотереи, и в концерте, и в литературном салоне. Ее всюду приглашают, зазывают, просят участвовать...

Савина ни от чего не отказывается, стремится везде поспеть, ничего не упустить. Ею движет не только жажда новых впечатлений, но, конечно, и актерский расчет: сознание, что популярность в обществе способствует популярности на сцене. Поэтому она живет взахлеб. День уплотнен до предела — репетиция, визит к портнихе, спектакль, благотворительный вечер или маскарад до 4-х часов утра. «Каждую пятницу у меня новая роль, и буквально нет минуты свободной,— пишет она знакомому.— Сегодня (после двух спектаклей) продаю билеты в клубе, Вы обещали быть — там и поговорим».

С поразительной быстротой освобождается Савина от налета провинциальности, приобретает светский лоск и столичный шик. Охотно заводит новые знакомства, причем ее особенно влечет к себе среда литераторов, и у поэта Я. Полонского, который живет неподалеку от нее и принимает друзей по пятницам, она старается бывать всякую неделю. А дом Полонского — замечательный дом: там собирались Ф. М. Достоевский, Д. В. Григорович, В. М. Гаршин, Н. С. Лесков, А. А. Потехин, А. Н. Плещеев, В. В. Стасов, А. Ф. Кони, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский.

Сам хозяин дома показался ей мил, но не интересен — она не нашла в нем ничего от поэта, разве что феноменальную рассеянность. Зато ее сразу поразил Григорович: «Красавец, изящный, а уж говорил!» Он был обаятелен, говорил красно, любил, чтобы его слушали. Когда первый шок от его великолепия прошел, когда она, по собственному признанию, «постепенно вышла из состояния провинциалки, акклиматизировалась в этой среде» и «стала отчасти анализировать окружающих», многое в Григоровиче показалось ей странным: полное незнание русского театра, смутное представление о русских драматургах, в чьих пьесах, как он считал, непременными атрибутами были лапти и покойники, пристрастие к псевдоклассическим французским пьесам (одну из таких он усиленно сватал ей для исполнения — она прочла и ужаснулась).

Познакомилась она и с Некрасовым, уже смертельно больным, испугавшим ее своим видом.

Живо и забавно изобразила Савина первую встречу с Писемским: «Мой дядя, живший постоянно в Петербурге, сказал мне как-то, что Писемский, старый его знакомый, узнав о нашем родстве, желает прочесть мне свою новую пьесу. (. . .) Я, конечно, поспешила к назначенному времени. Часы ли были у меня поверны, или ехала я очень долго (дядя жил на Б. Морской), но я опоздала и была очень сконфужена, когда Писемский сразу мне это заметил. Голос у него был очень грубый, глаза навывкате, редкие волосы торчали во все стороны, и при этом костромская речь, неслыханная мною до этих пор, совсем ошеломили меня: «Кто же так опаздывает?» «Вот она какая у вас! Молода больно, стрекозиста». Уселась я слушать ни жива, ни мертва и долго не могла поднять глаза на этого страшного старика. Пьеса называлась «Просвещенное время». Роль героини была явно не для Савиной. Но она изъявила готовность сыграть горничную — вторую женскую роль, куда более подходящую ей. «Писемский сначала спорил, потом рассердился и сказал, что поставит пьесу в Москве, а не здесь».

По окончании сезона Савина отправилась «на воды» — лечиться. «Мое первое путешествие на Кавказ было в апреле, — вспоминала она, — и я чуть не помешалась от восторга при виде этого таящего снега, льющих потоков с гигантских гор и какого-то неведомого гула в воздухе, наполнявшего все мое существо безотчетной радостью».

В Пятигорске гастролировала — и прогорала — труппа знакомых ей провинциальных актеров. Чтобы их поддержать, Савина сыграла с ними несколько спектаклей, сделала хорошие сборы, а свой гонорар поделила между теми, кого выручала. Ради таких вот случайных спектаклей и выступлений в концертах ей приходится прерывать лечение, бросать прописанные докторами ванны, но она не ведает усталости, отмахивается от болезней.

Однако столь стремительный старт оказывается ей не по силам — посреди второго сезона внезапно наступает надрыв.

В январе 1876 года Савина готовилась сыграть «Фру-Фру» — пьесу, имевшую в то время необычайную популярность. Мелодраматическая история легкомысленной молодой женщины, пожертвовавшей ради ветреного увлечения в свете семейным счастьем и ребенком, заканчивалась трогательно-эффектным раскаянием и смертью героини. Помимо заманчивого сюжета немалый соблазн таил весь антураж пьесы. Действие шло то в великосветских гостинных Парижа, то в залах старинного итальянского замка. Персонажи, сплошь титулованные особы, непринужденно беседовали о любительских спектаклях, пикниках и раутах. А героиня по ходу пьесы меняла семь туалетов — один изысканнее другого.

Савина знала роль назубок, так как играла ее в Орле и представляла орловскую публику обливаться слезами. Но одно дело Орел, другое — Петербург. Столичная публика видывала французские мелодрамы в исполнении французских артистов на сцене Михайловского театра, и соревноваться с ними было рискованно. Савина это прекрасно понимала и оказалась права — французский бомонд на Александринской сцене выглядел довольно курьезно, и один из рецензентов мрачно сострил, что аристократы «походили на факельщиков».

Савиной этот спектакль стоил непосильного напряжения сил и нервов. Изнуряли репетиции с 10 утра и до 4 дня, после них было пыткой часами простаивать на примерке у портнихи, не оставял страх перед провалом. А на премьере произошла маленькая, но для актрисы ужасающая катастрофа: самое роскошное из семи платьев, о котором дамы на сцене щебечут с начала и до конца второго действия и в котором ликующая Жильберта должна появиться под занавес, — платье это к нужному моменту ей портнихи не привезли. Савина стояла в кулисе, замирая от ужаса. «Мне казалось, меня заживо хоронят», — рассказывала она потом. Но едва помощник режиссера скомандовал ей выходить, она смело и весело выпорхнула на сцену со словами:

— Вообразите, платье-то мне не принесли!

Ее встретили аплодисментами, когда закончилось второе действие, вызывали без конца. В антракте доставили платье, уже никому не нужное, Савина и не взглянула на него: нервы были напряжены до крайности. Вдобавок ко всему в третьем действии она неловко упала на сцене, последний акт доиграла через силу и на следующий день слегла. Очередной спектакль был отменен.

Приглашенный на консультацию знаменитый Сергей Петрович Боткин нашел у молодой актрисы чуть ли не дюжину болезней: «астма», «блуждающая почка», «печень не в порядке», «нервы вконец расстроены». Лечить все эти хвори он рекомендовал в Италии, в Сорренто. Бледными губами Савина спросила:

— Доеду ли?

— Придется, голубушка, — твердо ответил Боткин. — Придется доехать.

Дирекция предоставила актрисе полугодовой отпуск и 200 рублей на дорогу. Для сравнения заметим, что на туалеты для «Фру-Фру» та же дирекция ассигновала втрое больше — 600 рублей. Изрядную сумму Савиной пришлось взять взаймы.

Сопровождаемая малознакомой девушкой, выполнявшей при ней обязанности сестры милосердия, она впервые в жизни отправилась за границу.

Вновь резко меняется антураж савинской жизни, на этот раз, он, как ни странно, сильно смахивает на ту самую «Фру-Фру» —

роскошные декорации, аристократическая среда, любовно-романтическая ситуация.

Стояла ранняя весна в Сорренто. Отель «Виктория» утопал в белоснежном цветении померанцевых деревьев. С большой террасы, на которую выходил предоставленный Савиной номер, открывался восхитительный вид на залив и на остров Капри. Такие пейзажи она прежде видывала только на театральном заднике. В саду возле отеля Савина поочередно познакомилась с его обитателями. Обворожительная Елена Сергеевна Рахманова, урожденная княжна Волконская, дочь декабриста, проживала тут с семейством, с двумя гувернерами и с целой свитой художников, которым она оказывала покровительство. Китайский посланник. Русский граф с супругой. Другой русский граф с женой и детьми. Все они встретили «звезду» петербургской сцены благосклонно и ласково, просили «быть без церемоний», заботились о ней. Савиной казалось, что она не живет, а снова играет в какой-то светской пьесе. Трудно было поверить, что недавняя Маня Стремлянова, бедно одетая, нелюбимая дочь посредственного актера и плохой актрисы, — та самая красивая женщина, которая сейчас кутается в пледы под жарким солнцем Италии и слабым, болезненным голосом ведет чинные беседы с любезными аристократами.

Поначалу она чувствовала себя скверно, и новые знакомые боялись, что она не протянет и двух недель. Но южное солнце оказалось целительным, молодость постепенно брала свое, и Савина медленно, но верно шла на поправку. Целые дни она проводила на балконе, вдыхая живительный воздух, любясь заливом и полушутя-полусерьезно подумывая, не стать ли и ей самой княгиней. Как ни фантастично это звучит, ей в самом деле предстояло принять — или отклонить — такую возможность. Дело в том, что князь Евгений Юрьевич Голицын-Головкин сделал Марии Гавриловне Савиной предложение.

Князь появился на ее горизонте уже довольно давно. Некогда он вместе с ее мужем служил во флоте, позднее, разъезжал по России в связи с хлопотами по наследству, не однажды встречал бывшего товарища, сменившего морскую службу на службу театральную. В Саратове Савин познакомил князя со своей молодой женой, и она скоро почувствовала, что правится этому невысокому, представительному и хмурому отпрыску старинного дворянского рода. Князь был странен, и многое в нем Савину озадачивало. Она не могла понять, что связывает этого душевного и деликатного человека с ее бывшим мужем — фанфароном и гулякой. Ее удивляли неожиданные и непредвиденные переходы от вспыльчивости к мягкой снисходительности, от нервности к спокойствию, свойственные противоречивой натуре князя.

Савина привыкла видеть в нем доброго приятеля, надежного друга. Поэтому очень обрадовалась, встретив его в Италии, где князь гостил у своих сестер. Эта встреча, его забота и помощь оказались весьма кстати здесь, за границей, где никаких друзей у нее не было. Однако князь вскоре обнаружил более пылкие чувства, что сразу повергло Савину в полное смятение.

«В Петербурге,— пояснила она,— я была окружена толпой поклонников, смотревших на меня как на живой товар, каждый рассчитывал приобрести меня так или иначе». Достаточно хорошо зная нравы русских аристократов, она заподозрила, что князь хочет «приобрести» ее в качестве содержанки. Иметь молодую актрису «на содержании» было бы и модно и лестно для князя. Савина разъярилась от одной мысли, что он смеет на это рассчитывать. И когда князь объявил, что хотел бы с ней серьезно поговорить, решила в выражениях не стесняться и без обиняков высказать все, что думает. Однако все заготовленные и мысленно отрепетированные гневные фразы застыли у нее на устах, едва князь начал говорить. Ибо он — чего Савина никак не ожидала — торжественно и церемонно просил ее руки.

Застыгнутая врасплох, пристыженная и польщенная, она на какое-то мгновение просто остолбенела. Потом залепетала что-то несурзное, сбивчиво объясняя, что не может принять предложение по тысяче причин. На самом-то деле была только одна и вполне серьезная причина: Савина, увы, не любила этого человека, который сразу вновь стал ей и симпатичен и дорог. В ответ на все ее возражения князь произнес вдохновенный монолог: он говорил, что она одинока и несчастна, — он станет ее опорой и защитой, она должна жить для сцены — он создаст ей все условия, она не любит его — по ему достаточно ее дружбы и уважения. «Цель моей жизни,— сказал он с горячностью,— ваше здорье, спокойствие и развитие вашего таланта. Доверьтесь мне, я этого стою». Но подействовали на нее не пламенные тирады, а — слезы князя, вызванные тем, что она упрямо бормотала: «Нет, нет, нет». Растерявшись и желая как-то утешить его, она обещала еще подумать. Князь мигом повеселел, решил, что не сегодня-завтра она согласится и принялся развивать планы их будущей жизни.

Дни текли размеренно и безмятежно. Она лечилась, гуляла с князем, вынужденно разделяя его матримониальные планы и мечты.

Но на душе у нее вовсе не было так безмятежно. Горький опыт первого брака с нелюбимым человеком пугал ее. В 22 года отказаться от возможности любви и счастья было грустно. Она гнала от себя эти мысли и, не веря в душе, что станет княгиней, полагалась на время, которое все само собой разрешит.

Князь между тем, не довольствуясь лишь мечтами и воздуш-

ними замками, настоял на возбуждении дела о разводе. Из Вологды в Сорренто был срочно выписан Савин. Можно вообразить себе, какое впечатление произвел он за табльдотом «Виктории» с его полубарскими, полуактерскими замашками, с его претензией на светскость! Словно помреж, перепутав, выпустил на сцену персонажа совсем из другой пьесы — в «высокую» светскую комедию внезапно ворвалась провинциальная мелодрама.

Савин, оценив ситуацию, повел себя трезво и расчетливо, огорчивая условия развода: кроме возмещения трат на поездку, он назначил еще определенную сумму за свое согласие и принятие на себя вины. Савина встретила с мужем хладнокровнее, чем ожидала, хотя ненависть к этому человеку не остыла. Временами она испытывала сильное желание ударить его в ответ на нарочито любезные поздравления с предстоящим ей счастьем. Покой ее был потревожен.

После отъезда мужа и князя Савина отправилась долечиваться в Виши. Три дня провела она в Париже, но... «хандра моя была настолько велика, что я даже не полюбопытствовала осмотреть Париж. Евгений Юрьевич не узнал меня; я очень похудела и ужасно подурнела, что он не оставил без внимания и выказал свое сожаление. Если уж он нашел, что я подурнела, что же скажут остальные!.. Бедная я!..» — жаловалась она в письмах к друзьям в Петербург. Два последние летние месяца она провела на морских купаньях в Булони, где ей не оставалось ничего другого, как «сидеть целый день на берегу, купаться и зачеркивать в календаре прошедший день».

Она уже тосковала по Петербургу. «А уж о театре и говорить нечего... я уж теперь волнуясь при мысли, что придется выйти на сцену: что же будет со мной в первый спектакль?! Я полгода не играла! этого никогда со мной не было».

К тоске по театру примешивалась и тревога. Ее порождали странные вести, долетавшие из Петербурга. В русских газетах, которые она изредка получала, Савина с удивлением прочитала, что на александринской сцене дебютировала ее младшая сестра Елена, что подвизается она в лучших савинских ролях, — даже в «Мишуре»! — что публика принимает Елену хорошо, а рецензенты объясняют успехи Елены тем, что она-де удачно копирует самое Савину. Эти новости заставляли торопиться домой. Мысль о том, что сестра нагло захватила ее репертуар, возмутила Савину до глубины души. Она вдруг почувствовала себя совершенно здоровой, махнула рукой на врачей и принялась укладывать чемоданы. Князь понял, что спорить с ней — напрасный труд, и вскоре оба возвратились в Петербург: он — совершенно уверенный, что свадьба не за горами, она — в надежде, что этой свадьбе вовек не бывать.

## СЕМЬЯ, ДРУЗЬЯ, ПОКЛОННИКИ

В Петербурге Савиной пришлось решать несколько проблем. Первая из них касалась ее родственников, отношения с которыми сложились неладно. В этой, насквозь театральной семье, где каждый страдал от уязвленного актерского самолюбия, все крайне ревниво относились к сценическим успехам и возвышению Мани. И тем не менее, попав в императорский театр и почувствовав, что она прочно стоит на ногах, Савина немедленно принялась хлопотать о родных. Без долгих размышлений она выписала в Петербург мать, сестру, семилетнего брата Колю и поселила всех у себя. Более того, вознамерилась даже сделать из Елены актрису и быстро изыскала ей возможность сыграть на пробу в любительском клубном спектакле. Проба особым успехом не увенчалась: Елена была хороша собой, но очень уж неопытна. Савина благоразумно решила, что той еще рано показываться на казенной сцене. Может быть, после, через год, через два...

Елена, обрадованная участием и заботами старшей сестры, разоткровенничалась. Как некогда старшая поверяла младшей тайны своего романа с Костровским, так теперь Елена призналась, что без памяти влюблена в молодого провинциального актера Модеста Писарева и что они тайно помолвлены. Савина вскоре с Писаревым познакомилась, нашла, что он красив, умен, симпатичен, и стала уговаривать мать согласиться на этот брак. Куда там! И мать и петербургский дядюшка (который считал, что младшая сестра во всех отношениях привлекательней старшей) прочили Елене великолепное будущее, блестящую сценическую карьеру и «чуть не владетельного принца в мужья». Хлопоты Савиной были восприняты как коварные происки: она-де из боязни соперничества хочет выдать сестру за какого-то жалкого актеришку (знали бы они, кем станет Модест Писарев!) и спровадить ее в провинцию.

Елена совершенно растерялась. Раздираемая между любовью к жениху и завистью к сестре, она начала подозревать, что та и впрямь видит в ней опасную конкурентку, потому-то и пытается поскорее сбить с рук. В семье начались скандалы. Свадьба Елены расстроилась, Писарев тщетно слал письма и телеграммы, она отмалчивалась. Отношения между сестрами стали враждебными.

И однажды Елена объявила, что едет в Александринский театр — дядя договорился с Федоровым о ее дебютах.

На какое же амплу ты рассчитываешь? — спросила изумленная Савина.

— На роли Савиной, — ответила сестра, усмехнувшись.

И все же Елене пришлось потерпеть: Федоров отложил ее дебют на целый год. Но когда Савина посреди сезона заболела и

уехала за границу лечиться, актриса «на роли Савиной» действительно понадобилась, и Стремляновой был дан ход. Очень быстро выяснилось, что «юная артистка, не обладавшая самобытным талантом, владела в сильной степени даром подражательности. Взявши сестру за образец, она копировала ее игру поразительно верно. Все интонации, позы, жесты, мимика были совершенно те же. Не видевшие оригинала оставались вполне довольны копиями...».

Судя по другим, вполне беспристрастным отзывам, Елена была на сцене «мила» и не лишена способностей, «но до сестры ей было, как до звезды небесной». Как только Савина возвратилась, Стремляновой пришлось ступешаться. Все свои роли Савина тотчас же вернула себе. Встречаясь в театре, сестры не кланялись. Савина вновь полностью завладела любовью публики, Стремляновой же никто больше не интересовался — рядом с «оригиналом» «копия» мгновенно выпцвела.

Вскорости Елена вышла замуж, через два года внезапно овдовела и, тяжело заболев после этого, умерла на руках сестры, самоотверженно за ней ухаживавшей. Трехлетнего Коку, оставшегося после смерти Елены круглым сиротой, Савина взяла на воспитание, привязалась к нему, как к собственному ребенку, и опекала до конца дней своих.

Таким образом на руках у нее оказались мать, брат и маленький племянник. Отца, Гавриила Николаевича, Савина в конце концов пристроила на службу в Александринский театр. С годами небольшой галант его окончательного выдохся, а амбиции возросли, и во всех своих театральных неудачах он винил исключительно дочь. «Семья моя жила в одном со мной городе, и все это были мои враги», — с горечью писала Савина.

Вторую проблему Савина, можно сказать, привезла с собой, ибо второй проблемой был князь, «жених».

Итальянская идиллия с князем кончилась очень быстро. Едва Савина очутилась в Петербурге и окунулась в обычную свою жизнь, как театральная лихорадка сразу охватила ее. Она почувствовала себя совершенно здоровой, вновь ощутила радость и жажду жизни, желание играть и играть — одним словом, ей хотелось опять жить в полную силу, как привыкла она жить всегда: «Я никого еще не любила, мне было только 22 года, вся жизнь, слава, успех, все впереди. Разочарованья как не бывало, и я хотела только свободы».

Но именно на ее свободу и посягал князь. В Петербурге выяснилось, что он отчаянно ревнив — смотреть, как его «невесту» обнимают на сцене, видеть ее среди поклонников в театральном кругу оказалось для него пыткой, и таить этого он не мог. Такое открытие сильно встревожило Савину: не заставит ли он ее, вопре-

ки всем клятвенным обещаниям, бросить сцену? «При одной мысли об этом я почувствовала что-то вроде ненависти к нему».

Тем временем князь вопреки ее запрету всем и каждому рассказывал о предстоящей свадьбе. По городу ходили самые причудливые слухи о связи Савиной с князем, о сорока тысячах, якобы потраченных им на ее заграничную поездку. Знакомые спешили поздравить будущую княгиню. Все это приводило ее в негодование и смятение одновременно. Обрести былую свободу помог ей театр. В начале октября был первый бенефис Савиной по возвращении после шестимесячной отлучки. Она опять обратилась к пьесе А. Потехина, поставив его «Виноватую». Успех превзошел все ожидания и подтвердил верность петербургской публики своей привязанности, ей был поднесен серебряный венок с надписью: «Дорогой нашей любимице».

Она была счастлива своим успехом, рада за Потехина, возбуждена игрой, опьянена общими восторгами, ей хотелось продолжения торжества, но... пришлось провести вечер за чинным ужином в обществе князя, его мамы и его же друзей. «Это было совсем не то, что я хотела. Автор, товарищи, разделявшие мой успех сегодня должны были быть со мной: какая оживленная речь, понятная только нам, закулисному миру, лилась бы теперь вместе с шампанским! Вся душа, все мое существование было там, на подмостках, и в ушах еще отдавались аплодисменты, глазам представлялась освещенная зала, эта добрая публика...».

Тот вечер положил конец ее сомнениям и колебаниям, наутро она решительно и бесповоротно отказала князю. Бракоразводный процесс с Николаем Савиным пришлось прекратить, так как он требовал слишком больших, непосильных затрат.

Итак, одна за другой все тягостные проблемы были решены. В жизни был наконец-то наведен должный и достойный порядок. Дабы и внешне жизнь ее выглядела красиво и прочно устроенной, Савина сменила квартиру: прежде жила на углу Николаевской и Звенигородской, теперь поселилась на той же Николаевской, но чуть подальше от Невского, близ Семеновского плаца. Новая квартира была побольше, и тут Савина устроила оригинальную турецкую гостиную — с огромным диваном, с коврами на стенах и на полу (все это она получила в подарок от нятигорской публики). В этой гостиной Мария Гавриловна, уже известная всему Петербургу, Мария Гавриловна, на чьих худеньких плечиках держался весь репертуар Александринского театра, после спектаклей, с неизменной чашкой любимого желтого китайского чая в руке, благосклонно принимала поклонников ее таланта и весело встречала друзей.

Актрисы бывали у нее редко, почти все они относились к молодой премьерше завистливо и ревниво. По-настоящему любила

ее одна только старуха Левкеева: «Савушка» напоминала ей Асенкову. Умирая в 1881 году, Левкеева благословила Савину портретом легендарной актрисы. С тех пор портрет Асенковой всегда висел в ее гостиной с припиской: «Этот портрет получен мною от Елиз. Матв. Левкеевой 1-ой за две недели до ее смерти со словами: «Пусть он напоминает тебе, Савушка, что сцену бросать нельзя».

Но если актрисы ее не жаловали, то многие актеры искали общества Савиной и охотно навещали ее, особенно трое остроумцев и весельчаков — Де-Лазари, Монахов и Горбунов. Они постоянно увивались вокруг нее, и их беспечное и озорное заигрывание Савина принимала с большим удовольствием.

Все трое заметно выделялись из актерской среды: успешные писательские опыты Горбунова и университетское образование Монахова связывали их с кругами литературной интеллигенции. Умные, талантливые, острые, они всегда оказывались в центре внимания: Горбунов развлекал своими знаменитыми рассказами, музыкально одаренный Монахов прекрасно пел. «В обществе Монахов был веселым, приятным собеседником, большим остряком, и вообще очень занимательным человеком, — вспоминал Нильский. — Он охотно пел романсы, куплеты, рассказывал забавные анекдоты, и очень зло писал эпиграммы. Кроме всего этого, он пользовался огромным вниманием прекрасного пола и сам по себе был истым Дон Жуаном». Безнадёжно влюбленный в Савину, он покорно сносил ее подтрунивания, не всегда безобидные.

В ее квартире часто затевались веселые обеды или поздние — после спектакля — ужины. В роли повара выступал Горбунов, любивший и умевший отменно готовить. Посему он нередко получал от Савиной шуточные послания в подобном роде: «Приглашается Иван Федоров завтра, 30-го марта, в кухмистерскую, что на Николаевской, в качестве кухонного мужика». Указывалось, что «Иван Федоров должен изготовить паровую осетрину, за что (в случае удачи) будет позван к столу». После «паровой осетрины» или чего другого «рыбного» Горбунов, покончив с обязанностями «кухонного мужика», переходил к рассказам. Монахов брался за гитару. Де-Лазари представлял занятных «типов из игорного дома». Хозяйка, расшалившись, изображала сценку, в которой нянька убаюкивает ребенка и сама в конце концов засыпает. Да так изображала, что гости валились от хохота.

Как-то раз, желая доставить удовольствие Савиной, Монахов привез к ней Ивана Александровича Гончарова. Она была в восторге от этого визита, так как «бредила Верой, бабушкой, Марфиной и хотела сыграть всех троих». Незадолго до того Монахов поставил в свой бенефис «Горе от ума», сыграв Чацкого, что дало повод Гончарову написать знаменитую статью «Миллион терза-

ний». Вокруг этого и вертелся в основном разговор в тот вечер, положивший начало взаимной симпатии и дружбе писателя и актрисы. «От всей некрупной фигуры Гончарова веяло такой торжественностью и привлекательностью, это был такой «старинный», милый барин с тихой приятной речью. Я была очарована», — вспоминала потом Савина.

Гончаров перед смертью завещал никогда не публиковать своей переписки. И, выполняя его волю, Савина тщательно оберегала от посторонних глаз «милые остроумные послания», которыми он ее «часто баловал». Зато встречи с ним позднее восстановила в памяти и описала его посещения театра, приезды к ней, свои визиты к нему на Моховую. «Между прочим, он учил меня читать стихи. Но такое чтение на сцене было бы невысказано. Покачиваясь из стороны в сторону, чинно, ритмично он отбивал рифмы и говорил, что это необходимо: «На то и стихи, чтобы их слушать». Под впечатлением плохого чтения на пушкинском вечере он прочел сцену у фонтана — Марину, и Монахов подавал реплики Самозванца. Несмотря на мое благоговение, я не могла удержаться от улыбки. Все, что я знала наизусть из стихотворений, я должна была читать по его просьбе, а некоторые, как сцену из «Евгения Онегина» или «Горя от ума», вместе с Монаховым. Монахов очень хорошо читал стихи, и я была между двумя огнями в этих случаях».

Последний раз Гончаров зашел к ней как-то вечером, гуляя пешком. Они вспоминали Монахова, недавно умершего. «Вообще тон свидания был очень грустный. Он старчески брюзжал на все и горько жаловался на угрожающую слепоту». Потом, уже совсем больного, она навещала его, иногда даже не заходя, чтоб не тревожить, а лишь справляясь о здоровье...

Итак, в жизни Савиной, казалось, все было как следует налажено, и весь обычный круговорот артистического бытия вершился легко и весело. Знакомства ширились, число поклонников и почитателей ее таланта росло.

Тем не менее в душу Савиной незаметно вкралась тоска. Для всех — и при всех — она оставалась оживленной, деятельной, веселой, но на самом деле чувствовала одиночество и какую-то тягостную скуку. Хандрила. Сама понять не могла, о чем тоскует, и все-таки тосковала. Позднее Тургенев как-то написал ей: «...хандрят только молодые сердца, у которых еще много впереди».

Он был прав: впереди у Савиной была любовь, и ее хандра была затянута ожиданием любви.

«Незнакомец стоял в проходе против нашей ложи, как бы у моих ног. В один миг я рассмотрела красивое лицо, высокий рост, блестящие глаза и белую фуражку с биноклем в руках. Мы стоя-

ли один против другого, не подозревая, что взгляд, которым мы обменялись в этот момент, будет играть большую роль в нашей жизни».

Завязка по-театральному эффектна — мгновенная и романтичная! Развязка окажется изнурительно долгой и удручающе прозаической. А между завязкой и развязкой пролягут годы, разыграется многоактная драма двоих, слишком разных, бесконечно далеких и чуждых, но страстно полюбивших.

В тот вечер, в канун 1877 года, в оперном театре на «Аиде» она так и не узнала имени самоуверенного красавца. «Всю ночь мне снился бинокль, через который взгляд незнакомца как будто проникал и жег меня, но на другой день я забыла дерзкого военного».

А на рождество, продавая билеты лотереи в очередном благотворительном маскараде, она вновь увидела его: «...недалеко от эстрады остановился мой незнакомец и смотрел на меня, улыбаясь и покручивая усы. Я невольно покраснела и отвернулась». «Через несколько времени он прошел опять мимо меня с тем же жестом и с той же улыбкой».

Тут-то она наконец узнала, что это Всеволожский — «известный всем Всеволожский, le beau Всеволожский, как его называют».

Потомок Рюриковичей, сын Никиты Всеволодовича Всеволожского, друга Пушкина, тридцатилетний Никита Никитич был дерзок и неотразим, как и подобало офицеру лейб-гвардии Конного полка, адъютанту великого князя Владимира Александровича. Его беззастенчивое и безоглядное ухаживание, девизом которого было — цель оправдывает средства, — сделало Савину «сказкой города».

С ее стороны вовсе не было ослепления, неведения неопытности — она все видела и сознавала, нимало не обольщаясь и не переоденивая достоинств своего возлюбленного. Просто впервые в жизни была охвачена страстью, противиться которой не могла, да и не хотела.

Фигура Никиты Всеволожского, его судьба типичны до хрестоматийности: блестящий русский аристократ, прожигающий жизнь в светских развлечениях, проматывающий миллионное состояние, коротающий дни чуть ли не нищим в Монте-Карло в поисках беспроигрышной системы в рулетке! За реальной человеческой судьбой воочию встает история целого поколения, так глубоко и мучительно отобразившегося в русской литературе прошлого века.

Волею судьбы Савина оказалась причастна перипетиям жизни, казалось бы, несопрягаемой с ее собственным существованием, с ее миром.

Сохранились свидетельства мучительного разочарования, пись-

ма, полные взаимных обид и гневных упреков, по ним можно проследить драму крушения любви и историю разрыва; но не осталось ничего, что поведало бы нам о коротком, но ослепительном счастье двоих. А счастье было! И это счастье, слишком рано отравленное горечью, никогда не переставало беречь ей душу.

На протяжении всей жизни будет возвращаться она воспоминаниями к «пережитому горькому, но тем не менее «милому» прошлому».

Какими бы ожесточенными, подчас уничтожающими, ни были ее воспоминания о Всеволожском, в них неотступно звенит тоска и сожаление по единственной в жизни, молодой, безоглядной любви.

Кутежи, карточная игра, охота заполняли его жизнь. В эту вереницу удовольствий эффектно вписывался роман с самой модной актрисой Петербурга, благосклонности которой безуспешно добивались уже многие.

Для друзей Савиной их несовместимость была очевидна. Да и сама она, даже страстно любя его, не могла не предчувствовать всех сложностей, которые породит семейная жизнь. Однако их роман недолго остается тайной. Двусмысленность положения начинает тяготить ее. Вопрос о замужестве как будто решен. Однако пройдет еще немало времени, прежде чем она станет мадам Всеволожской.

## ВЕРОЧКА И ТУРГЕНЕВ

Приближался очередной бенефис, а с ним и неизбежные хлопоты, среди которых главное — найти хорошую пьесу, вернее, выигрышную роль — это в первую очередь заботило бенефициантов. Перечитывая старые пьесы, Савина напала на «Месяц в деревне». За пьесой Тургенева, без особого успеха сыгранной в 1872 году в Москве, утвердилась репутация произведения слишком длинного и вовсе не сценичного (о чем, кстати, заявлял и сам автор). Так отнеслась к ней и будущая бенефициантка, но роль Верочки увлекла ее и очаровала. «Савина с ума сходит, — возмущался Бурдин в письме к своему другу Островскому, — представь себе, она берет пьесу Тургенева «Месяц в деревне», в которой столько же сценического, сколько в моей корзине, куда я бросаю негодные бумаги. Я не могу себе представить, что это будет в действии».

За разрешением на постановку пришлось телеграфировать автору в Париж. Он счел, что актриса намеревается играть Наталью Петровну, как главную и наиболее интересную роль. По просьбе Савиной Виктор Крылов, на правах знатока сцены, урезал пьесу, приспособив ее, по собственному разумению, к театру — «окрылил», как острили актеры.

«Месяц в деревне» был сыгран в Александринском театре 17 января 1879 года.

Рассуждая о неблагодарности и бесплодности актерского искусства «в смысле оставления следов», А. Ф. Кони скорбел о судьбе таланта, который «отдает настоящему поколению всего себя», оставляя после своего ухода «лишь несколько личных мемуаров о личных впечатлениях да портрет особы в смешном наряде, с букольками и завитушками, ничего не говорящий ни сердцу, ни воображению». «Чей это странный портрет, с таким смешным начесом на лбу и в таком уморительном платье? — сочиняет он воображаемый разговор между внуками. — Савиной, знаменитой артистки 80-х и 90-х годов. Ты знаешь, той Савиной, о которой с таким восторгом говорит дедушка». — «Я убеждена, что моя слава не переживет меня, — искренне ли, нет ли? отвечала ему Савина, — и Ваши внуки, вспоминая о Вас, забудут о Вашей симпатии к бедной балаганной актрисе».

Мы — те самые внуки! — прекрасно знаем, кто такая Савина. В то же время мы прекрасно знаем, сколь случайная и неверная вещь — мемуары и портреты. Но ничего другого у нас нет, а потому... мы пристально и настойчиво вглядываемся в чуть желтоватую, на твердом блестящем картоне фотографию столетней давности, пытаюсь разгадать тайну непостижимой власти над сердцами и думами своих современников, которой владела савинская Верочка.

Ее совершенной, живо осязаемой реальности поразился сам автор, словно заново, с растерянным и счастливым изумлением увидел свое полузабытое, не слишком любимое дитя и ахнул от ее неожиданно расцветшей прелести: «Верочка... Неужели эту Верочку я написал?!.. Я даже не обращал на нее внимания, когда писал... Вы живая Верочка...»

Такой казалась она всем, кто ее видел. Не только ни малейшей фальши или актерства не было в ней — не замечалось даже самих ухищрений мастерства, которые заставляют говорить о создании образа. В ней видели не образ, не роль, видели живое существо, беспредельно чистое, благоуханно свежее, невыразимо трогательное. А за реальной судьбой ее возникало нечто большее — в савинской Верочке вмещалось все, что связано с пробуждением первого чувства, с пробуждением женственности, с пробуждением души.

Жизненная подлинность сквозила во всем. Дагерротип, сделанный в ателье, где актерам приходилось томительно долго сохранять принятую позу (технические условия съемки требовали длительной выдержки), отчетливо передает внешний облик Верочки — Савиной. Белый передничек, чуть коротковатые рукава,

гладкая головка с косой, бумажный змей и прыгалки в руках — все эти, тщательно продуманные детали, конечно же, трогательны. Но поражает на этой фотографии другое, поражает безупречно детская постановка фигуры, еще не знающей корсета, еще не обретшей женственности: очень прямая спина (предмет неусыпного внимания гувернантки), чуть опущенные назад плечи, безвольно мягкие, слегка развернутые наружу руки. Так может держаться лишь девочка-подросток, не ощутившая еще в себе женщину. Такая же свобода и естественность в посадке головы, в открытом и ясном лице, в прямом и доброжелательном взгляде. Она вся — покой и безмятежность.

Такой же незамутненно ясной, безбоязненно доверчивой предстала и ее душа. Это девочка, которая ничем не смущена, которой нечего таить, не в чем признаваться. Первое впечатление — подкупающей доверчивости и беззащитной, бесстрашной открытости миру и людям — было чрезвычайно важно для дальнейшего восприятия всего, что с Верочкой происходило. Ибо секрет савинского исполнения заключался в том, что зрителям казалось, будто она не играет, а всего лишь раскрывает, настежь распахивает свою душу, в которой они сами читают светлую и печальную, радостную и мучительную повесть. Ее Верочка ничего не рассказывала, она просто не в силах была утаить даже малейшие переживания и при этом нестерпимо страдала от неумения скрыть от посторонних глаз того, что творится в ее душе. По словам очевидца, помимо ее воли, вопреки ее желанию на «тонко-выразительном детском личике в продолжение двух-трех часов, что идет пьеса, зритель мог читать, как в раскрытой книге, всю историю зарождения и развития первой девической любви, целую, так сказать, симфонию сокровеннейших и нежнейших чувств, таившихся в глубине непорочного сердца бедной Верочки».

Все тончайшие оттенки чувств и душевных движений читали зрители на ее лице, в ее фигурке, дышащей «застенчивой грацией». Верочка Савиной производила впечатление тихой, молчаливой — «говорящими», порой «кричащими» становились ее движения, взгляды, жесты. То, как она краснела «под напором подавляемых слез», как в смятении припадала к коленям Натальи Петровны, как прятала лицо в складках ее платья, «трогательно и без слов» сознаваясь в любви, — все это оказывалось красноречивее слов, придавало игре Савиной «глубокий молчаливый смысл», проступающий с пронзительной силой. В этот «молчаливый смысл» входило многое: и положение воспитанницы, и скованность перед Натальей Петровной, и едва начавшееся пробуждение души, и совсем по-особому понятая и сыгранная юность. Савина не играла порхающую и щебечущую резвушку. Юность ее Верочки была не в бездумном веселии, а в бездумной доверчивости. Драматичность

судьбы Верочки как бы предсказывалась особой хрупкостью ее души.

«Кто видел Савину в роли Верочки, в пьесе Тургенева «Месяц в деревне», поражался не только тонкостью душевных переживаний подростка-девочки, впервые робко ощутившей пробуждение любви, которые изумительно изображала М. Г. Савина, но еще больше удивительному искусству артистки переживать эти чувства так, как могла только их переживать девушка того времени» — барышня 50-х годов, эпохи старых «дворянских гнезд». К этим словам Карпова стоит добавить, что эффект сопереживания стократ усиливался пронзительной откровенностью игры. Савина сыграла не только пробуждение чувства — в ее исполнении к драме оскорбленной и отнятой первой любви присоединялась драма оскорбленного и разрушенного доверия. Это выдвигало роль на первый план спектакля.

Было в савинской героине редчайшее, драгоценное качество, которое составляет чудо искусства, его непреходящую, завораживающую тайну, — сиюминутность, волшебное ощущение остановленного мгновения, одного-единственного, подобного которому не было и не будет. Ее смех, внезапно брызнувший сквозь слезы, непроизвольно вырвавшийся вздох, угловатый-стыдливый жест смущения — это как легкий румянец на лице Сикстинской мадонны, словно всякий раз заново вспыхивающий в тот миг, когда мы на нее смотрим.

Мимолетность усиливала щемящее чувство скоротечности любви, счастья, безмятежности, отпущенных судьбой бедной Верочке. Столь многое проживалось на глазах зрителей, что казалось, вся жизнь ее вспыхивала и сгорала в одном мгновении.

Верочка еще оттого столь пленительна, столь трепетна и вдохновенна, что вся озарена, пронизана чувством самой Савиной. В ней — душа влюбленной женщины. Случается, что мгновения счастья, переживаемые художником, наполняют гармонией его творчество. Верочка, вся сияющая, прозрачная, — из ряда таких созданий, идеальное творение, в котором актриса успела выразить себя, свою недолгую радость.

Тургенев увидел Савину в роли Верочки весной 1879 года. То была для него счастливая весна, счастливая встреча с родиной, которая, как он говорил, его «простила». Где бы ни появлялся приехавший из Франции писатель — в Москве ли, в Петербурге ли, — он тотчас становился центром внимания. Чествованиям и приветствиям не было конца. Но одним из сильных впечатлений того приезда осталось для Тургенева знакомство с молодой петербургской актрисой.

Впрочем, Тургенев видел Савину на сцене пять лет назад, во время ее дебютов, на том бенефисе Шумского, что во многом ре-

шил тогда ее судьбу. Попав в театр случайно, «после довольно плохого обеда в гостинице», он увидел спектакль, о котором мимоходом отозвался достаточно зло: «...три пьесы — две прескверные, одна плохая. В последней старый московский актер Шумский, добротный второй класс, чем-то похож на Боткина, и новая актриса, м-ль Савина, не без таланта, лицо милое и умное, но весьма недоброе, а голос ужасный, в нос, так и слышишь русскую горничную».

Но то, давнишнее впечатление оказалось начисто стертым и Савиной — Верочкой и той Савиной, что предстала перед ним в жизни.

Она явилась к Тургеневу с визитом в Европейскую гостиницу на другой день после его прибытия в Петербург — приглашать на спектакль. Проведя четверть часа в подобающих знакомству разговорах, она, уже выходя из гостиницы, ужаснулась, что не высказала знаменитому писателю ни малейшего восхищения его сочинениями. Это не на шутку ее расстроило. Как потом выяснилось, Тургенева пленило именно отсутствие этих обязательных и банальных слов.

Представление «Месяца в деревне», на которое приехал автор, вылилось в очередное чествование писателя. Первый акт он прятался в глубине директорской ложи, но его скоро заметили. Едва опустился занавес, в зале начались крики: «Автора!» Савина бросилась из-за кулис в ложу, чтобы вывести Ивана Сергеевича на подмостки. Но он решительно заявил, что на сцену не пойдет, — это означало бы признать себя драматическим писателем, а он себя таковым все равно не считал. Оставшись в ложе, он на протяжении всего вечера несколько раз раскланивался перед бурно приветствовавшим его залом...

На следующее утро актриса получила коротенькую записку: «Любезнейшая Марья Гавриловна, я буду у Вас сегодня ровно в четыре часа. Пока скажу Вам, что у Вас большой и дивный талант — и я с особенным чувством целую Ваши обе руки.

Ваш Ив. Тургенев».

А вслед за тем явился и он сам. «Иван Сергеевич все всматривался в меня с любопытством, расспрашивал о моем поступлении на сцену, о моих взглядах на искусство, о моем семейном положении. [...] Видно было, что он рассматривает меня, как диковинную «обезьянку».

Осмелевшая и слегка задетая его откровенным любопытством, она вдруг ни с того ни с сего «выпала» монолог против его западничества и в защиту русского искусства, которым он «не интересуется, как и забытой им Россией»... Когда я кончила, Иван Сергеевич сидел, откинувшись на спинку кресла, с широко откры-

тыми глазами, с которых свалилось пенсне, и беспомощно разводил руками...».

В тот же вечер в зале Благородного собрания было устроено чтение в пользу Литературного фонда. Одним из номеров программы на афише стояло: «Сцена из «Провинциалки», сочинение И. С. Тургенева, прочтут М. Г. Савина и автор».

«Автор» согласился выступить не сразу, боясь «осрамиться» рядом с профессиональной актрисой. Но его уговорили.

«Поставили стол с двумя свечами, положили две книги, придвинули два стула, и... надо было выходить», — вспоминала Савина. Публика встретила Тургенева аплодисментами. Переждав их, актриса проговорила первую фразу: «Надолго вы приехали в наши края, ваше сиятельство?» Едва публика услышала эти слова, как аплодисменты грянули вновь, с еще большей силой. Тургенев, сидя у стола, растерянно улыбался, пока Савина, как «профессионалка», не пеннула ему, чтобы он встал и раскланялся... На память об этом совместном выступлении Иван Сергеевич подарил партнерше свой портрет.

В мае Савина уехала в Киев, Тургенев вскоре вернулся во Францию. Но знакомство их не прервалось — из Буживаля он посылает ей свой другой портрет, а в письмах откровенно признается, что мечтает о новой встрече...

В этот период Тургенев живет за границей, лишь раз в году наезжая в Россию. Поэтому история его четырехлетней дружбы с Савиной состоит из редких встреч, которые при желании нетрудно пересчитать. Встречи их разделены долгими временными паузами и обычно происходят на людях, в суете. Так редки минуты наедине, мгновения откровений. Но, несмотря на такой пунктир отношений, паузы не разрушают возникающей близости. Ибо паузы заполнены письмами.

Удивительно это, ныне утерянное нами умение общаться на расстоянии («Чуть не через целое полушарие перекидываемся мы нашими письмами, милая Мария Гавриловна!» — обращается Тургенев из Парижа к своей корреспондентке, находящейся на Урале), это доверительное собеседование душ, настроенных на одну волну, когда в строках письма, а порою, скорее, между строк, легче признаться в сокровенном, выразить то, что трудно выговорить в глаза.

Письма Савиной к Тургеневу не сохранились. В диалоге, который четыре года вели шестидесятилетний писатель и двадцатипятилетняя актриса, звучит для нас лишь голос Тургенева; но, если вслушаться в него повнимательней, можно различить и голос его партнерши, звучащий за словами, интонациями Тургенева.

Можно угадать те радости и тревоги, которыми она делится со своим другом, понять обуревающие ее сомнения, за разрешением

которых к нему обращается, уловить то настроение, в котором пребывает, вообразить себе те забавные истории, которые описывает, — одним словом, можно войти в круг ее жизни.

Она поверяет ему забавное ораниенбаумское приключение с влюбившимся в нее железнодорожником, которое приводит в восторг Тургенева, особенно в ее блестящем изложении; сетует на плохие роли и изматывающую занятость в театре; жалуется на нездоровье; не скрывает своих матримониальных планов и сомнений по поводу них.

По этой, пусть односторонней, переписке можно воссоздать драматургию отношений Савиной и Тургенева, что-то уловить и в ее отношениях с Никитой Всеволожским.

Намереваясь когда-нибудь продолжить свои воспоминания об Иване Сергеевиче, Савина набросала на память план, записав важнейшее, что было связано с ним. К воспоминаниям она так и не вернулась. Но по этому ее плану да по письмам Тургенева можно представить историю их отношений, в которых 1880 год — кульминационный, самый сложный и насыщенный.

Едва очутившись следующей зимой в Петербурге, Тургенев тотчас же посылает своей новой знакомой записку: «Час назад я приехал и очень буду рад Вас видеть».

В этот петербургский сезон Тургенев часто посещает театр, конечно, ради Савиной. Своими впечатлениями он неизменно делится с Полиной Виардо: «Она проявила большой талант, создала определенный тип, выказав с начала и до конца подлинное мастерство. [...] У нее есть темперамент, живость, искристость» — это написано о «Дикарке». Триумфом актрисы Тургенев счел ее роль в пьесе «Майорша»: «В самом деле, играет она чудесно, она вульгарна и соблазнительна, что ей в высшей степени идет». Правда, его музыкальное ухо по-прежнему режет голос актрисы — «однотонный, неприятный, вульгарного тембра». Но это не мешает ему решительно заявить, что Савина — «вне всякого сомнения весьма замечательный талант, и на нее бегал бы весь Париж, если бы она могла там играть».

Они часто встречаются — в Благородном собрании, где Тургенев вновь выступает с чтением, у его друзей, в круг которых он ее вводит, «за чашкой чая» друг у друга. 30 марта, в день своего рождения, она получает в подарок узкий золотой браслет с выгравированными внутри словами: «М. Г. Савиной от И. С. Тургенева».

В середине апреля он уезжает в Москву. Но за эти два месяца их отношения развиваются стремительно — ведь взаимная симпатия вызревала целый год. «Лучшего наперсника, советника, сочувственника и поощрителя женщины, их таланта и ума, — по словам П. Боборыкина, — трудно было и придумать». Савина

легко преодолевает робость и смущение перед «знаменитостью», и они быстро сближаются, открыто и радостно входя в душевный контакт.

Но скоро выясняется, что сближение таит в себе и опасность — в безмятежную дружбу врывается мелодия иного, более сильного чувства, звучат нотки иных отношений.

Накануне своего отъезда в Москву Тургенев пытается разрешить возникшие между ними, как он выражается, «разные дипломатические тонкости и экивоки», дабы расстаться по-приятельски. В тот вечер, судя по всему, происходит объяснение, после которого уже нет нужды прятаться за прежними «мирными» отношениями, — вещи названы своими именами, на смену уверениям Тургенева в «искренней дружбе», приходят его признания в «сердечной привязанности» к Марии Гавриловне.

Он просит ее не приезжать на вокзал, не желая прощаться в толпе и суетлоке, а в письме признается, что, уже войдя в вагон, «поглядывал на двери вокзала, в надежде, что авось...». Она же в этот момент, стоя в церкви на всеобщей — был страстной четверг, — отвлекаясь от службы, следила за стрелками часов...

Попав в Москве «в круговорот еще сильнейший петербургского», Тургенев тем не менее забрасывает Савину письмами, иной раз по два на день, и шутливо извиняется: «Вот старый как расписался!» «Настроение духа — несколько грустное», — признается он. Отчего? «О Вас думаю часто... чаще, чем бы следовало. Вы глубоко вошли в мою душу».

В начале мая Тургенев приезжает в свое Спасское-Лутовиново, и тут его осеняет счастливая мысль — они могут еще раз встретиться до его отъезда из России, ведь Савина в середине мая отправляется со своей спутницей, актрисой Раисой Потехиной, на гастроли в Одессу. Он подробно разрабатывает план свидания: «...я прошу Вас дать мне знать, [...] в какой день и с каким именно поездом [...] Вы отправитесь из Москвы по Курской железной дороге. — Будучи предуведомлен, я бы ожидал Вас на Мценской станции и проводил бы Вас до Орла. — Я бы охотно попросил Вас прогостить у меня день в деревне — она всего 10 верст от Мценска — но это причинило бы Вам много хлопот, так как Вы едете не одна, с багажом и т. д. — Но не забудьте меня предуведомить».

Савина соглашается, и Тургенев — в радостном ожидании: «Я уже теперь мечтаю о нашей поездке в вагоне от Мценска до Орла... то-то я нацалуюсь Ваших прелестных рук». В одном из писем она роняет неосторожную фразу: «Очень может быть, что я отправлю моих спутниц по Варшавской дороге, а сама поеду на Москву», распалюющую его воображение: «Я представил себе такие два дня в моем Спасском, какие для меня уж, конечно, не повторятся». Впрочем, он тут же спохватывается: «Но если бы

Вы захотели заехать ко мне с Вашими спутницами — то я нашел бы, куда их поместить — дом у меня довольно большой». И снова: «...хотя, конечно, если бы Вы приехали одне... Ничего, ничего, молчание! — как говорит в «Записках сумасшедшего» Гоголь».

Письма следуют одно за другим, выдавая его нетерпение: «Заедете ли в деревню? Когда? И в каком количестве osób?» Он шлет ей подробное расписание поездов, советуя, каким именно удобнее приехать, расхваливает прелести Спасского — и «сад в наилучшем виде», и «даже повар оказывается хороший», волнуется, что от нее нет никаких известий...

«Железнодорожное» свидание состоялось. Правда, в Спасское она не заехала: в Мценске поздним вечером Тургенев подсел к ней в вагон и проехал 48 верст до Орла — час-полтора времени. Об этом путешествии мы знаем из двух писем Тургенева к Савиной. Первое он пишет утром следующего дня, проведя ночь в Орле и только что вернувшись домой. Письмо на первый взгляд веселое, чуть озорное. Но внутренне — беспокойное, скованное. Он словно в замешательстве ищет и не может нащупать верного тона, пробуя и так и эдак, перескакивая с темы на тему. Чувствуя себя неловко, он боится быть искренним — едва возникает серьезная нота, он спешит снять ее шутливой фантазией: «Но представьте себе, что было бы в журналах! Отсюда вижу корреспонденцию, озаглавленную: Скандал в Орловском вокзале. «Вчера здесь произошло необыкновенное происшествие: писатель Т. (а еще старик!), провожавший известную артистку С., ехавшую исполнять блестящий ангажемент в Одессе, внезапно, в самый момент отъезда, как бы обуян неким бесом, выхватил г-жу С-ну через окно из вагона, несмотря на отчаянное сопротивление артистки...» и т. д. и т. д. — Каков гром и треск по всей России! — А между тем, это висело на волоске... как почти все в жизни, кстади прибавить».

Проходит два дня, и он пишет новое письмо, столь же похожее на первое, что можно подумать, речь идет о совсем разных событиях, — письмо откровенное, горько-печальное, обнажающее душу и сердце пишущего. Он ничего не хочет скрывать, прятать за словами. Искренность изъяснения высвобождает из плена условности живое чувство во всей красоте и тонкости его неуловимых оттенков. Обращенное к реальной женщине, отражающее вполне конкретную ситуацию, дышащее его, Тургенева, пылким восторгом и горьким сожалением, письмо это силой своей поэтической выразительности оказывается сродни знаменитым тургеневским стихотворениям в прозе.

«...Какую ночь мы бы провели... А что было бы потом? А Господь ведает!» И к этому немедленно прибавляется сознание, что этого никогда не будет и я так и отправлюсь в тот «неведомый край», не унеся воспоминания чего-то, мною никогда не испытанного.

Мне почему-то иногда сдается, что мы никогда не увидимся: в Ваше вагратичное путешествие я не верил и не верю, в Петербург я мимою не приеду — и Вы только напрасно укоряете себя, называя меня «своим грехом»! Увы! я им никогда не буду. А если мы и увидимся через два, три года — то я уже буду совсем старый человек, Вы, вероятно, вступите в окончательную колею Вашей жизни — и от прежнего не останется ничего. Вам это с полугорья... вся Ваша жизнь впереди — моя позади — и этот час, проведенный в вагоне, когда я чувствовал себя чуть не двадцатилетним юношей, был последней вспышкой лампы. Мне даже трудно объяснить самому себе, какое чувство Вы мне внушили. Влюблен ли я в Вас — не знаю; прежде это у меня бывало иначе. Это непреодолимое стремление к слиянию, к обладанию — и к отданию самого себя, где даже чувственность пропадает в каком-то тонком огне... Я, вероятно, вздор говорю — но я был бы несказанно счастлив, если бы... если бы... А теперь, когда я знаю, что этому не бывать, я не то что несчастлив, я даже особенной меланхолии не чувствую, но мне глубоко жаль, что эта прелестная ночь так и потеряна навсегда, не коснувшись меня своим крылом... Жаль для меня — и осмелюсь прибавить — и для Вас, потому что уверен, что и Вы бы не забыли того счастья, которое дали бы мне.

Я бы всего этого не писал Вам, если бы не чувствовал, что это письмо прощальное. И не то, чтобы наша переписка прекратилась — о, нет! я надеюсь, мы часто будем давать весть друг другу — но дверь, раскрывшаяся было наполовину, эта дверь, за которой мерещилось что-то таинственно-чудесное, захлопнулась навсегда... Что бы ни случилось — я уже не буду таким — да и Вы тоже. Ну, а теперь довольно. Было... (или не было!) — да сплыло — и былшем поросло».

Такова кульминация отношений. И что бы ни происходило потом, Тургенев был вправе утверждать: «Что там ни говори, а между Вами и мною установилась связь, которую ничто порвать не может».

Тургенева влечет к молодой актрисе не одна только влюбленность, но и восхищение художника натурой артистической, излучной. Это тяготение таланта к таланту и ума к уму. Он восторгается одухотворенностью ее красоты, с волнением видит ее «до прелести умный лоб», «умные руки» («я сегодня опять заметил, как они красивы и интересны»), «удивительные черные глаза». «Вы очень привлекательны и очень умны — что не всегда совпадает — и с Вами беседовать — изустно и письменно — очень приятно».

Не так уж часто видя Савину на сцене, Тургенев чувствовал и угадывал ее талант во всем — в живых рассказах, в острой, меткой наблюдательности, в умении выразительно, с тонким юмором изобразить виденное или пережитое. «Ее разговор (или, вернее,

«verkehr mit ihr» \*) интересен, в ней чувствуется существо живое и самобытное», — писал он Клоди, дочери Виардо.

Можно, конечно, сказать, что Савина дорожила дружбой Ивана Сергеевича и не отвечала на его любовь. Но как отыскать зыбкую грань, разделяющую на какие-то составные части то пленительно-неуловимое, что французы зовут «*amitié amoureuse*»? У Савиной был особый дар непринужденно и деликатно входить в опасную сферу подобных отношений с мужчинами, не отвергая и не оскорбляя их чувств, принимая эти чувства с пониманием и благодарностью, но не внушая несбыточных надежд. Так впоследствии ценила она целомудренно-возвышенное поклонение А. Ф. Кони, находила поддержку в искренней преданности В. И. Базилевского.

С Тургеневым все оказалось сложнее. Она была еще очень молода, и пылкое поклонение знаменитого писателя, чьими книгами она зачитывалась с юности и чье имя было известно всей России, конечно же, льстило ей. Но не только это. Ей кружило голову само чувство Тургенева — пусть не слишком глубокое, пусть не любовь, а влюбленность, — но искреннее и нежное, изящное и заразительное.

Но как ни волновало, как ни возбуждало Савину увлечение Тургенева, сама она тогда была влюблена в другого. Тургенев появился в ее жизни в тот момент, когда Савина впервые по-настоящему полюбила...

Тургенев не верил в ее заграничное путешествие, в их скорую встречу. Но через три месяца Савина и впрямь оказалась в Париже. Только приехала она не одна и представила ему Никиту Всеволожского как будущего супруга. Прибытие жениха Тургенева озадачило и «несколько смутило», как он сам откровенно признался.

С этого дня фигура Никиты постоянно маячит за строками их переписки, даже когда письма прямо и не касаются предполагаемого замужества. А этот предмет, надо сказать, мустируется весьма обстоятельно. Тургенев настойчиво добивается ответа, для чего ей нужен развод с Савиным: «...чтобы выйти замуж за г-на В-о?.. Или, может быть, Вам только хочется получить свободу?» Верно ли, что брак с Всеволожским — брак по любви, диктуется ли он страстью или только «своего рода *point d'honneur*»?

«Я чувствую, что Вы со мной правдивы, — пишет он, — и доверяете мне!» А коль скоро она ему доверяет, Тургенев решается высказаться откровенно. Нет, он не одобряет этот план. Конечно, объясняет он, «положение Ваше станет более правильным — или

---

\* Общенье с ней (нем.)

нормальным — но в то же время более зависимым: и, в конце концов, Вы соедините Вашу судьбу с судьбою человека, с которым у Вас, сколько я могу судить, — мало общего». В письме к своей приятельнице Ж. А. Полонской Тургенев высказывается на этот счет еще более определенно: «Я от Савиной получил письмо из Киева. По-видимому, она уехала туда, чтобы отдохнуть несколько и поправиться здоровьем. А впрочем — кто ее разберет? Соскучиться по Всеволожском, кажется, мудрено... а впрочем, он красавец — и, сколько известно, в состоянии ее любить... две вещи — или два достоинства, которые, по уверению знатоков человеческого сердца, нравятся женщинам».

Ну а Савина, чего она ждет в ответ от своего корреспондента, посвящая его в «матримониальные» планы? Какой совет? — одобрение или остережение? Вопрос о замужестве как будто решен, и все же шаг этот для нее труден. Она сознает сословную дистанцию, отделяющую ее от жениха, она опасается: а вдруг после брака он не сдержит свое слово и запретит ей играть? Дело осложнилось еще и назначением кузена Никиты — И. А. Всеволожского — на пост директора императорских театров. Поползли сплетни: она, мол, думает, «что как родственница директора, будет теперь управлять театром».

Их роман был известен всему Петербургу, и люди, вовсе им не близкие, оказывались излишне хорошо осведомленными в подробностях их отношений. Со стороны положения Савиной выглядело действительно нелегким: «выйти замуж, ехать в Пермь и оставить сцену или расстаться с Всеволожским и принести его в жертву сцене. Хотя я и уверен (и сегодня после беседы с нею более чем когда-нибудь), — писал Тургеневу Григорович, — что любовь ее к оранью и хлопанью 500 человек, в то время, как она на сцене, дороже ей любви к кому бы то ни было и чьей бы то ни было любви, — а все-таки не легко разом отсечь пятилетнюю связь и сказать человеку: ступай себе, дружок, своей дорогой, — я остаюсь! При ее условиях надо, чтобы любовь поддерживалась сильной верой в прочность и непоколебимость чувств любовника; сомневаюсь, чтобы она была в этом уверена. Ее положение в самом деле весьма трудно и представляет едва ли не самую сложную драму ее репертуара. Мне искренно ее жаль».

Тургенев пристально вглядывается в их отношения. Он не может до конца понять Савину, но улавливает ее неуверенность. Ошибается он в одном — недооценивает ее любовь к Никите. Поэтому ее колебания истолковывает по-своему.

Его письма, после парижского свидания несколько отчужденные («мы и сошлись, и разошлись, как вежливые незнакомцы», — грустно заметил он тогда), вновь становятся нежнее и интимнее. Вероятно, теплеет и ее тон. Во всяком случае, он даже осмелива-

ется напомнить ту «таинственную ночь в вагоне железной дороги» — «этих поцелуев я — сто лет проживу — не забуду».

Между тем наступает весна — и Тургенев снова на родине. В июне Савина гастролирует в Москве у Лентовского в «Эрмитаж». Они встречаются, гуляют по городу, осматривают строящийся храм Христа Спасителя. Заручившись наконец ее твердым обещанием погостить у него в деревне, Тургенев в середине июня уезжает в Спасское. Его письмо, отправленное накануне отъезда, заканчивается словами: «Вчерашний день многое возобновил».

## СПАССКОЕ

В тот приезд Тургенев с жаром занялся благоустройством своего любимого Спасского. Заново отделан дом, приобретена новая мебель, из Москвы доставлено пианино. По приказанию хозяина знаменитый старинный диван — «самосон», извлекается из сарая, приводится в порядок и водворяется в гостиной. «Иван Сергеевич уверял, — вспоминала Савина, — что на него стоит сесть, чтобы тотчас заснуть».

В июне Тургенев радуется, что «всех нашел здоровыми — и дом окончательно отделанным», а предназначенную Савиной комнату — «в лучшем виде». Одно плохо — «погода ужасная — холод как зимой».

Тем летом он особенно радушно зазывает к себе друзей и знакомых. Все лето проводит в Спасском его друг Яков Полонский с семейством, заезжает на несколько дней Лев Толстой. Но Тургенев с нетерпением ожидает визита Савиной.

По первоначальной договоренности привезти Савину в Спасское должен был Григорович. Ожидая ее в Москве и предвкушая веселое времяпрепровождение, он пишет Тургеневу и Полонскому в деревню: «Вы бы общими силами приготовили какую-нибудь забавную сценку: мы бы ее разыграли с Савиной». Идея эта возникает у него под впечатлением воспоминаний двадцатипятилетней давности — в 1855 году, гостя в Спасском, молодые Боткин, Дружинин и Григорович при участии хозяина разыграли фарс собственного сочинения «Школа гостеприимства». Воодушевленный теми далекими воспоминаниями, Григорович излагает друзьям длиннейший и запутаннейший сюжет предполагаемого представления и прилагает распределение ролей.

Увы, этой увлекательной идее не суждено было сбыться — не дождавшись свою спутницу, Григорович в конце концов отправился в Спасское один.

А Савиной тем временем было не до развеселых фарсов. После тяжелых московских гастролей ее ждали спектакли в Павловске и Ораниенбауме. Сроки спектаклей менялись и путались. А глав-

ное, из Петербурга в Москву должен был прибыть Никита Всеволожский, проездом в Сиву — родовое имение в Пермской губернии, доставшееся ему при разделе наследства. Разлука предстояла долгой — на всю зиму, а их будущее так и не было определено.

Встретившись в Москве и тут же расставаясь, они должны были решить, придет ли она к нему в Сиву? Ведь от этого решения зависело многое.

Раздосадованный Тургенев уже не верит, что она навестит Спасское и внушает себе: «мой термометр в отношении к ней упал ниже отметки «тепло». «Вспышка сия уже давно погасла», — пишет он Клоди. Но в середине июля Савина все же приезжает в Спасское, чтобы провести там пять дней, и эти дни навсегда остаются в «архиве воспоминаний» Тургенева — «на первом месте, на лучшей полочке»...

Еще накануне ее приезда погода была скверная — «небо хмурилось», «зеленые бочки по углам дома были переполнены дождевой водой, а перед террасой, на площадке стояли лужи». С ее приездом выглянуло солнце, и, как по волшебству, все изменилось. Лишь однажды, во время обеда на террасе палетела внезапно гроза с дождем и громом, «мгновенно брызгами окатила весь стол», «стекла из дверей посыпались осколками» — пришлось спешно переносить обед в столовую...

Чем же были заполнены эти знойные летние дни и прозрачные вечера в Спасском?

По утрам отправлялись гулять в сад с его знаменитыми липами. Или же хозяин приказывал запрячь дрожки и, усадив в них Савину и Полонскую с детьми, отвозил всех в лес или на пруд. «В большой соломенной шляпе, в коричневой парижской «вязанке» с шелковыми рукавами и небрежно завязанным белым шарфиком вместо галстука, он был удивительно красив. Он правил лошадью с полным удовольствием, как ребенок, и улыбка не сходила с его лица. В лесу он усерднее всех собирал цветы и болтал без умолку», — описывала Савина.

На пруду стояла купальня, но близ нее было слишком мелко, поэтому подальше от берега специально для Савиной устроили небольшую деревянную площадку, с которой она ныряла и плавала, «как наяда». Полонский на одном из своих живописных этюдов изобразил этот пруд и подарил этюд Савиной. Он всю жизнь висел в ее гостиной.

Когда спадала дневная жара, Тургенев приглашал гостью к себе в «старомодный кабинет» или в сад, на лавочку под его любимой раздвоенной пихтой, — «исповедоваться». Так назывались их долгие беседы, в которых Савина, как «на духу», рассказывала о своей юности и провинциальных передрягах, о петербургском житье и о своих увлечениях, восхищая слушателя «тонкой и ху-

дожественной правдивостью» и «милой доверчивостью», с которыми она поверяла ему свою жизнь.

Вечерами хозяин созывал всех в «казино» — так издавна называлась длинная узкая комната, выходящая окнами на террасу, с большим овальным столом карельской березы — и читал что-нибудь из написанного за последнее время. Так впервые услышала Савина в чтении автора «Песнь торжествующей любви», сказку госпожи Полозовой из «Вешних вод», одно из «Стихотворений в прозе» не предназначенное им к печати.

«Как-то часа в 2 ночи, после ужина, он спросил: «Кто хочет идти слушать ночные голоса?» Я, конечно, первая вызвалась, — рассказывала Савина, — и, несмотря на то, что шла под руку с Иваном Сергеевичем, немножко трусила от темноты и неизвестной местности. И, боже мой, что это за чудная музыка, «ночные голоса»! Казалось, каждая травка, каждый куст поет...».

Семнадцатого июля праздновался день свадьбы Полонских. За обедом пили шампанское. Хозяин был в ударе, произносил речи. Все развеселились и распалились. «Помните? или не хотите помнить? — тот лучистый и жгучий поцелуй, которым Вы и озарили, и обожгли меня — во время обеда на балконе?» — не раз будет Тургенев в письмах воскрешать это мгновенье.

А к вечеру того же дня он велел созвать деревенских баб и девок, выставил вино и угощенье, и перед домом начались песни и пляски. Савина, помахивая платочком, пританцовывала на балконе. Тургенев кружил ее, держа за талию. «Он, который, конечно, во всякое другое время не вынес бы моей плохой игры на пьанино, — вспоминает Полонский, — тут сам заставил меня играть танцы. Увы! плясовые песни еще кое-как удавались мне, полька тоже кое-как сошла с рук, но мазурка не давалась».

— Играй! — кричал мне Тургенев, — как хочешь, как знаешь, валяй! Мазурку валяй! Лишь была бы какая-нибудь музыка... Ну, раз, два, три... Ударение на раз... Ну, ну!..»

До самой ночи все во главе с хозяином плясали, кто во что горазд.

Трудно поверить, что всего лишь в пять дней вместились все то, о чем так долго (всю жизнь) будет вспоминать Савина, к чему в письмах будет постоянно возвращаться Тургенев. «Жизнь наша здесь, после Вашего отъезда, порядком потускнела», «комната, в которой Вы жили, так навсегда и останется «савинской».

За четыре года знакомства встреч было не так уж много, и эти дни, проведенные вместе, как бы вобрали в себя все, накопившееся за годы. «В эти пять дней я еще короче узнал Вас — со всеми Вашими хорошими и слабыми сторонами — и именно поэтому еще крепче привязался».

Лето 1881 года оказалось для Тургенева последним, проведен-

ным в Спасском. Последним оказался и его приезд в Россию. Весной следующего года Савина застала его в Париже уже серьезно больным. Их последние парижские встречи невеселы. Она тоже нездорова: «В январе 1882-го года у меня показались признаки какой-то странной болезни, выказывавшейся какими-то обмороками, припадками удушья... и, наконец, доктора объявили, что у меня астма. В феврале меня отправили в Меран, там у меня показалась кровь горлом. Через две недели я переехала в Верону, затем в Вевэ и, наконец, в Париж».

Сам больной, Тургенев деятельно хлопочет о ее здоровье, устраивая консультации врачей, в том числе знаменитого Шарко.

Но последнее воспоминание Савиной не о больном, слабом Тургеневе: на всю жизнь она запомнила великолепную фигуру Ивана Сергеевича, пришедшего 30 марта в день ее рождения с двумя вазонами чудных азалий в каждой руке и с пожеланиями «двести, как оне».

«Вспоминайте иногда, как мне было тяжело проститься с Вами в Париже, что я тогда перечувствовала!» — эта фраза, написанная ею по возвращению в Россию, звучит, как предчувствие того, что встреча их — последняя, что больше им не суждено свидеться...

## СИВА

В Париже здоровье Савиной не поправлялось, и Шарко велел ехать в Сицилию. Она медлила: «В это время я лихорадочно следила за русскими газетами — и, по первом известии о вскрытии Болги, я выехала в Россию, верно рассчитав, что в Сиве будет теплее и здоровее для меня, чем в чуждой Сицилии. Я ехала без остановок десять дней — и, проехав в тарантасе по ужасной весенней дороге 93 версты, переменяв дорожное платье, пошла, как ни в чем не бывало, осматривать дом и сад. Сад!.. Это были голые деревья, но на каждом из них торчал скворешник — и как пели скворцы! У окна моей комнаты зацвела черемуха — и как она благоухала!.. В некоторых местах еще лежал снег, но ручейки бежали с таким радостным шумом, и солнце светило так ярко — и как мне было тепло!.. с тех пор я не верю в «заграницу» и знаю, что такое «весна»...»

«Тепло» в Сиве было не только потому, что там грело солнце, — там ждал любимый человек. В Париж и Петербург летели призывные письма с интимной подписью «Нита». Она ехала в Сиву второй раз. Ее прошлогоднюю поездку Тургенев считал тем шагом, после которого «возвращение вспять — и даже отсрочка — немислимы». Теперь она мчалась в Сиву чуть ли не через всю Европу — в вагоне железной дороги, на пароходе по только что

вскрывшейся Волге, в тарантасе по размытой весенней дороге... И первое же письмо оттуда — Тургеневу — что ей хорошо...

В Сиве она была счастлива, в Сиве узнала разочарование, за сказочную жизнь в Сиве долго и горько расплачивалась.

В 1882 году при разделе семейного имущества Никите досталась часть Сивинского имения — огромного родового поместья в Пермской губернии, полученного Всеволожскими еще в середине XVII века. Сивинское имение пришлось Всеволожским «не к рукам», ибо все они отличались бесхозяйственностью. «Ведя широкий образ жизни и проживая постоянно в столицах и за границей, Всеволожские быстро расстроили свое громадное состояние, — читаем в очерке истории этого края, напечатанном в «Пермских губернских ведомостях». — Земли их из года в год обременялись долгами и в начале прошлого столетия дела Всеволожских были уже совсем плохи. ...Окончательно же подорвал Сивинское имение Никита Никитич Всеволожский, ротмистр гвардии в отставке».

Край этот представлял собой довольно суровую местность, пронизанную множеством рек и речушек, покрытую густыми лесами. Лето здесь бывало дождливым и туманным, зима суровой и снежной, зато осень и весна прекрасными.

Посреди огромного сада, переходящего в запущенный парк, стоял старый барский дом в восемьдесят одну комнату.

Савина нежно любила Сиву. «Вынужденная любоваться всю жизнь лиловыми розами и зелеными облаками декораций, вдыхать пыль и краску кулис, я при виде настоящего леса, да еще здешнего, дохожу до смешного». Она облюбовала место на высоком и крутом обрыве, заросшем гигантскими елями, верстах в шести от дома. Вид, открывавшийся сверху, захватывал дух: внизу речка Сива, за ней поля, еще дальше — кромка леса.

Вероятно, имея в виду как раз этот обрыв, Савина писала Кони: «Я всегда применяю к Сиве слова Кречинского: и даль-то синяя и та моя. Невообразимый простор и замечательно красивые, благодаря горам, виды, глаза тонут в пространстве, а воздух пьешь, как живительную влагу. Я восхищаюсь природой в полном смысле этого слова, до умиления, до слез».

В Сиве молодая женщина столкнулась с образом жизни, о каком раньше могла разве что читать в романах.

Здесь творились вещи поистине диковинные. Так, старожилы вспоминали, что однажды сад вокруг дома в одну ночь сделался вдвое гуще — по распоряжению владельца из лесу были привезены красивые деревья и прямо без корней вкопаны в землю. Сделано это было к приезду в Сиву Марии Гавриловны.

Катаясь как-то в лодке, она показала Никите замечательно красивую раскидистую ель, росшую на берегу пруда. Проснув-

шись на другое утро, она с изумлением увидела под окнами своей спальни понравившееся ей накагуне дерево. Ель была пересажена ночью, над этим потрудились более ста человек.

Никита жил в имении наездами. С его появлением дом наполнялся гостями, начинались охоты, балы.

«Можно предположить, как тяготилась Мария Гавриловна окружающим ее разгулом, так не отвечающим ее глубоко артистической и сильно чувствующей натуре, и как ей было тяжело за любимого человека!» — сочувственно восклицает автор очерка о Сиве. Он рисует трогательную картину: «...громадный сад, залитый огнями разноцветных шкаликов, бравурная музыка плохо сыграншегося оркестра, пьяные крики, песни, мятущаяся толпа...», а в стороне от этого праздника, на обрыве, где «солнце уходило на покой, обливая пустынную и красивую местность багровым и как бы зловещим заревом», «одинокая и печальная женщина, притаившаяся в корнях лесного великана, отдается окружающей ее тишине, и ее тоскующее сердце отдыхает на время от повседневной пошлости».

Картина эффектная, но не слишком убедительная. Ведь Савиной в ту пору было всего 25 лет, она была актрисой, натурой, жадной до впечатлений. Судьба снова резко сменила для нее декорацию, предложила новую роль, и это феерическое представление ее увлекло, закружило. Позднее она узнала, какой ценой придется платить за участие в «ярмарке тщеславия». «У меня есть, впрочем, оправдание, — защищалась она, — молодость и чувство».

Но это все впереди. А тем летом 1882 года, вечером 4 июля, в почти пустой сивинской церкви Мария Гавриловна обвенчалась с Никитой Всеволожским. «Уверена в своем счастье, так как сцену не брошу и, переменяв фамилию, останусь все-таки Савиной».

## ПРЕМЬЕРША-ИНЖЕНЮ

«...Останусь все-таки Савиной». Но что же такое «Савина» в начале 80-х годов?

На исходе уже целое десятилетие службы в Александринском театре. Оно принесло актрисе первенство на петербургской сцене. Трудный, затянувшийся роман разрешился наконец завидным браком, сулящим любовь, благополучие, счастье. Ей скоро тридцать. Жизнь вроде бы вступила в ту «окончательную колею», которую еще недавно предсказывал ей Тургенев.

С каждым годом в жизни и в искусстве актрисы все более отчетливо проступали, казалось бы, несовместимые, даже враждебные друг другу свойства, которые, однако, каким-то непостижимым образом уживались и сливались воедино в ее натуре, создавая удивительный и уникальный феномен Савиной.

Среди великих имен русского театра едва ли найдется другое столь же противоречивое и двойственное. Противоречий масса — и жизненных и творческих, — с ними сталкиваешься на каждом шагу. Как совместить одновременное признание искусства Савиной требовательной петербургской интеллигенцией и баснословный успех у несприязательной публики, жадной до развлечений? Чем объяснить, что Кугель видит в ее творчестве «натуру русской современности, поскольку таковая отразилась в строении женской души», а Островский, хоть и признает в ней актрису «с природным дарованием, которое пополняется умом и энергией», но тем не менее замыкает ее искусство в рамки «водевильного мирозерцания»? Как случилось, что имя ее в равной мере связано с именем Тургенева и с именем Виктора Крылова? Почему для одних она — воплощенная доброта, для других — злейшая интриганка?

Эти «как» и «почему» можно продолжать до бесконечности. И чем дальше будет катиться жизнь, тем больше будет накапливаться таких вопросов, тем обнаженнее и резче будут они выступать.

Обычно мы говорим: «он раздираем противоречиями». Но, как это ли странно, Савину противоречия не раздирали, а каким-то загадочным образом скрепляли, создавая фигуру цельную, почти гармоничную.

Чтобы понять Савину, надо понять, чем был для нее успех. Григорович как-то заметил, что она «сильно отравлена успехом; он нужен ей для жизни, как водка при запое». Живительный глоток успеха не только опьянял и радовал, он был, по ее собственному выражению, «чудодейственным эликсиром», дающим силы, новый творческий подъем. Это весьма распространенное (а может, и неотъемлемое) свойство актерских натур было развито в ней до чрезвычайности сильно: «Слава и известность, как ни морализуйте, для артиста — кислород, — признавалась сама Савина. — Это — его стихия, вне которой он не живет, а вянет».

Театральное восхождение Савина начала с самых низов. Весь путь от «выходов» на бобруйской сцене до премьерства на сцене столичной она прошла последовательно, шаг за шагом. Если подчас ей удавалось взлететь со ступеньки на ступеньку легко, почти без усилия, то на следующий день она могла оказаться и мгновенно отброшенной вниз (так после шумных минских успехов в Харькове она очутилась в жалком положении хористки). На этом неровном, мучительном пути каждый шаг требовал огромных усилий. Борьба шла жестокая, и, чтобы выжить, следовало побеждать. Выживание достигалось лишь первенством, а первенство — успехом. Ей было внушено жизнью — не она, так другая.

В Александринском театре неизбежность этого закона театральной борьбы, усвоенного ею еще в провинции, была мгновенно

подтверждена. Участь Елены Струйской, вытесненной со сцены ее, Савиной, успехами, запала ей в память. Она поняла, что и ее может постигнуть такая же участь. Власть премьерши в театральном деле — власть зыбкая, ненадежная, ее легче получить, чем удержать.

Савина «счастливою, грациозною феею, — по выражению А. Амфитеатрова, — влетела на подмостки Александринского театра». Но парадокс состоял в том, что так мгновенно и без видимого усилия заняв центральное место в петербургской труппе, Савина потом всю жизнь вынуждена была доказывать свое право на премьерство в непрерывной борьбе.

Ибо по неписаным, но неоспоримым театральным законам артистка ее амплуа премьерствовать — да еще на первой российской сцене — не могла. Савина была «инженю». А это амплуа не «примирующее», по выражению Островского. Считалось, что премьершей должна быть «героиня». И воцарение Савиной многим казалось незаконным. Иные обвиняли ее чуть ли не в узурпации власти.

«Теперь петербургский театр должен ограничивать свой репертуар и соображаться в выборе пьес с средствами примирующей артистки, а амплуа этой артистки — роли *ingénue* в узком значении этого слова». Островский, которому принадлежит эта фраза, не совсем справедлив в оценке возможностей Савиной, но ситуация в целом обрисована верно. Суть происходящего именно такова — Савина борется за то, чтобы *инженю* вела репертуар Александринского театра. Лишь таким образом может удержать она завоеванный трон.

Разделять власть, подобно тому как это делают в Москве Ермолова и Федотова, Савина не намерена, она должна царствовать одна — всегда и везде!

В то же время актриса достаточно умна и трезва, чтобы не понимать уязвимости своих притязаний. Отсюда постоянное, неизбывное напряжение — ожидание опасности, готовность отразить любые посягательства на завоеванное ею. При этом нельзя даже сказать, что Савина стремится занять чужое место, играть чужие роли. Нет, у нее другая цель — не дать зрителям заметить пустующее рядом с ней пространство. А средство к достижению этой цели одно — успех.

Успех, во-первых, всеобщий; во-вторых, ежедневный; в-третьих, ослепительный. Успех был для Савиной насущной необходимостью, ее броней и ее обороной.

Как добиться такого неизменного успеха, универсальной популярности и всеобщего признания?

Прежде всего осознать свои возможности — свою силу и свою слабость, — проявляя величайшую осмотрительность и безобидную расчетливость в выборе ролей. Считалось, что выбором

Савиной часто движет каприз. На самом деле она не могла себе позволить капризы — только расчет.

И чаще всего ее расчет был безупречно точным. Она могла ошибиться — и не однажды ошибалась — в оценке художественных достоинств той или иной пьесы. За это ее часто и вполне обоснованно ругали. Но она почти никогда не ошибалась, мысленно примеряя ту или иную роль к своим возможностям. Роль для нее значила куда больше, нежели пьеса, просто потому, что Савиной нужен был не успех спектакля, а только ее собственный, актерский успех.

С сегодняшней точки зрения такой подход выглядит эгоистическим. Не будем, однако, забывать, что Савина создавала свои актерские шедевры в условиях, когда о художественной цельности спектакля, о гармоническом единстве сценического творения если и мечтали, если и поговаривали, то — как о недостижимом идеале. Причем Петербург в этом смысле заметно отставал от Москвы, где рядом с актерами был Островский, который требовал осмысленности и ансамблевости игры, где живы были — хотя уже и начинали изнашиваться — традиции Щепкина, где все-таки помнили гоголевские слова о театре как о высокой кафедре, с которой можно поведать миру много добра. И москвичи не даром называли Малый театр «вторым университетом». У Александринского театра такой репутации не было, его актеры — и Савина в том числе — не принимали на себя миссию проповедников, духовных наставников, учителей. Свое призвание они понимали проще: не поучать, а развлекать.

Сказанное не означает, будто их искусство не обладало серьезным общественным значением и не пробуждало «чувства добрые» в зрительских сердцах. Напротив, оно оказывало порой сильное облагораживающее влияние на современную публику. Но это влияние шло окольными, непрямыми путями. Савина не мнила себя «властительницей дум». Она хотела только быть властительницей сердец и не искала себе оправдания в служении высоким идеалам. Она не проповедовала со сцены, как Ермолова, и не исповедовалась на сцене, как Комиссаржевская. Она — играла. В ней жила великая, неистребимая страсть к игре, к лицедейству.

Ее знаменитые слова «Сцена — моя жизнь» (или, добавляла она иногда, «мой воздух») — отнюдь не красивая фраза. В этих словах — сухая правда, прозаическая суть. И хотя слова эти звучат гордо, звучат вызывающе, в них должно услышать и ноту обреченности. Савина была фатально обречена сцене и на всю жизнь замкнута в театре. Она, писал П. Герцо-Виноградский, «знала, признавала и исповедовала театр, как театр. Она вся была от театра как такового».

Савина, как никто, знала и любила театр будничный. Она, как

никто, умела творить театр праздничный. И едва ли не главным праздником столицы становился ежегодный бенефис Марии Гавриловны Савиной. Бенефисы ее с конца 70-х годов дают всегда в одно и то же время, в конце января — начале февраля, то есть в самый разгар сезона. Из-за огромного наплыва публики их приходится переносить в более вместительный Большой, или, как его иначе называли, Каменный театр, расположенный на Театральной площади против Марининского и позднее переделанный под консерваторию.

«Артистические именины» Савиной — это «цветочный дождь», приветственные крики и овацции, это «серебро и бриллианты», нескончаемый «кортеж подношений». «Решительно нигде и ни при каком другом случае нельзя увидеть в Петербурге, да еще зимой, столько за раз прелестнейших живых цветов», — утверждали петербуржцы.

На бенефисах Савиной в зрительном зале — и светская публика и цвет петербургской интеллигенции. Здесь и шалопай из «золотой молодежи», один из тех, что «шьют новые фраки три раза в год: к рождеству, к пасхе и к бенефису Савиной», и Анатолий Федорович Кони. Богатые франты и франтихи рвутся в театр потому, что Савина — модная актриса, с ее туалетов снимают фасон великосветские дамы, на ее спектаклях бывают члены императорской фамилии. А петербургские интеллигенты боятся пропустить ее бенефис потому, что Савина — умная актриса, взыскательный художник, и ее игра оставляет «впечатление глубокого, тонкого и изящного эстетического наслаждения».

Случается, правда, что рецензенты, взхлеб упиваясь описаниями нарядно-оживленной бенефисной публики и праздничной атмосферы зрительного зала, о самом представлении отзываются весьма кисло, чуть ли не вскользь упоминая, что бенефициантка, мол, как всегда, была «прелестна», «обворожительна», «весьма трогательна» и т. п. При этом они словно оправдываются: «Можно ли, в самом деле, хмуриться, анализировать, задаваться какой-нибудь серьезною мыслию, когда кругом все так весело, так празднично, так любовно?»

Актрису подчас укоряют в небрежности, в недостаточно тщательной работе: у нее-де «на пять бесцветных ролей выходит одна удачная». Впрочем, обвинять ее трудно, полагают рецензенты, скорее, следует ей сочувствовать: «Каково же бедным артистам по три раза в месяц разучивать по пяти, шести актов, зная наперед, что две трети ролей разучивают всего только на два или три раза. Особенно жутко приходится нашим премьерам. Возьмем, например, г-жу Савину и г. Сазонова, без которых бенефис не в бенефис. [...] При такой лихорадочной деятельности есть ли возможность репетировать как следует, обдумывать роль... Очевидно, нет. При-

ходится играть сплеча и заботиться только о двух или трех эффектных местах ради аплодисментов. После нескольких лет такой каторжной жизни немногие сильные натуры остаются невредимы. [...] Большинство наших актеров и актрис становятся вполне равнодушными к своему ремеслу, играют машинально, рутинно, бесцветно, бессознательно... У актрис более впечатлительных нервы окончательно расстраиваются. Примеров тому мы видели множество, и теперь видим на той же г-же Савиной. Почти ни одного сезона она не доигрывает до конца. И неудивительно! Можно ли вынести такое продолжительное напряженное состояние?

В этот период Савина готовит до пятнадцати ролей в год. В сезон 1879/80 года у нее рекордное количество представлений — 176. То есть она играет почти каждый вечер.

Пьесы идут одна за другой — неостановимым потоком, несущим все подряд — и прекрасные роли, выгодные для нее, и хорошие роли, ей совершенно не подходящие, и роли дрянные, не интересные никому, откровенный драматургический мусор.

Чем определяется этот хаотичный, разношерстный поток? Не слишком вразумительной, подверженной многим влияниям репертуарной политикой театральной дирекции, случайными, иной раз причудливыми прихотями бенефициантов, иной раз — ее собственными склонностями. Подчиняется ли чему-либо? Безусловно, вкусам публики. Зрительная зала незримо корректирует и неумолимо подчиняет себе репертуар императорского театра.

Если в первые годы службы Савина вынуждена была безропотно плыть в этом потоке, то теперешнее положение нередко дает актрисе возможность направлять репертуарный поток в удобное ей самой русло. Куда же она его направляет?

Савинский репертуар постоянно вызывал нарекания. В чем только ее не обвиняли: и в утверждении «крыловщины», и в протаскивании на «образцовую» сцену пошлости, и в пренебрежении русской классикой, и в забвении западного репертуара. Смешно сказать, Савину упрекали не только в том, что она чего-то не играла или что-то играла плохо, ее упрекали даже в том, что она «слишком хорошо» играла Крылова. Хотя, если вдуматься, в этих укоризнах есть свой резон — ведь актер утверждает тот или иной репертуар не столько своим первоначальным выбором, сколько конечным результатом, то есть успехом или неуспехом.

Театральный репертуар — понятие сложное, неоднородное. Всегда, во все времена существует большая драматургия, являющаяся достойной частью подлинной литературы. Но наряду с ней существует и масса пьес, от которых истинная литература брезгливо открещивается, но которые, увы, всегда составляют изрядную долю репертуара.

Не следует забывать, что в прошлом веке круг зрителей как

тиковых даже в столицах был не так уж велик. А чем меньше аудитория, тем более обширный требуется репертуар, ибо даже пьеса, которая понравилась публике, при всех условиях может выдержать лишь несколько представлений подряд. Поэтому театральные конвейеры работали безостановочно, репертуар обновлялся быстро, одна пьеса сменяла другую — поспевай только разучивать роли!

Помимо больших пьес исполнялось множество одноактных «сценок», «этюдов», «шутков», а также водевилей. Весьма значительную часть репертуара составляли переводы и всевозможные «переделки» и «заимствования». Кто только не подвизался в роли драматических писателей и переводчиков: неудачливые литераторы, театральные критики, сами актеры, а порой люди, к театру и вовсе не причастные. Само собой ясно, что перепады художественного уровня в этом драматургическом океане были разительны.

«Репертуар и артист всегда — во взаимном воздействии. Репертуар влиял на Савину, Савина влияла на репертуар. Не все в этом взаимодействии было вполне благополучно — на пользу и театру и Савиной», — резюмировал впоследствии Николай Эфрос.

За десять сезонов Савина сыграла на Александринской сцене по самому грубому подсчету около 150 ролей. Из них более половины — скверные роли в ничтожных пьесах, недостойных ее таланта. Конечно, актерская жадность часто побуждала Савину играть такие однодневки, хотя, как уже сказано, еще чаще ей приходилось выступать в этих однодневках и не по своей воле, а по воле дирекции или по просьбе собрата — бенефицианта.

Творчество Савиной первого петербургского десятилетия не уместается всецело в пределах амплуа, хотя наибольшего успеха она все же добивается в ролях инженю. В тесных рамках амплуа актриса проявила невиданную активность и изобретательность.

В классическом русском репертуаре ролей для инженю немного. Лучшей инженю первой половины XIX века, легендарной Асенковой, отечественная драматургия могла предложить только две совершенные роли — Лизу в «Горе от ума» и Марию Антоновну в «Ревизоре». Асенкова играла в основном западные пьесы, дающие большой простор инженю. Русскую же часть ее репертуара составляли по преимуществу водевили.

Савина в «Горе от ума» переиграла за свою жизнь чуть ли не все женские роли — от Лизы и Софьи до Натальи Дмитриевны и княжны Тугоуховской. Однако ни про одну из этих ролей нельзя сказать и двух слов. Тому, наверное, много причин, и все же главным, почти непреодолимым барьером для Савиной была, по видимому, стихотворная форма. В свое время, как мы помним, Гончаров давал ей уроки декламации. Тургенев тоже пытался открыть ей красоту и музыку стихотворной речи. Тщетно, этим искусством она так и не овладела. И всегда уклонялась от пьес, на-

писанных стихами, даже в концертах — и даже тогда, когда это стало чуть ли не повальной модой, — стихотворений не читала. Так что в грибоедовской комедии любая роль была ей не по душе.

Зато гоголевская Марья Антоновна, сыгранная в 1881 году, стала вторым после «Месяца в деревне» шедевром актрисы.

Если савинская Верочка вошла в жизнь современников как реальное живое существо, волнующее и трогательное своей болью, то Марья Антоновна предстала перед ними изящной миниатюрой работы прекрасного старинного мастера. В роли Марьи Антоновны Савина восхищала зрителей безупречным стилем, тончайшим проникновением в эпоху. Причем в эпоху, отодвинутую в прошлое всего лишь на полстолетия, еще не ставшую седой стариной, сохранившую еще живых очевидцев.

В красоте и стильности ее игры не было музейной картинности. Нет, то была живая бойкая барышня во плоти, но — «сорвавшаяся с гравюры», реальное существо, создавая которое, актриса словно «оживила старинный медальон». «Все, начиная с внешности, с какой-нибудь розовой косынки на шее и кончая мельчайшей интонацией, едва приметным изменением лица, полно в ее изображении особого внутреннего смысла. И какая легкость стиля, какая непринужденность!» — восклицал Юрий Беляев, посвятивший исполнению роли Марьи Антоновны изящный и вдохновенный очерк.

Для Савиной стиль костюма не существовал сам по себе, она всегда тонко чувствовала, как костюм диктует ей пластику, манеру поведения. Вот наряд провинциальной барышни 30—40-х годов: пышные юбки, перетянутая талия, рукава с огромными буфами, оборочки, воланчики, бантики — словом, как выразился Гоголь, «глазки и лапки». Фигура лишена естественности движения, свободы и плавности. Такой видим мы на фотографии барышню Сквозник-Дмухановскую в исполнении Савиной. Вычурная, напряженная поза, изломанные линии подавшейся вперед и застывшей в этой неустойчивой позиции фигуры, манерно отставленный локоток, жеманно оттопыренные пальчики, кокетливо подхваченная юбка... В широко раскрытых круглых глазах — притаившееся жадное любопытство, страх пропустить что-то интересное...

У этой Марьи Антоновны была «особенно легкая и как бы ныряющая побегка, с которой она носится по сцене», «голсс, жеманный до приторности». Уморительно комична была ее мимика. Все, видевшие Савину в этой роли, с особым восторгом вспоминают пятое действие комедии, где Марья Антоновна «является погруженной в мечтательность». «Преисполненная необъятной гордости в силу того, что ее удостоила своим вниманием такая особа, как Хлестаков», она не дает себе труда замечать что-либо вокруг. Вся

ушла в сладкие грезы. В безмолвной сцене «договаривает взгляд и жест и притом так ясно, так заметно для зрителя».

Актриса демонстрировала тонкое мастерство перевоплощения и точное ощущение эпохи, стиля. Если она манерничала, то так, как вынуждало к тому платье того времени, если кокетничала, то «с умением кокетничать как теперь уже не практикуется».

Но это не заслоняло существа роли: «Никто, кроме Савиной, не сумел до того полно и проникновенно перевоплотиться в образ заходистой провинциальной барышни, жить ее надеждами, увлекаться ее мечтами, страдать ее горем». Мало того, Беляев уверял, что Савина «сообщает этому образу какую-то необыкновенную женственную обаятельность, возбуждает в зрителе к ней симпатии и в последнем действии достигает даже драматизма».

Наивная и манерная, любопытная и невежественная, вся напозаказ и вся скованная условностями — савинская Марья Антоновна произвела фурор в публике.

«Она передает дух эпохи, она передает дух Гоголя» — такова была высшая похвала актрисе. Дух Гоголя, редкое и глубочайшее проникновение в самую суть его творчества, состояли в том, что «чистейший перл тончайшей комической игры» оборачивался «живым воспроизведением целой эпохи в истории русской женщины».

Много лет спустя Сергей Волконский, откровенно не любивший Савину и оставивший довольно злые воспоминания о ней, тем не менее призвал: «Ее Марья Антоновна должна была бы стать классической и утвердиться в традицию».

Такие роли, как Марья Антоновна, в репертуаре Савиной встречались редко.

Чаще она играла Островского.

И еще чаще, много чаще — Виктора Крылова.

Островский давался ей трудно, Крылов — легко.

## ОСТРОВСКИЙ

Первое десятилетие пребывания Савиной на казенной сцене совпало с последним десятилетием творчества Островского — драматурга, так или иначе определявшего пути и судьбы отечественного театра начиная с середины прошлого века. Каждый сезон театр получал от него новую пьесу, а Савина — новую роль. Заняв «примирующее» положение на александринской сцене, Савина должна была нести на своих плечах весь репертуар Островского. В Москве в те же годы главные женские роли в его пьесах делили между собой три очень разные актрисы — Н. Никулина, Г. Федотова и М. Ермолова. Причем если Федотовой были подвластны и драма и комедия, то Ермолова была актрисой драматической и трагической, которой комедия не удавалась. Никулина же — чисто

комедийной, на драматические роли не посягавшей. На петербургской сцене была одна Савина. Она играла все.

Драматургия Островского предоставляла актрисе богатейшие возможности, открывала самые разнообразные перспективы как в драме, так и в комедии, давала повод для рискованных проб и... горьких ошибок. И Савина пробовала, побеждала, ошибалась.

Далеко не все пробы оказывались удачными. Порываясь играть драматические роли, актриса имела на то внутреннее право. Это право ей давал сильный темперамент, которым она была наделена от природы, но умело пользоваться которым научилась не сразу. Подчас вылазки на чужую территорию кончались плохо. Тем не менее Савина продолжала тянуться к драматическому репертуару, маневрируя между ролями надежными, привычными и непривычными, рискованными.

В пьесах Островского она сыграла при жизни автора 19 ролей, из них более половины — в премьерных спектаклях. Потом наступила длительная пауза, после чего она выступила еще в 14 ролях драматурга, уже по-иному взглянув на его творчество. Более 30 ролей! И все-таки имя Савиной не связывается в истории театра с именем Островского так, как оно связывается с именем Тургенева. Хотя, казалось бы, творчество позднего Островского должно было быть созвучно искусству актрисы.

Мы пытаемся объяснить и часто объясняем, более или менее убедительно, и актерскую удачу и актерский провал: подходит — не подходит роль, совпадает — не совпадает тема, хватает — не хватает средств, верно — не верно решение. Но не всегда удачу и провалы поддаются такому логически обоснованному анализу.

Закономерность успехов и провалов Савиной в пьесах Островского уловить непросто. Ни одно из объяснений не охватывает всей картины. Есть вещи очевидные, простые: бесспорно, например, что некоторые роли уж слишком явно выходили за границы ее диапазона.

Понятно, что Савина не могла по-настоящему сыграть Катерину в «Грозе» — трагическим даром она не обладала. Ясно, что не годилась она и в героини ранних пьес Островского, на роли, которые он писал для московской актрисы Никулиной-Косицкой. Колоритные купеческие дочки, тихие и застенчивые, как Дуня и Любовь Гордеевна, или сочные и разбитные, как Липочка, оставались ей чуждыми.

Вполне естественно, что Савиной гораздо ближе были более интеллигентные героини. Ее успехи в пьесах Островского начались с «Воспитанницы», которой она дебютировала на александринской сцене, и с «Трудового хлеба», сыгранного в первый петербургский сезон. Роль Наташи, как уже говорилось, не просто имела успех, но прозвучала значительным обещанием, вызвала ин-

терес к Савиной, как к серьезной, тонкой актрисе. А потом начались неожиданности, среди которых удивление подчас вызывают не только неудачи, но и победы.

С большим успехом играла она Елену в «Женитьбе Белугина»: под внешней капризностью избалованной светской барышни сохранились чистота и искренность, за кокетством, за привычным умением чаровать мужчин скрывалась потребность настоящей любви. Но с не меньшим блеском, чем эту изнеженную аристократку, играла Савина и купеческую дочку Поликсену, героиню комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». Очень трудно вообразить себе Савину, хрупкую, миниатюрную, нервно-подвижную, с изящными манерами и интеллигентной речью, в роли строптивой наследницы миллионного купеческого «дела», решившейся состязаться в упрямстве со своей бабушкой — властной старухой Барабошевой. Да и сама актриса поначалу не могла такого вообразить. Услышав пьесу в превосходном авторском чтении, а затем узнав о распределении ролей, предложенном самим Островским, они с Варламовым (он получил роль Грознова) пошли к Федорову отказываться, посчитав, что роли им не по силам. К счастью, тот прогнал их, не став и слушать. И эта на первый взгляд вовсе не подходящая Савиной роль была ею сыграна превосходно. Вероятно, образ несколько приспосаблился к средствам Савиной, лишился купеческого колорита, который так хорошо умели передавать московские актрисы. Но своевольный нрав Поликсены, ее капризную любовь, ее неуступчивость Савина изображала с лукавым юмором и молодым задором.

А вот Глафира из пьесы «Волки и овцы» — одна из самых замечательных и эффектных ролей Островского, — как ни странно, ей не удалась. Савина играла Глафиру робко и неуверенно; в образе беззащитной и предприимчивой девицы, откровенно заманивающей в свои сети богатого жениха, она выглядела «не хищницей, а невинной шалуньей». Один рецензент подметил, что актриса вроде бы «находилась все время не в своей тарелке»; Суворин упрекнул ее в том, что она в этой роли осталась «г-жею Савиной», не создав никакого характера. Савина тогда еще не сумела уловить в роли Глафиры повадки расчетливой и обольстительной хищницы, которые так виртуозно демонстрировала позднее, в 90-е годы. Она не осмеливалась еще выйти за границы «симпатичности», прибегнуть к тем, если не сатирическим, то достаточно резким и беспощадным краскам, что появятся впоследствии в ее актерской палитре.

Всякий уверенно предсказал бы Савиной успех и в «Талантах и поклонниках». Ведь роль актрисы Негинной словно специально для нее написана. Атмосфера кулис маленького провинциального театратора, знакомая ей с детства, быт и нравы кочующей актерской

братии, среди которой она выросла, судьба юной актрисы, беззащитной перед завистью, сплетнями, интригами, — одним словом, жизнь, ею самой выстраданная, известная в мельчайших подробностях, прочувствованная каждым нервом, описанная ею так проникновенно. Читаешь «Горести и скитания» Савиной, и пьеса Островского волей-неволей приходит на ум. Казалось бы, роль должна была вызвать прилив счастливых и грустных воспоминаний, живых и волнующих ассоциаций. Все это в свою очередь должно было пронизать ее игру либо нежной элегической потой, либо гневной горечью, но в любом случае сделать эту роль в ее исполнении очень личной, очень задушевной. Когда Савина учила монологи Негиной — всплыло ли в памяти у ней собственное прошлое, связалось ли с образом, которому ей предстояло дать жизнь? Этого мы не знаем. Знаем одно — вопреки ожиданиям роль не удалась.

Историки театра предполагали, что Савина недостаточно глубоко поняла пьесу, не уловила и не выразила ее обличительный пафос. Это, может быть, и верно, но не объясняет отсутствия теплоты, живого нерва, не объясняет, почему натура актрисы, ее сердце, ее душа не откликнулись на столь понятные и близкие мотивы. Ни женской страсти Негиной, ни ее страсти к сцене Савина передать не сумела.

Можно, конечно, сказать — и в этом будет доля истины, — что в первое петербургское десятилетие Савиной наиболее доступны комедийные роли Островского. Но ведь в эти годы сыграна и «Последняя жертва». А роль Юлии Тугиной требовала драматизма куда большего, чем роль Негиной, да и вообще не слишком подходила Савиной ни по возрасту, ни по принадлежности к купечеству. Актриса даже пыталась отказаться от роли под предлогом, что «не умеет играть ролей в платочках», — тем не менее, это одно из удачнейших ее созданий в репертуаре Островского. Она играла «Последнюю жертву» более тридцати лет, выступая с ней в бенефис, играла и в столице и на гастролях в провинции.

Конечно, двадцатитрехлетняя Савина не выглядела московской купчихой ни по внешности, ни по душевному складу. Актриса, по видимому, несколько облагораживала облик купеческой вдовушки, дарила ей свою интеллигентность и тонкость, «грацию душевную и физическую». Она вовсе снимала мотив денег (кстати сказать, чрезвычайно всех шокировавший), вымарывая в 4-м действии фразу «Хоть бы деньги-то мне воротить, хоть бы деньги-то!»

Зато Савина усиливала мотив почти детской доверчивости, застенчивой скромности и слабости своей героини. Знаменитая сцена с Флором Федулычем врезалась в память современников как маленький шедевр. Ее игра пленяла тем, что Савина, по выражению очевидца, давала «и царицу и рабу, в одно и то же время и гордую, и покорную».

Здесь приоткрывалась та драматическая тема, что глубоко и сильно зазвучит в творчестве актрисы позднее, в 90-е годы, для которой она в совершенстве выработает особые приемы тихого, будничного драматизма. Но уже в первых серьезных ролях Савиной намечались и эта тема и эти приемы. Юлия Тугина была самой удачной из ранних попыток Савиной освоить драматические характеры.

И еще одна роль стала шедевром актрисы, наравне с Верочкой и Марьей Антоновной, навсегда связалась с ее именем в истории театра — это Варя в «Дикарке», написанной Островским совместно с Н. Соловьевым.

В Варе часто хотят видеть существо безусловно идеальное, натуру простодушно естественную, нетронутую. Савина играла несколько иначе, ближе по мысли к Островскому, обронившему в письме к соавтору не слишком церемонную фразу о «неразумии шальных девок вроде «Дикарки». Савинская Варя была наивна и беспечна.

Но актриса тонко давала понять, что легкий налет ашметьевского воспитания уже слегка тронул ее. В ней присутствовала — мягко, неназойливо — та «шалость», которой потакает в пьесе Ашметьев, увлеченный девушкой. В ней был вызов, с которым Варя слегка бравирует своей «естественностью», чувствуя, что это нравится, имеет успех, что в этом ее «интересность». Ашметьев точно играет на тщеславии девушки, и актриса показывала, как Варя поддается этой игре. Такое исполнение давало определенный акцент всей пьесе.

«Внешний сценический рисунок поражал зрителей острыми и смелыми деталями, — вспоминает актриса Н. Тираспольская. — Красный платок, концами связанный на затылке, горячий взгляд исподлобья, глаза, которые временами вспыхивают совсем по-волчьему... Настоящая дикарка!.. В момент внутреннего напряжения Варя — Савина взмахивала руками, словно дикая птица в стремительном полете».

Савина вела эту роль с неподражаемым тонким комизмом. «Вот она заложила руки за спину, закатив глаза кверху, с видом комического созерцания, — вспоминал Кугель. — Варя — Савина говорит: «Меня природа вырастила» с полной уверенностью, что это ее собственный вывод, а в произношении этих слов явно подражает старому ловеласу Ашметьеву. «Птица», — бросает Варя — Савина Вершинскому, вновь воспроизводя топ и манеру старого ловеласа, сморща при этом нос и оттопырив губы, бросает с таким выскомерием моськи, кинувшейся на слона, что театр вновь разражается хохотом. «Грубый матерьялист!» — аттестует Варя претендента на ее руку. И в устах подростка Вари эти с апломбом произнесенные слова, которые она и повторить-то правильно не

может, не говоря уже о том, что не понимает их смысла, вызывают неудержимый хохот».

Отзывы современников о савинской Дикарке были самые восторженные. «Создание типа,— заявлял Д. Аверкиев,— такое высокое художественное достижение, что это выражение нельзя превращать в простую похвалу, но к исполнению роли Дикарки г-жею Савиной оно вполне приложимо. Исполняет она эту роль блестяще».

Позже Комиссаржевская вносил в роль Вари драматизм и мятежность женской натуры, обреченной на одиночество,— для нее счастье с Мальковым было невозможно. Тем самым она ломала и амплуа и замысел автора. Савина же, создавая свой исключительно цельный и гармоничный образ, оставалась и в рамках амплуа и в русле авторского замысла.

Такова в общих чертах история исполнения молодой Савиной пьес Островского, за исключением одного только эпизода, с которым стоит несколько повременить. Как видим, это — история редких безусловных удач и столь же редких досадных провалов, но весьма частых профессионально сделанных работ, про которые критики писали, что «Савина была на своем месте».

Эту историю вряд ли можно полностью понять, исходя лишь из свойств самой актрисы. Кое-что проясняет положение Островского в русском театре. В 70-е годы былая популярность драматурга начинает угасать. Постепенно в умах прочно утверждается мнение, будто Островский стал скучен, Островский повторяется, Островский устарел. И это не только приговор недоброжелателей, которые позволяют себе развязно высказываться о первом драматическом писателе времени. Это мнение людей, ранее высоко ценивших все им созданное. «Последние пьесы Островского,— свидетельствовал Гончаров в 1874 году,— встречаются и в печати, и на сцене довольно холодно». По мнению Гончарова, Островский если не «исписался», то «исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь московского, то есть великороссийского государства... Впереди у него ничего нет: новая Россия — не его дело».

Впоследствии выяснилось, что эти прогнозы ошибочны. Но в то время — время стремительных перемен — от театра ждали такого же стремительного, сиюминутного отражения этих перемен на сцене. А Островский не спешил. Он внимательно и вдумчиво вглядывался в жизнь. И, как оказалось, он-то в своих пьесах фиксировал самые существенные, самые глубинные сдвиги, те, что сотрясали основы российской действительности, но которые не всегда совпадали с теми минутными переменами, что волновали и выбили поверхность жизни. Короче говоря, Островский не был злободневен. Зато рядом с ним соседствовала уйма драматургов,

бойко писавших именно на злобу дня, живо откликнувшихся на всякую повизну.

В газетных рецензиях той поры не однажды проскальзывала мысль, что иные героини Островского — слишком «просты», слишком «прямолинейны» для Савиной. Точнее было бы сказать, что они были слишком простодушны, прямодушны и даже слишком великодушны не только для актрисы, но и для тогдашней публики. Полюбив, эти женщины искренне и безоглядно отдаются охватившему их чувству — глубокому, цельному, единственному на всю жизнь. Они не умеют ни притворяться, ни лукавить, чтобы быстрее завоевать или удержать любимого. Да они и не завоевательницы. Скромные и пассивные, они покорно смиряются с жизненными невзгодами.

«Что такое Марья Андреевна в «Бедной невесте»? — вопрошал рецензент.— Это простая, искренняя девушка, чуждая всякого намека на кокетство, на рисовку; она просто радуется и еще проще и безыскусственное отдается своему горю. Ни тонкого лукавства, ни женской хитрости, ни игривой веселости — ничего этого нет в героине Островского». Ясно, что рецензенту Марья Андреевна — неинтересна, скучна. «Модным» становился совсем иной женский тип.

Газетные рецензенты наперебой уверяют актрису, что для нее наиболее выгодны те роли, «в которых ключом бьет заразительная веселость, в которых, наконец, отведено подобающее место женским капризам и женскому легкомыслию». Одним словом, страдания «бедных невест», «воспитанниц» и «бесприданниц» зрителю безразличны, ему куда милее кокетство, озорство и своенравие «сорванцов», «капризниц», «бедовых девушек».

Петербург, который в самом начале замышлялся как «окно в Европу», теперь особенно охотно ориентируется на западный вкус, на европейский манер. Партер и ложи Александринского театра заполняет преимущественно богатая публика. Нынешние русские промышленники, банкиры, предприниматели, оптовые торговцы не чета старому русскому купечеству. Нынешние часто ездят за границу. Нынешние — желанные гости и в придворных кругах, их, что называется, «все принимают», ибо деньги открывают любые двери. Нынешние быстро усваивают и парижский шик и аристократический лоск, но от подлинной культуры, европейской ли, русской ли, они далеки. В театре им подавай либо щекочущую нервы мелодраму, либо легкую развлекательную комедию. Островский для этой публики слишком серьезен, слишком «прост» — одним словом, скучноват.

Выразительнейшим примером, характеризующим сложившуюся ситуацию, может служить судьба «Бесприданницы» — едва ли не лучшей драмы Островского. Нет, «Бесприданница» в Александ-

ринском театре не пала, как падет через десять лет чеховская «Чайка». И Савина вовсе не провалила роль. Провал «Чайки» наделал много шума, «Бесприданница» же прошла тихо, заслоненная другим громким успехом.

Автор относился к «Бесприданнице» с особым волнением и на петербургскую постановку возлагал большие надежды: «Савина, при ее средствах, должна свести с ума публику».

Савина и в самом деле той зимой 1878 года свела с ума Петербург, только не в «Бесприданнице» Островского, а в «Майорше» И. Шпажинского, которую сыграла спустя две недели: «В среду шла «Майорша» и имела огромный успех; Савина выше всякой похвалы; трудно передать, сколько у ней в исполнении ума, тонкости и экспрессии. Полагаю, что пьеса продержится долго и будет давать большие деньги», — пишет Бурдин Островскому через два дня после премьеры, а чуть позже добавляет не слишком-то тактично: «За билеты на «Майоршу» дерутся». Ответ Островского сумрачен: «Что за билеты на «Майоршу» дерутся, для меня мало утешительного, равно как и в том, что «Бесприданницу» дают под праздник, а на празднике ни разу... Что же делать, учусь, а никак не выучусь писать таких пьес, как «Майорша».

Чем же так полюбилась Феня — героиня «Майорши» — и публике и самой актрисе, которая не расставалась с ней на протяжении двадцати лет? И почему в соседстве с Феней померкла бедная Лариса Огудалова? Что же такое постиг Шпажинский, чему не мог «выучиться» Островский?

Феня, как и Лариса, — натура незаурядная, яркая и независимая, томящаяся в захолустье. Вокруг Фени, как и вокруг Ларисы, вьется хоровод очарованных ею поклонников. Феня, как и Лариса, ищет любви и, не найдя ее, решается на замужество с нелюбимым. И наконец, обе они гибнут от руки любящего мужчины. Ситуации и мотивы вроде бы сходны.

Но принципы построения двух этих пьес прямо противоположны. Лариса — центр драмы, однако мужской хоровод управляем не ее волей. Она хоть и принимает сама решения — дает согласие на брак с Карандашевым, уезжает за Волгу с Паратовым, готова идти на содержание к Кнурову, — однако все эти решения не могут изменить ее судьбу. Она, действительно, «вещь», которой распоряжаются другие. Поступки же каждого из окружающих диктуются в конечном счете не их чувствами к Ларисе, а сугубо деловыми соображениями и обстоятельствами их жизни, которые оказываются сильнее любви. Паратов разорен и женится на богатой, Кнурова связывают нажитые миллионы, Вожеватова — миллионы, которые он только еще наживает, Карандышев одержим маниакальной идеей «повеличаться», отомстить за свои унижения. Это и делает «Бесприданницу» социальной драмой.

«Майорша» же при внешнем бытовом ее правдоподобии написана по законам мелодрамы, в центре которой — эффектная женская фигура. Фея действительно сама вершит свою судьбу, по своей капризной воле определяя события. Сознвая оригинальность своей натуры, она ею рисуется и бравирует; ощущая неотражимую силу своей женской привлекательности, она дразнит, манит, отталкивает, упивается чувством своей власти над мужчинами. Эдакая Кармен «Мценского уезда». В Фене все напоказ, все — вызов, каприз и бравада.

Лариса своей избранности, своей незаурядности словно бы не хочет ни замечать, ни признавать, она как будто страшится той искры, что таится в ней, страшится губительного пожара, который из этой искры может вспыхнуть. Она себя сдерживает, рвется вои из «цыганского табора», надеется спастись от любви и от судьбы в тихом замужестве.

Роль Ларисы, может, тем и сложна, что в первой своей части требует драматизма не меньшего, чем в финале, но спрятанного внутрь, затаенного. Савина, по отзыву критика «Биржевых новостей», сыграла 4-й акт, открыто драматический, «верно, правдиво, глубоко прочувствовано, чуждо всякой позировке и аффектации». А вот с первыми актами — самыми трудными — не справилась: была в них «слишком подавленной, кроткой, пассивной, словно забитой». Критик полагал, что ей не хватало «бойкости» и «живости». Но не хватало ей, вероятно, именно этой напряженной внутренней жизни, которую так трудно передать при внешней тишине и «пассивности», не хватало тревоги, что ни на минуту не отпускает Ларису.

Сама Савина была собой недовольна и ролью не дорожила, уступив ее другой актрисе после девяти представлений. На гастролях в провинции, куда она обычно возила только любимые и апробированные роли, Савина сыграла Ларису трижды и бросила навсегда. Она не вернулась к «Бесприданнице» и позднее, в пору своего второго обращения к Островскому, когда ей удавалось многое, ранее непонятое и недооцененное, когда ее искусство углубилось и утончилось.

А в «Майорше» Савина взяла полный реванш. Отзывы о Фене очень примечательны. В общих чертах они таковы: автор не придал своей героине четко очерченного характера, а лишь набросал эскиз роли и дал тем самым «полный простор» актрисе, создавшей образ, который «очень сильно смахивает на нее самою». Савина сыграла женщину смелую и темпераментную, не терпящую ни малейшего принуждения, в которой «молодая кровь кипит горячим ключом» и «избыток сил богато одаренной натуры требует исхода».

Фея — Савина не раздумывает над своей жизнью и не дорожит

ею, она безрассудно и отчаянно играет не только чужими судьбами, но прежде всего — своей собственной.

Савинские героини жили любовью, но любовь была для них игрой. Эта любовная игра могла быть невинной или опасной, расчетливой или безрассудной, открытой или затаенной, шаловливой или коварной, искрящейся юмором или полыхающей драматизмом. Она могла обретать оттенок поэтичности или налет порочности, но всегда велась азартно и увлекательно. В игре могло бурлить лишь озорство и веселье, но мог звучать и дерзкий вызов судьбе. До поры до времени, пока савинские героини были молоды, игра несла радость и счастье. Чем дальше, чем стремительнее будут они взрослеть, а потом, увы, и стареть, тем рискованнее, драматичнее, будет становиться их игра, тем чаще на карту будет ставиться вся жизнь.

Эта ситуация любви-игры со сцены выглядела очень заманчиво. Ведь там, где игра, там прихоти и причуды, коварство и лукавство, наконец, победа или поражение. В изображении такой любви, которая могла обернуться то «легкой комедией женского сердца», то его «потрясающей драмой», Савина, была неисчерпаемо разнообразна. Она вносила в каждую роль множество уловок и приспособлений, неожиданных оттенков, непредугадываемых жестов, внезапных — как озарение — улыбок, непринужденных переходов от холодности к страстности, от надменности к нежности. И публику бросало то в жар, то в холод. Актриса бывала смешной и трогательной, легкомысленной и серьезной, торжествующей и сраженной, прелестной и опасной. Но скучной не бывала никогда, а главное, никогда не казалась ни чересчур возвышенной, ни непостижимой. Напротив, как ни затейливо вели интригу ее героини, они сохраняли контакт со зрительным залом на уровне полного взаимопонимания. Публике нужна была такая предприимчивая, возбужденная героиня. Савиной — такая отзывчивая публика.

## ВИКТОР КРЫЛОВ И ДРУГИЕ

Если героиня Шпажинского вела драматическую игру, то многочисленные вариации игры комедийной Савина находила в пьесах Крылова.

Виктор Крылов — в русском театре второй половины XIX века фигура одиозная, имя почти нарицательное, оставившее в истории сцены понятие «крыловщины». Он был идеальным образцом самого распространенного типа авторов — людей насквозь театральных, наделенных знанием законов сцены, законов кулисы, законов публики, в конечном итоге знанием того, как добывается успех. Их ремесленно сделанные пьесы, учитывающие массу условий (занимательная интрига, сценические эффекты, простая

«обстановка», чуть-чуть проблемности, чуть-чуть пикантности, привычные амплуа) и составляли костяк репертуара.

«Крылов, как драматург, был сыном переживаемой эпохи, когда русскую мысль сдерживала цензура, когда были лишь цветущие оазисы в виде пьес Островского, когда Алексей Потехин считался оппозиционно-тенденциозным писателем. Мудрено ли, что сцена пробивалась наивными анекдотами», — так объяснял А. Плещеев популярность этого автора. Законы, по которым создавались подобные пьесы, вовсе не исключали намека на общественные вопросы, наоборот, непременно подразумевали их как некую острую приправу, слегка возбуждающую публику, но не цензуру. Плещеев оговаривается: «...глубоко это или мелко захвачено — другое дело, но попытка следовать за жизнью у Крылова встречалась». К сути социальных явлений драматургия Крылова не проникала. «Следование за жизнью» означало лишь умение автора приурочиваться к вкусам и пристрастиям публики. Не обладай Крылов этим безошибочным чутьем, его пьесы не имели бы успеха.

А Крылов знал не только публику, он знал и актеров. «Г. Крылов изучает специально дарование каждого актера, подмечает, как к нему относится публика, что по преимуществу ей нравится в его игре, и согласно этим отношениям, создает роль, составленную из целой мозаики сцен, имевших в той или другой пьесе своевременный успех, — констатировал критик журнала «Артист». — При таком способе писания достигаются две цели: актер получает роль, считую как раз по мерке его дарования, и автор достигает при помощи ансамбля успеха, т. к. ансамбль является следствием тому, что все на своих местах».

Пьесы Крылова ставились и в Москве, но сочинял он в первую очередь для александринской сцены, ориентируясь на премьерствующий дуэт Савиной и Сазонова. Руководство и покровительство, под которые Сазонов принял пришедшую в театр молодую актрису, были отнюдь не случайны и не бескорыстны. Он увидел в ней идеальную партнершу, какой ему до сих пор не хватало. В эти годы Сазонов заказывал пьесы для своих бенефисов Крылову; оба — и актер и драматург — были друг другом довольны и друг в друге заинтересованы. Естественно, что Сазонов поспешил включить в этот союз новую премьершу, сценический дуэт с которой сложился легко и удачно. Правда, очень скоро выяснилось, что в этом союзе главенствовать будет именно Савина — она подняла творения Крылова на неведомую ему и не заслуженную им высоту. Чуть ли не весь Петербург стал ходить «на Савину».

Когда-то Лентовский, впервые увидев шестнадцатилетнюю Савину, заявил, что основным ее «элементом» на сцене будет каприз. Пьеска, в которой актриса выступила в тот вечер на сцене харьковского театра, так и называлась — «Капризница». Предсказание

Лентовского сбылось. «Художественно воплощала она на сцене женский задор, каприз, кокетство, легкомыслие, коварство» — так или иначе это говорится почти во всех воспоминаниях об актрисе.

Словно подхватывая фразу Лентовского, Крылов сделал ставку на савинский «каприз». Крыловские героини капризны и взбалмошны, хотя претендуют на оригинальность характера и непосредственность натуры. Все они идеально хороши, каждая — сплошное собрание добродетелей, все — отличные хозяйки, учат крестьянских детей, лечат мужиков, читают умные книжки. Но главное их достоинство, которое автор всеми силами старается внушить зрителям, — непосредственность. Зритель видит, что перед ним — естественное, непринужденное дитя природы. Зритель возмущен, что персонажи пьесы не понимают героиню, не желают замечать ее самобытную натуру. На этом и строится весь конфликт — «сорванец» оказывается глубоким, серьезным существом.

На самом-то деле в крыловских героинях вместо оригинальности — оригинальничанье, вместо простоты — наивничанье, вместо живых чувств — экзальтация, вместо непосредственности — взбалмошность. Крылов замахивается на характер незаурядный, а из-под его пера выходит очередная банальная и до невозможности манерная барышня.

На память приходит все та же незабвенная Глаша из «Бедовой бабушки», некогда так изящно сыгранная юной Савиной и воскрешая вновь в комедиях Крылова. Она слегка повзрослела, но, потеряв детскую чистоту и святое неведение в делах любви, не обрела — увы! — ни серьезности, ни жизненной глубины, оставшись существом инфантильным, вздорным и недалеким.

В женские характеры Крылова обязательно входят наивность, лукавство и озорство. Сценические ситуации его комедий непременно включают невинный обман, притворство и капризы героини, которая, по ироническому замечанию Островского, «действующим лицам на сцене кажется простой и наивной, а зрителям из-под веера дает знать улыбками, что она себе на уме».

Крыловские барышни не лишены предприимчивости и ловкости в устройстве своих сердечных дел. Но движет ими не столько любовь, сколько упрямство, желание настоять на своем. Сложности, с которыми они сталкиваются, — мнимые, препятствия, которые преодолевают, — надуманные, цели — элементарные. Либо надобно влюбить в себя молодого человека, либо — избавиться от неугодного жениха, либо — женить на себе возлюбленного. Причем никто и не думает по-настоящему сопротивляться «сорванцам»: на сцене идет явная игра в поддавки.

В романе Амфитеатрова «Восьмидесятники» одна барышня

собирается в актрисы. Ее отговаривают: «Какое, к черту, теперь искусство на сцене? Разве может интеллигентная девушка поставить себе целью жизни — играть Виктора Крылова?.. Петербургская Александрина развратила всю Россию! Живого слова не слышно со сцены!.. «Сорванцы» торжествуют, «Чудовища»! Инженюшки!»

Примерно так же оценивал ситуацию и историк: «На сцене Александрины свободно резвилась беспечная крыловская семья — разные «Сорванцы», «Чудовища» и «Баловни» — и эти выписные бутафорские куколки, превращенные силою таланта М. Г. Савиной в живых хорошеньких бабочек, долго обморочивали толпу, которая восторженно рукоплескала чародейке, не замечая, что только крылышки у бабочек были разноцветные, а сами они были везде одной и той же породы — «крыловской».

Впрочем, если Крылов в своих пьесах хотя бы претендовал на правдоподобие, а иногда пробовал даже приблизиться к острой общественной проблематике, как, например, в пьесе «Не ко двору» («Надя Муранова»), то множество драматургов — авторов так называемых «сценических пустячков» — ни на что подобное вовсе не посягали, сочиняя вещицы, изумляющие своей откровенной бессмысленностью и бессодержательностью. Казалось бы, наше дело и отпестись к таким сочинениям по заслугам, то есть попросту от них отмахнуться. Мало ли подобных «пустячков» приходилось играть той же Ермоловой!

Но Савину трудно понять без этих вещей, ибо она умудрялась наполнять их и смыслом, и значением, и красотой. В перечне савинских шедевров почти рядом стоят тургеневская Верочка и карнеевская Маруся. И это требует объяснения.

Итак, «Маруся» — «драматический этюд в одном действии» М. Карнеева, сюжет заимствован из комедии Ферстера, являющейся в свою очередь переделкой комедии Баррьера. Весьма типичный для своего времени подзаголовок, хотя, пожалуй, слишком «многоэтажный» для пьески, занимающей всего 17 страничек, выведенных каллиграфическим почерком театрального переписчика. На сцене трое: отец, приятель отца и дочь по имени Мария Гавриловна. Тут уж никаких сомнений — роль написана для Савиной, под впечатлением игры Савиной, под влиянием ее обаяния. И тем не менее сама по себе эта роль не имеет решительно никакого внутреннего содержания, никакой жизненной основы, никакой мысли. Вся она представляет цепочку переходов героини из одного немотивированного состояния в другое, столь же немотивированное. От неумного веселья и бессмысленного щебета (по поводу того, что сгорел пансион и она теперь на свободе, хотя, судя по всему, на ее свободу никто и не покушался) — к мало объяснимой тревоге и дурным предчувствиям (отец уезжает на

дуэль, однако не дает ей ни малейшего повода заподозрить опасность), к волнению, доходящему до истерики, когда рыдания переходят в хохот и бурную радость по случаю возвращения отца целым и невредимым. Завершается все как с неба свалившейся помолвкой героини с приятелем отца, которого она только что впервые увидела. И все это — за какие-нибудь полчаса сценического времени, в течение которого героиня попутно успевает еще сосватать в невесты отцу свою любимую классную даму.

Если Маруся ошеломляет каскадом сменяющихся состояний и настроений, то Софи, героиня сценки П. Фролова под названием «Капризница» (той самой, что пленила некогда Лентовского), наоборот, демонстрирует только одну-единственную черту характера — упрямство. Она перечит всем и вся: горничная несет ей отглаженную манишку — Софи заявляет, что наденет другую; отец дает ей в приданое старинное фамильное серебро — она отвергает его, требуя серебра нового; жених мечтает о зеленом кабинете в их будущей квартире — она настаивает на кабинете вишневом; он приглашает в шаферы своего лучшего друга — она хочет, чтобы он немедленно с другом рассорился. Дело доходит до расстройтва помолвки. И лишь в последний момент, когда лошади жениха уже стоят под окнами, готовые умчать его в Петербург, героиня, как до этого необъяснимо сопротивлялась, так вдруг необъяснимо покоряется.

Читаешь все эти немудреные сценки и диву даешься — до чего же пусто, ничтожно, фальшиво, лишено малейшей жизненной достоверности. В чем же дело? Почему «сорванцы» «торжествовали», почему «бутафорские куколки» так долго «обморачивали толпу»? Неужто публика, десятилетие заполнявшая театр, была столь нетребовательна и столь легко поддавалась обману? Да, что публика! Владимир Васильевич Стасов, например, уж на что был серьезным критиком, однако же и он писал, что Савина в роли «Маруси» — «прелесть из прелестей», «великолепие». А главное, в неизменно восторженных отзывах, которые сопутствовали савинским пустяшным ролям, постоянно встречаешь слова: «жизнь», «правда», «действительность». Критики уверяют, что всякий раз на сцене появляется «совсем живое существо, за которым не видно актрисы». Откуда же добывала Савина эту правду жизни, которой у автора не было и в помине? И что за «живое существо» являла она публике?

Зависимость актера от репетуара, пьесы, роли — понятие относительное. И как Щепкин, Мартынов, Асенкова нередко общались волнующую жизненность наивным водевилям, так и Савина умела придавать пленительную свежесть пустыньским крыловским барышням. Такие, какими их написал Крылов, «бутафорские куколки», конечно, никого увлечь не могли. Но

как только Савина превращала этих «куколок» в «хорошеньких бабочек», они увлекали всех и каждого.

Одни из корреспондентов Савиной писал ей: «Вы олицетворяете тот тип, который автор сам не умеет словами выяснить вполне, но Вы Вашим проникновенным пониманием его замысла помогаете ему, бедному. Вами и на Ваших плечах выносятся успех всей пьесы». Успех и впрямь выносился на ее плечах — тут спору нет. Что же касается «проникновенного понимания» авторского замысла, то вряд ли актриса так уж старалась вникнуть в «замысел» Крылова или, скажем, Карнеева. Незначительность их замысла была слишком очевидна, и углубляться в него было опасно. На мелком месте нырять рискованно.

Савина просто-напросто подминала под себя автора и поверх его замысла, поверх текста играла свое. По канве бесчисленных однообразных пьес актриса радостно и вдохновенно творила правдивый и в общих чертах и особенно в малейших подробностях, лишь слегка приукрашенный, чуть-чуть тронутый ретушью многоликий портрет современницы. Она играла девушку бойкую и жизнерадостную, независимую и находчивую в борьбе за свое маленькое, но подлинное счастье.

Юные героини Савиной являлись на сцену вереницей очаровательных «мимолетностей». Они пленяли не столько глубиной и сложностью чувства, сколько его трепетной, неуловимой изменчивостью. «В тебе все прихоть, все минута» — вот суть савинской Маруси, да и не ее одной. Савинская героиня обещала земные радости, не требуя, чтобы за них платили слишком дорогой ценой. Героиня давала понять, что во имя любви вовсе не обязательно гибнуть, подобно Катерине в «Грозе» или Ларисе в «Бесприданнице». Она не вопрошала, «почему люди не летают», ей вполне удавалось порхать, пусть недалеко и невысоко, зато легко и красиво. Эта-то легкость и была обольстительна, ибо несла с собой надежду, вселяла оптимизм в сердце зрителей и зрительниц.

Мажорное мироощущение, свойственное Савиной в комедийных ролях, усугублялось тем, что ее сценические создания были вполне достоверны. Выдуманных и трафаретных героинь Савина умело и убедительно сближала с доподлинной реальностью. Она приносила на сцену собственный жизненный опыт, наблюдательность, знание жизни и ощущение времени. Она одаряла своих героинь заразительным темпераментом и сильным, оригинальным характером. Она сообщала им обаяние своей личности.

«Какой-нибудь крыловский «Сорванец» шел 30—50 раз подряд потому, что там сверкали ее молодые глаза, играл, как играет шампанское, молодой, безудержный задор, звенел капризный, слегка носовой голос, тот, какой потом подделывали тысячи провинциальных инжению», — утверждал А. Измайлов.

Неудивительно, что авторы с такой готовностью и охотой пишут роли специально для Савиной, в расчете на ее талант. Одновременно с этим все чаще раздаются, однако, критические голоса, остерегающие актрису от такого пути — соблазнительного своей легкостью, но и опасного. Опасного, ибо он толкает актрису к повторению, однообразию, вынуждает играть лишь на нескольких нотах своего дарования, использовать лишь определенный его регистр; доставляя без особого усилия успех, отучает работать. Ей пытаются впушить, что, послушно замыкаясь в те мерки и рамки, которые до поры до времени устраивают и драматургов и зрителей, она не растет, не развивается.

Написать роль для Савиной мечтал и Тургенев. Но, увы: «Повторяю в сотый раз: зачем я не драматический писатель? — сокрушался он. — У меня в голове созрела для Вас чудная фигура, но как ее обставить, какую придумать вокруг нее фабулу — это не по моей части». И Савина получала от «преданных» ей авторов очередную Марусю, а не Асю, например, в образе которой ее так живо представлял себе сам Тургенев.

Савинские героини не во всем схожи с тургеневскими девушками, но многими сторонами своей души с ними соприкасаются. И за сумасбродством, за капризностью и неуравновешенностью савинской Маруси проглядывали цельность и оригинальность натуры тургеневской Аси.

Мы так и не узнаем, какую «фигуру» сочинил для Савиной Иван Сергеевич. Но вот однажды роль для нее написал сам Островский. Покоренный ее Дикаркой, он признавался актрисе в канун 1880 года: «В настоящее время вдохновляющая меня муза — это Вы». Слова эти не просто любезный комплимент: «Роль Евлалии я писал именно для нее», — сообщил драматург и Бурдину. Речь шла о комедии «Невольницы».

Известно, что «своей» актрисой Островский Савину не считал. Что же именно он для нее написал? Какой захотел увидеть Савину?

Другие авторы писали для Савиной, всегда как бы потакая ей. Островский же предлагает актрисе но-иному взглянуть на мир, оставить привычный «щебет», повзрослеть. «Невольницы» начинаются словно бы с традиционной савинской ноты. Наивность и простодушие вчерашней пансионерки возведены в степень крайнюю, даже рискованную — временами Евлалия выглядит чуть ли не душой; ее восторженная мечтательность моментами переходит грань экзальтации; ее романтически-возвышенная любовь к Мулину кажется вымученной и неправдоподобной. Чистота, кротость, возвышенный строй души грозят вот-вот обернуться глупостью, инфантильностью. Островский последовательно гнет свою линию. Мы помним, как еще в «Дикарке» он ополчался про-

тив «шалых девок», не желая «ублажать всякую дурь в женщине». И тут он тоже дает зрителям вволю потешиться над Евлалией, срывая с героини поэтический флер, который набрасывала на подобные образы Савина. А во второй половине пьесы драматург резко меняет тон — дальше его героиня вызывает уже сострадание публики.

Прочитав «Невольниц», Савина наотрез отказалась от роли. Предлог она выдвинула малоубедительный: героине, мол, «под тридцать лет», и для нее Евлалия слишком стара. Островский вспыхнул. «Ведь это, друг, потеха! — писал он тому же Бурдину. — В первый раз в моей многолетней драматической практике подобная история!» Действительно, разница в два-три года между возрастом актрисы и возрастом героини обычно никогда и никого не смущала, и сама Савина впоследствии признавалась, что к этой разнице она попросту «придралась», а в самом деле «не поняла роли». Вероятно, не столько «не поняла», сколько, наоборот, почувствовала, что героиня, которую Островский вывел, отчасти направлена против все еще милых ее сердцу «бабочек» и «напризниц». Ведь Евлалия, в сущности, та же Маруся. Если бы героиня пьески Карнеева оказалась замужем не по любви, то перед нами тотчас же возникла бы коллизия «Невольниц». Но Савина еще не могла, да и не хотела смотреть на таких героинь проницательно, для нее они пока что овеяны дымкой поэтичности. В это время актрисе необходимо безоговорочное сочувствие ее героиням — и внутренне и для зрительского успеха.

Позднее Савина будет не раз обращаться к этой роли, которая станет ее удачей и надолго войдет в репертуар. А тогда, в 1880 году Островский, похоже, переоценил актерскую зрелость Савиной, а она не отважилась осуществить замысел драматурга.

Впрочем, была ли в этом повинна лишь сама актриса? В ее защиту можно привести слова Амфитеатрова, резонно указывающего на реальные условия, в которых она работала: «...даже в 70-х годах глупенький лепет и наивные нелепости ангелочков еще царили на сцене, восхищая многих и весьма многим делая успех и карьеру. Савина сыграла очень важную роль в переработке этого амплуа, в реализации его из предвзятой условности в отражение жизни и правды. То обстоятельство, что она все-таки тоже не могла избить из девочек своих несколько сентиментального оттенка, объясняется, конечно, не отсутствием доброй воли с ее стороны, но требованиями эпохи и среды, в области которых и для которых Савина работала... Мало того, что она играла «сорванцов» привилегированного общества, она еще и играла-то их перед публикою петербургскою, которая иного типа девушки, пожалуй, в то время и не приняла бы».

## ГЕРОИНИ ЖИЗНИ И ГЕРОИНИ СЦЕНЫ

Савина была актрисой русской современности по преимуществу — отсюда многие плюсы и минусы ее творчества. «Она вполне дитя нашего века, — утверждал И. Щеглов, — она предпочитает изучению классического стиха и прозы изучение современной женщины в разнообразнейших настроениях и оттенках». Какие же настроения современности выражало искусство Савиной? Вопрос рискованный. Ибо за ней утвердилась репутация актрисы, чуждой общественной жизни страны.

В январе 1878 года акушерка Вера Ивановна Засулич выстрелом из револьвера — почти в упор — тяжело ранила петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова. Она была схвачена на месте преступления и вскоре предстала перед судом присяжных. Приговор суда потряс Петербург не меньше, чем беспримерный по дерзости выстрел в хозяина города: Засулич была оправдана, хотя факт покушения не отрицал никто — ни адвокат П. А. Александров, ни сама обвиняемая. Основной аргумент, приведенный в ее защиту, был таков: перед русским судом впервые очутилась женщина, «для которой в преступлении не было личных интересов, личной мести, женщина, которая со своим преступлением связала борьбу за идею... Как бы мрачно ни смотреть на этот поступок, в самых мотивах его нельзя не видеть честного и благородного порыва».

Идеи, которыми руководствовалась Засулич, благородные порывы, толкнувшие ее на смертельный риск (ибо грозила казнь, и она это знала), окрыляли тогда многих представительниц «слабого пола». Кугель писал, что «русская женщина в то время быстро сформировалась на развалинах крепостного права в самосознающую и самостоятельную личность». Самые смелые из этих женщин нового духовного склада вступали на путь прямой борьбы против царизма. Революционно-освободительное движение, поддерживаемое гневной публицистикой Чернышевского, Герцена, Добролюбова, Писарева, едкой сатирой Щедрина, гражданственной поэзией Некрасова, нарастало. Основное русло движения было народовольческим: по словам В. И. Ленина, «горсть героев» очертя голову ринулась в «отчаянную схватку с правительством». На стороне маленькой «горсти героев» были горячие симпатии широких кругов дворянской и разночинской молодежи, прежде всего молодежи студенческой.

К этому времени настойчивые требования предоставить женщинам достойное место в русской общественной жизни возымели, наконец, действие и принесли оцутимые плоды. Прежде двери высших учебных заведений в России были закрыты для женщин,

и девушки, которые не довольствовались гимназическим образованием, если это им удавалось, продолжали обучение за границей — в университетах Швейцарии, Франции, Германии. В 1869 году открылись первые Высшие женские курсы — Аларчинские в Петербурге, Лубенские в Москве, а затем, в 1872 году, еще и Высшие медицинские курсы для женщин в Петербурге и курсы Герье в Москве. Быстро вошло в обиход новое слово «курсистка». Одни говорили о курсистках раздраженно, даже брезгливо, полагая, что «стриженные» девицы безнравственны и неблагонадежны. Другие, напротив, уважительно отзывались об их внутренней независимости, скромном достоинстве, о их верности возвышенным идеалам. Жаркие споры о призвании женщины, о правах, которые она получила или должна получить, кипели повсеместно.

Между тем открывшиеся перед ней новые возможности русская девушка использовала по-разному.

Только исключительные натуры, подобно Вере Засулич, Софье Перовской или Вере Фигнер, шли в революцию и, рискуя собственной жизнью, участвовали в террористических актах.

Другие — их было гораздо больше — принимали на себя тяготы «хождения в народ». Как того требовала программа пародников, они покидали семейные гнезда и отправлялись в глухие деревни — учительствовать, врачевать, а главное, заниматься пропагандой с целью просветить и взбунтовать крестьянскую массу.

Третьи не помышляли о подобной миссии и не обрекали себя на сопряженные с нею лишения, но были горды уже тем, что умеют сами распорядиться своей судьбой, способны жить собственным трудом — будь то труд необразованной швеи или же окончившей медицинские курсы фельдшерицы. Добившись независимости, они обнаруживали небывалую решительность в личной жизни, с презрением отвергали самую мысль о браке по расчету и твердо отстаивали право на союз по любви, по велению сердца. «Эмансипированные женщины» во многом изменили весь привычный облик русского общества. Их поведение противоречило не только патриархальным правилам «Домостроя», но и общепринятым, казалось, нерушимым нормам «приличия». Одни их решительно осуждали, другие столь же решительно их защищали.

В атмосфере напряженного внимания к «женскому вопросу», к проблемам женской эмансипации, наконец, просто к вопросу о том, как молодая женщина должна одеваться, как она обязана вести себя на людях и наедине со своим избранником, — в этой атмосфере, естественно, сразу же усилилось внимание и к женщине на сцене. В каком-то смысле героиня стала даже интереснее, чем герой: на нее теперь, особенно если давалась пьеса из русской жизни, взирали требовательно и пылливо. Либерально настроен-

ные зрители ожидали от нее решительных действий и красивых поступков, ретрограды предвкушали ее конфузное фиаско.

Приблизительно с 70-х годов в русском театре наступил период, который можно назвать «женским». В предыдущие десятилетия славу русской сцены составляли имена актеров — Мочалова и Щепкина, Садовского и Мартынова, Самойлова и Васильева. На протяжении последней трети столетия первенство захватывают актрисы — Федотова и Ермолова в Москве, Савина и Комиссаржевская в Петербурге, Стрепетова — по всей России.

Если взглянуть на театральные афиши 70—80-х годов, то бросается в глаза обилие названий, сразу провозглашающих поворот к «женской» тематике. И открывает этот перечень не кто иной, как Островский. Названия его пьес — «Бедная невеста», «Воспитанница», «Бесприданница», «Невольницы» — сами за себя говорят. Столь же красноречивы всевозможные «Бедовые девушки», «Институтки», «Пансионерки», «Образцовые жены», «Обыкновенные женщины», которым в репертуаре просто несть числа. И наконец, во множестве появляются пьесы, где «женский вопрос» сводится к одной-единственной женской судьбе: «Анюта», «Женя», «Ольга Ранцева», «Татьяна Решина» и т. п. Обилие подобных пьес легко объяснимо: с одной стороны, драматурги спешат обслужить вцарившихся на сцене актрис; с другой же стороны, тема носится в воздухе и всех занимает.

Разумеется, те русские женщины, которые принимали непосредственное участие в действиях «горстки героев», самоотверженные подвижницы «Народной воли» на театральных подмостках не появлялись. Грозные и кровавые события эпохи не могли находить прямого отражения на казенных сценах. Но все же их столоски были подчас слышны в сценическом искусстве. Центр революционного подполья находился в Петербурге, именно здесь чаще гремели выстрелы и рвались бомбы. И тем не менее не петербургская, а московская сцена гулко и трагично резонировала этим взрывам и этим выстрелам, передавала тревожную атмосферу времени.

На подмостках московского Малого театра в сценических образах Ермоловой, в таких ее героических ролях, как Лауренсия, звучали ноты протеста и мятежа. Жаждающие подвига, готовые пожертвовать собой во имя народной свободы, героини Ермоловой напоминали о тех, кого казнили на петербургских площадях. Даже в тех новых русских пьесах, что почти не затрагивали острую социальную проблематику, героини Ермоловой и строем своей души, и внешним обликом были схожи с подлинными жизненными героинями — с девушками-курсистками, пародоволками.

Героини Савиной подобных ассоциаций не вызывали. Но ее

искусство было по-своему связано с темой внутренней свободы и духовной независимости русской женщины.

Савина утвердилась на Александринской сцене в тревожные годы общественного возбуждения, нарастающего протеста против самодержавного строя, но и в годы больших ожиданий. Все чувствовали, что Россия подошла к какому-то краю, к какому-то рубежу, что близятся серьезные, скорее всего, отрадные перемены. Такое чувство усугублялось явной растерянностью царской фамилии. Казалось, правительство вот-вот дрогнет, казалось, оно готово пойти на уступки. Новый государственный деятель М. Т. Лорис-Меликов, занявший первое место у трона Александра II, выдвинул обширный проект либеральных преобразований. И как бы заранее указывая, в каком направлении поведутся дальнейшие реформы, Лорис-Меликов начал с того, что вовсе упразднил III отделение «собственной его величества канцелярии», то самое злоеющее третье отделение, которое ведало политическим сыском, слежкой за «неблагонадежными» и казалось неотъемлемой принадлежностью российской государственности, вечным пугалом, неискоренимым злом. Уже одним этим шагом Лорис-Меликов снискал доверие в обществе, пусть ненадолго, но расположил к себе многие умы и сердца, наполнив их надеждами и ожиданием скорых перемен и лучших времен.

Подобные упования вселяли бодрость. Литературная жизнь обеих столиц на рубеже 70—80-х годов активизировалась. Если и раньше писатели занимали в русском обществе особое место, были в полном смысле этих слов властителями дум и духовными наставниками всей мыслящей России, то теперь некоторые литературные события обретают значение событий общенационального масштаба. Чествование Тургенева, прибывшего весной 1879 года из Франции на родину, дало, как отметил очевидец, «повод к либеральным демонстрациям», ибо в Тургеневе русские люди видели «наиболее честное и чистое воплощение своих стремлений», считали его «воспитателем русского общества». Пушкинские торжества летом 1880 года, в связи с открытием в Москве первого памятника поэту, вызвали сильнейшее возбуждение самых широких кругов студенчества, учителей, врачей, даже духовенства. Похороны Достоевского 1 февраля 1881 года всех поразили: «Так не хоронят ни богачей, ни власть имущих, так хоронят только любимцев народной массы, которые всю свою жизнь боролись за этот народ»... Другой очевидец с изумлением заметил, что похороны писателя походили «на какое-то триумфальное шествие». Тридцатитысячная толпа с хоругвями и венками провожавшая Достоевского в последний путь, состояла из людей всех возрастов, разных взглядов, убеждений и верований. Ее объединяла только общая для всех любовь к русской литературе, к русскому гению.

Все эти события литературной и общественной жизни затрагивали и Савину, тревожили и волновали ее. Внешне судьба первой актрисы петербургской сцены была как будто далека и надежно ограждена от любых соприкосновений с социальной реальностью. Фактически же дело обстояло иначе. Анатолий Федорович Кони, который вел судебный процесс Веры Засулич, вскоре стал одним из ближайших друзей Савиной. И, конечно, рассказывал ей обо всех перипетиях процесса и о его самоотверженной героине. Другой героической современницей Савиной была тридцатипятилетняя баронесса Юлия Вревская, в 1877 году покинувшая свой петербургский дом, чтобы стать сестрой милосердия на полях сражений русско-турецкой войны, и умершая от тифа в глухом болгарском селении. Тургенев, который был с нею хорошо знаком, написал стихотворение в прозе «Памяти Ю. П. Вревской», и, скорее всего, Савина услышала это стихотворение из уст самого автора. Перегородки, отделявшие императорскую сцену от русской действительности, были высокие, но не глухие. И подчас выяснялось, что расстояние между театром, который находился в ведении министерства двора, и революционным подпольем гораздо короче, чем можно было бы вообразить.

Характерный пример — семья Фигнер. Три сестры — Лидия, Вера и Евгения — принимали самое активное участие в революционном движении. Вера Фигнер была членом исполнительного комитета «Народной воли» и деятельно готовила царубийство. Все три сестры в разное время предстали перед судом: двух приговорили к длительным срокам тюрьмы и ссылки, а Веру Фигнер — к смертной казни через повешение, замененной в виде особой царской милости на пожизненную каторгу. Между тем брат трех этих бунтовщиц — Николай Фигнер — был солистом императорского Мариинского театра. Пока они томились в казематах, Николай приобрел всероссийскую известность, дружил с Чайковским, пел в Ясной Поляне для Льва Толстого, гастролировал в Милане, Риме, Париже, в Южной Америке... И — помогал сестрам, пытаясь облегчить их участь. Когда Веру Фигнер выпустили из Шлиссельбургской крепости, он выхлопотал ей заграничный паспорт.

Среди сценических героинь молодой Савиной, разумеется, не было женщин вроде Веры Фигнер, Софьи Перовской или Веры Засулич. Однако протест против несправедливости, прежде всего связанный с положением русской женщины в семье, не однажды возникал в творчестве актрисы, звучал и в ее потехинских ролях и в особенности, в пьесах Островского. В теме женского страдания Савина раз и навсегда уничтожила оттенок сентиментальности, свойственный игре ее предшественниц. И хотя по поводу савинской Анеты в «Семейных расчетах» или Елены в «Злобе дня» было пролито

немало слез, хотя рецензент «Петербургского листка» и уверял, что Савина «одинаково схватит за сердце своими слезами и своим смехом», все-таки наиболее звонко и покоряюще звучала в искусстве Савиной тех лет иная тема.

Петербург влюбился не в Савину — страдающую и покорную, а в Савину — смелую и предприимчивую, жизнерадостную и победоносную. И это было не просто свойством ее характера или манерой ее игры — это было открытием нового женского типа.

Кугель, высказывая сомнение по поводу того, существовала ли вообще до Савиной русская инженю, писал: «Были водевильные попрыгуньи интернационального типа, были мелодраматические «угнетенные невинности», но русской девушки, русской женщины <...> наша сцена не знала».

Савина внесла в амплу русской инженю новое содержание. По словам Кугеля, ее героиням присущи были «смелость, глубина чувства», «дейтельная воля и разумная энергия», «своеволие, оригинальность, настойчивость, характер».

И пусть савинские девушки были далеки от социальных проблем и общественных вопросов, пусть их занимала лишь собственная судьба. Но, замкнутые в узкой и тесной сфере личной жизни, они обнаруживали огромную энергию, оказывались и значительными и современными. В их деятельном, независимом характере сказывался дух времени. Они не желали подчиняться чужой воле, жить по чужим меркам и правилам. Свое счастье они отстаивали весело и азартно, с молодым задором и неиссякаемой изобретательностью.

Савина принесла на сцену свой жизненный опыт. Причем главным в нем было не стороннее наблюдение над жизнью, над людьми, что само по себе ценно в актерской профессии. Куда важнее оказался опыт ее собственной борьбы за место в жизни, ее собственный характер, в этой борьбе складывающийся. Савина выгодно отличалась от своих товарок, выходящих из стен петербургского театрального училища, уклад которого не менялся десятилетиями. Воспитанные в искусственных, изолированных условиях, они не знали жизни, не ощущали ее веяний. Савина же была современна по самому складу своей личности. Дух творчества молодой актрисы сложился под влиянием эпохи, а потому и был ей созвучен.

В атмосфере общественного подъема искусство Савиной отвечало надеждам и чаяниям большинства. Смелость и независимость, вера в свою правоту, кураж молодости и упоение быщей через край жизненной силой — все, чем дышали ее героини, — вселяло в сердца зрителей оптимизм, веру в будущее. Вера и надежда были тем неотразимее и заразительнее, что излучались со сцены женщиной, которая выглядела живым олицетворением молодости, красоты, таланта. Вот наудачу одно из многих воспоминаний, принад-

лежащее перу критика К. Арабажина; «Конец семидесятых годов. Театр Бергонье или что-то в этом роде в киевском саду «Шато-де-флер». Была весна, цвела сирень, и бодрящая радость вновь возрождающейся природы волновала молодые сердца, наполняла трепетом счастливых предчувствий, радостью неясных ожиданий, необъяснимым восторгом.

На сцене была она. Тоже воплощение весны. Молодая, красивая, влюбленная и негодующая; с порывом неудержимой силы отстаивала она свои права любви, молодости, женского счастья. Она была восхитительна.

Шла какая-то пустая переводная пьеса... Но это не важно — что именно: на сцене была только она, — царица молодости, таланта, женского обаяния. Она одна и оставалась в сердце, одна и властвовала.

Это было самое неотразимое в даровании Савиной: среди скучной и унылой жизни — улыбка солнца, радость весны, брызжущий шумный водопад... Ее улыбка расцветала в нас светлыми и радостными лучами и гнала унылую серость, как улыбка счастья, как цветы и радость ранней весны. Скольким людям доставила она светлые радости весны, чистые восторги очарования!»

Таково было эмоциональное содержание искусства молодой Савиной — мажорное, жизнерадостное, дарящее надежду и веру в то, что в жизни возможны красота и счастье...

Из длинной вереницы девичьих фигур, выведенных актрисой на сцену за время первого петербургского десятилетия, наиболее отчетливо запечатлелись в сознании современников три самых значительных савинских создания, художественно цельных, ярких и очень разных.

Непревзойденной по комедийному мастерству, по безупречному чувству стиля осталась Марья Антоновна. Эта первая встреча с творчеством Гоголя (которых, кстати, за всю жизнь будет совсем немного) открыла в Савиной характерную актрису, привила ей вкус к остроте рисунка и чеканности формы, обнаружила способность тонко проникать в быт и нравы ушедших эпох. Все это окажется чрезвычайно плодотворным для дальнейшей жизни актрисы.

В молодой Савиной видели «поэтессу любви — едва зарождающейся, недоговоренной и неспределившейся». Бесконечно варьируемые актрисой ситуации пробуждения чувств, первой полудетской влюбленности восходят к тургеневской Верочке. Тургенев одарил Савину поэзией и лиризмом.

Оригинальность натуры, самостоятельность и своеволие, отличавшие «дикарку» Варю, были главной приметой савинских героинь-современниц. Островский удерживал актрису на почве реальной жизни, приучал ее выявлять социальную подоплеку образа.

Три роли, сыгранные на протяжении двух лет,— творческие вершины первого петербургского десятилетия Савиной. Среди прочих достоинств в каждой из них современники подчеркивали историческую точность. В трех этих созданиях — три эпохи русской жизни, история душевного развития русской девушки с 30-х до 80-х годов.

## «ГОРЕСТИ И СКИТАНИЯ»

Слово «мемуары» в нашем привычном сознании прочно связано со словом «старость». Когда уже пройден почти весь жизненный путь, человек подводит итог виденному и содеянному. Савина написала мемуары на пороге своего тридцатилетия, летом 1883 года в Сиве. И хотя к этому времени увиденного и пережитого актрисой оказалось достаточно, чтобы поведать «о тех страданиях, о том тернистом пути, о той суровой, трудовой и жизненной школе, которую,— по словам А. М. Брянского, первого редактора савинских записок, изданных в 1927 году,— прошли большинство наших замечательных актеров», тем не менее «Горести и скитания» вряд ли можно отнести к тому, что с умилением называют «бесхитрым рассказом» о своей жизни. Есть в савинских записках некая хитрость, занятая и весьма примечательная.

Безусловно, Савина обладала литературным даром, но весьма оригинальным. «Пишите! — уговаривал ее Тургенев. — Вы владеете языком». И подарил ей тетрадь в синем бархатном переплете с золотым обрезом, запиравшуюся маленьким ключиком, наказывая записывать в нее все, что вспомнится. Это было летом 1881 года в Спасском. Она пообещала. И, действительно, через два года взялась за перо. Но писала в другой тетради — попроще, черной клеенчатой. (В «синей» она много позже начала набрасывать воспоминания о Тургеневе.)

В какие-то полтора месяца написала она увлекательную историю с напряженным сюжетом и яркими запоминающимися образами.

Нет, она ничего не измышляла. Прожитые годы в самом деле полны были и неожиданных событий, и замысловатых перипетий, и занятых встреч — описать все это было бы интересно. Но она поступила иначе.

На себя, на свои прожитые годы Савина взглянула не глазами повзрослевшей и помудревшей женщины, грустящей или умиляющейся своему наивному прошлому, а глазами актрисы, для которой собственная жизнь становится жизнью одной из тех многочисленных героинь, что воплощались ею на сцене. Судьба юной Мани Стремляновой, «проигранная» на страницах «Горестей», вырастает

в себе одно создание актрисы Савиной, создание, кровно связанное с ее лучшими ролями.

Театральное детство, неурядицы родительского дома, первые сценические успехи и первая любовь, неожиданное замужество и постепенное упрочение карьеры, наконец, поступление в Александринский театр — Савина поведала о целом двадцатилетии своей жизни, самостоятельным по сюжетной замкнутости.

Но за хитросплетением интриг и сюжетных поворотов красной нитью четко вырисовывается главное, внутреннее содержание савинских записок. Она рассказывает о том, как рождается и крепнет талант, пробуждается и терпит разочарование женственность, как складывается, мужает — и побеждает! — характер. Именно в этом внятно и звонко звучащем мотиве вхождения в сознательную жизнь юного существа, пробуждения души и сердца — кровное родство героини «Горестей» с лучшими инженеро Савиной. Надо было к этому времени сыграть уже Верочку и Варю, чтобы из собственной жизни создать еще одну вариацию главной темы своего творчества, вариацию такой же психологической тонкости, оригинальности и изящества.

С пристальным вниманием к душевному миру молоденькой девушки, свойственным Савиной-актрисе, фиксирует она внимание на своих переживаниях, мыслях, сменах настроения, воспроизводит свои интонации, движения, жесты.

Приметы театрального быта и нравов, увиденные глазом острым и наблюдательным, возникают в рассказе Савиной только как необходимое «условие действия», никогда не становясь самоцелью. Персонажи, являющиеся на страницы «Горестей», непременно вступают в те или иные отношения, а то и в конфликт с героиней — лишь для того они и вызываются. Оттого, вероятно, «Горести» так стремительны и своеобразны, что весь интерес в них сосредоточен на фигуре героини, а события, с ней происходящие, пересказываются таким образом, что предстают перед нами в форме, по сути своей, драматургической.

Некоторые сцены возникают в такой зримой конкретности, в таких мельчайших деталях, что невольно останавливаешься в недоумении — возможно ли было так подробно запомнить мелькнувшую мысль, не говоря уж об интонациях, жестах? Но в том-то и фокус, что Савина описывает не то, как она вела себя в те давние дни, а то, как теперь это сыграла бы.

Прошлое пропускается через призму ее актерского воображения. В рассказе о себе, как в зеркале, отражается Савина-актриса, во всей ее противоречивости, со всеми свойственными достоинствами и недостатками, вплоть до «штампиков» и неизменных «плюсиков» ее амплуа (вроде прыганья на одной ножке от радости).

На протяжении всей дальнейшей жизни слышала Савина все

тот же призыв: «Пишите!» Да она и сама мечтала разобрать сундук с бумагами и продолжить мемуары. Но — «я человек, которому некогда», — жаловалась она. И все-таки не однажды бралась за перо, по всякий раз бросала, вероятно, не получая от этого писания ни удовольствия, ни удовлетворения. Насколько ярки и увлекательны «Горести», настолько сухи и безлики ее последующие записи, сделанные словно другим человеком. Наблюдательность, меткость, подробность, как и прежде, присутствуют в описаниях событий и людей. Но нет того, чем так прекрасны «Горести», — нет ее души, ее судьбы, а потому они остаются лишь фактами, которые заинтересовывают, но не трогают.

Несколько страничек, набросанных ею в канун своего шестидесятилетия, — самое живое из всего прочего, но это уж совсем иной жанр. Они написаны нервами, кровью и... желчью. Это выплеснутая боль, горькие счеты с жизнью. Да и сама возможность писать искренно для нее уже весьма сомнительна — тут и боязнь впасть в «литературничанье» и опасение «задеть» да «обидеть» кого-то — страхи, которых она не ведала раньше.

«Горести и скитания» так и остались уникальным созданием Савиной, вылившимся легко, радостно и вдохновенно, как роль, что получается вдруг, разом и целиком.

Много-много лет спустя, чуть не за полгода до смерти, как-то после очередного благотворительного спектакля Савина заехала к Мережковским. Была она в тот поздний вечер оживлена, как всегда элегантно — в белой горностаевой шубке, в жемчугах. Разговор зашел о Тургеневе. И вот всю ночь напролет перед тремя зрителями — Мережковским, Гиппиус и Философовым — «играла» Савина необычный «спектакль», врезавшийся в память одному из его счастливых свидетелей.

«Такой воистину художественной игры я не запомню, — описывал Философов. — Точно Марья Гавриловна играла самую любимую роль. Точно те роли, на сцене, при горящей рампе, не настоящие. А вот эта, роль молоденькой «инженю», в которую влюблен великий писатель, — подлинная, настоящая. Умные люди много спорили, должен ли актер переживать свою роль. Но в тот, памятный для меня, вечер Марья Гавриловна, конечно, свою роль переживала. В давних воспоминаниях, относящихся ко второй половине семидесятых и началу восьмидесятых годов, выступала другая, молоденькая, неопытная Савина, которой любовь Тургенева вскружила голову. Сидящая передо мной, умудренная жизненным опытом, артистка смотрела на ту молоденькую героиню, чуть-чуть со стороны. Любила ее, восхищалась ею, но все-таки относилась к ней, как художник».

«Горести и скитания» обладают завершенностью и цельностью, хотя и обрываются почти на полуслове. Можно подумать, обрыва-

ются лишь потому, что кончилось лето, и пришла пора из тихой благословенной Сивы возвращаться в суетный Петербург, начинать театральный сезон — десятый на столичной сцене. Стремительный бег описываемой жизни, действительно, остановлен на лету, но вовсе не волею обстоятельств, а велением своей внутренней логики.

Финальные события «Горестей» относятся к первым дням 1877 года. Писались они летом 1883-го. Время, разделяющее эти даты, Савина укладывает в несколько фраз. Перед важнейшим пятилетием своей жизни, в продолжение которого она «испытала много горя и радости», она останавливается, не желая касаться совсем еще свежих событий: «...эти пять лет слишком живы в моей памяти, чтобы их записывать, и слишком дороги моему сердцу».

Годы, расположившиеся на рубеже 70—80-х, — пора наиболее значительная и, может быть, самая счастливая в жизни Савиной.

Если окинуть взглядом пролетевшее петербургское десятилетие, можно заметить, как распадается оно на две части.

Первые годы в Петербурге поражают молниеносностью превращения молоденькой провинциалки в самую популярную актрису и одну из модных женщин столицы. В ней происходят перемены разительные, но преимущественно внешние. То, что вокруг, столь ошеломительно ново, так оглушает и ослепляет впечатлениями, вихрь столичной жизни до того стремителен, и все в нем так переменно, что на первых порах ей доступно лишь одно — вбираться, впитывать все с жадностью артистической натуры, одаренной живой восприимчивостью. Но душа и сердце ее словно замерли, затаились под напором обступившей ее новизны.

Пройдет немало времени, пока наступит час внутренней перестройки, возмужания души и сердца. На конец 70-х — начало 80-х годов приходится время интенсивной внутренней жизни, наивысшего напряжения и расцвета всех ее сил — душевных, сердечных, творческих. Это пятилетие в жизни Савиной, несравнимое ни с чем по богатству чувств и ощущений, глубине переживаний, вдохновенности творчества, отмечено завидной полнотой и редкой гармонией бытия.

В «Горестях» поведала она историю пробуждения своей души и сердца. Пятилетие, на пороге которого оборвала свой рассказ, — их расцвет. Кончилась жизненная роль Савиной — инженеру. Началась жизненная роль Савиной — героини.

В эти годы извела она самую сильную в своей жизни страсть, познав с Никитой Всеволожским счастье взаимной любви.

В эту пору Тургенев затронул, быть может, самые нежные и поэтичные струны ее души, раскрывшейся навстречу его душевному теплу и ласке.

В эту пору родились едва ли не самые совершенные ее актерские создания — глубокие, тонкие, одухотворенные.

Она подошла к своему тридцатилетию, выиграв у жизни, завоевав все, о чем мечтала, и даже больше.

Очень скоро окажется, что все завоеванное эфемерно: счастье любви до смешного не прочно, внутритеатральная война никогда не кончается.

Лето 1883 года, проведенное в Сиве, — блаженная пауза, момент счастливого равноденствия судьбы. Этой гармонией, этим радостным упоением жизнью веет от «Горестей», написанных тем благословенным летом. Как ни печальны подчас воспоминания о днях прошедших, они словно озарены светом дня сегодняшнего — счастливейшей поры жизни Савиной.

ПРОЩАНИЕ С ТУРГЕНЕВЫМ

«Не на радость вернулась я в Петербург, Анатолий Федорович. «Этого давно ждали», — говорят кругом. И я ждала, и тем не менее, не верю, не хочу, не могу верить. Мне почему-то казалось, что он придет умереть, именно умереть, домой, что я увижу его еще раз и непременно в Спасском, в его любимом Спасском...». Эти горестные слова — из письма Савиной к Коши. Она узнала о смерти Тургенева.

Иван Сергеевич умирал в Буживале под Парижем в те самые дни, на исходе августа, когда она в Сиве дописывала свои господина. В письмах к Савиной Тургенев незадолго до смерти справлялся, получены ли ею от М. Стасюлевича экземпляры «Вестника Европы», с напечатанными там «Стихотворениями в прозе» и «Кларой Милич». Последние, обращенные к ней строчки Тургенева, были такие: «Я не меняюсь в своих привязанностях — и до конца сохраняю к Вам те же чувства».

Когда Тургенев умер, Савиной стало некому показывать свои записки. Именно он должен был стать первым их читателем.

Из Сивы Савина вернулась 22 августа. А через день столичные газеты известили о смерти писателя. «Я не плачу, я ничем не умею выразить моего горя... Его, даже далекого Его нет... Всю ночь сегодня я перечитывала дорогие письма — четыре последние года его жизни... Сейчас еду на панихиду: я буду молиться тому, в кого он не верил... Я даже не могу себе представить, — о чем я буду молиться сейчас...».

В ее скорбь врывается суетная мысль о собственной неизбежной публичности: и сейчас она оиять на виду. «Вчера я была в Казанском соборе и, понятно, не могла не плакать. Хотя я стояла за толпой в темном углу, закутанная вуалью и... никто меня видеть не мог, тем не менее, кому-то понадобилось сообщить в газетях о моем волнении. Кажется это переходит за пределы моей сценической деятельности. Неужели актер всегда и везде принадлежит публике? Решила не быть на похоронах. Не потому, чтобы я жалея своих слез, а чтобы не дать повода заподозрить меня в притворстве и тем оскорбить память дорогого покойного».

27 сентября 1883 года Петербург хоронил Тургенева. События этого дня зафиксированы многими очевидцами. Записала свои впечатления и Софья Ивановна Смирнова-Сазонова, известная в те годы писательница, жена Николая Федоровича Сазонова. Женщина живая, умная, даровитая, она дружила с Достоевским, с

Сувориным, была знакома с Чеховым. Круг ее знакомств отличался широтой и разнообразием — в доме Сазоновых часто собирались писатели, актеры, адвокаты. Софья Ивановна была в курсе не только всех литературных событий столицы, но и прекрасно знала закулисную жизнь Александринского театра, где, помимо мужа, служили ее дочь и сестра. Поэтому подробные, опубликованные лишь в очень незначительной своей части дневники Смирновой-Сазоновой содержат много ценных для нас сведений, и впредь мы будем не раз к ним обращаться — имя Савиной мелькает на их страницах нередко. Надо только иметь в виду, что тон ее высказываний о Савиной меняется в зависимости от того, как складывались в тот или иной момент отношения Савиной и Сазонова: иногда Смирнова — вполне объективный, но иногда — весьма тенденциозный свидетель. Но при всех обстоятельствах у нее хорошее перо, отличный слух, острый глаз...

Но вернемся к траурному сентябрьскому дню, описанному Смирновой: «Представителями от правительства служат жандармы и полиция. Весь забор унизан мастеровыми и простым народом. Пришел поезд, отслужили литию с певчими из русской оперы, заколыхался желтый катафалк, и шествие тронулось. Все бросились к венкам, стеснились, чуть не на плечах друг у друга, ругали распорядителей. Процессия впереди, гроб замыкает ее. По бокам идут факельщики, жандармы лошадиными задами жмут народ к панели, чтобы он не ворвался в процессию. Балконы, окна, крыши, слуховые окна — все унизано зрителями, улицы запружены толпой. В простом народе недоумение. Кто говорит:

— Мы думали, что царя встречают.

Из литераторов кто-то рассуждает:

— Когда я начинал свое литературное поприще, если б кто-нибудь сказал мне, что русскому литератору будут такие похороны, я бы не поверил. Некрасова хоронили скромно, Достоевского с помпой, а Тургенева просто по-царски.

Солнце сияет, день божественный.

Савина приезжала на вокзал только проститься».

Вечером в Александринском театре давали «Месяц в деревне».

А через неделю, 2 октября, в зале Петербургского кредитного общества Комитетом Литературного фонда был устроен вечер памяти писателя. Алексей Потехин читал «Живые мощи», Давыдов — «Певцов», Григорович — кое-что из «Стихотворений в прозе». В исполнении Савиной прозвучал отрывок из рассказа Тургенева «Фауст» — о смерти Веры. «Каждое слово, даже произнесенное почти шепотом, отчетливо и вполне было слышно в отдаленных углах залы. Оканчивая чтение словом «прощай», артистка, видимо, не могла сдержать охватившего ее волнения и со слезами на глазах оставила эстраду».

В эти дни все мысли Савиной — об умершем. Ей все время хочется говорить о нем, вспоминать мельчайшие подробности их встреч. Единственный человек, с которым она может себе это позволить, — Анатолий Федорович Кони. Только с ним — одним из немногих, посвященных в историю ее отношений с Тургеневым, — Савина могла беседовать откровенно: «С вами первым я говорю о нем». Дружба ее с Кони возникла в начале 80-х годов и длилась до конца жизни Савиной (будучи на десять лет старше, он на десятилетие с лишним пережил актрису). В 1913 году вышел первый том мемуаров Кони «На жизненном пути». Преподнеся ей эту книгу, он написал: «Мария Гавриловна Савина на моем «жизненном пути» была одною из самых ярких и незабываемых «житийских встреч», доказавших справедливость слов поэта о том, что «два блага вечны на земле: природа и искусство».

Кони был из числа тех русских интеллигентов прошлого столетия, в которых видели честь и совесть общества. Начало его карьера совпало с реформой судебного дела в России в 60-х годах. Продвижение молодого юриста по службе шло быстро. В двадцать семь лет — прокурор петербургского окружного суда, еще через шесть лет — его председатель. Обладая большими познаниями в области юриспруденции, являясь решительным и неутомимым поборником гласности и законности судопроизводства, Кони приобрел необычайную популярность как замечательный судебный оратор. Один из современников заметил, что «дар психологического анализа» был у него «соединен с темпераментом художника». Это-то и привлекало в судебную залу многочисленную публику, стремившуюся услышать выступления Кони. Сборник его «Судебных речей» был раскуплен моментально.

Однако в 1878 году его карьера резко пошатнулась, хотя одновременно с этим неизмеримо возросло уважение к нему в обществе. Дело было в том, что, председательствуя в суде над Верой Засулич, Кони так воспользовался своими полномочиями, что фактически подвел присяжных к решению, казалось, немислимому — вынести оправдательный приговор девушке, покусившейся на жизнь генерал-губернатора. Правительство безошибочно определило виновника столь ошеломительного исхода, и Кони было предложено подать в отставку. Он категорически отказался, после чего был отстранен от уголовных дел и назначен председателем гражданской палаты.

Мемуары Кони представляют собой целую галерею портретов тех, с кем сталкивала его судьба. И здесь рядом с государственными и судебными деятелями — литераторы, актеры. Личное знакомство связывало юриста с Тургеневым, Гончаровым, Львом Толстым.

Савина как-то с горечью пожаловалась: «Меня всю жизнь оту-

чили от веры в чистые побуждения». Кони был одним из тех, в чем совершенном бескорыстии она не могла усомниться. Преданный актрисе «сердцем и умом, душою и думою», он восторженно поклонялся ее таланту, окружая ее трогательным вниманием «во вкусе умной старины». Кони ценил в ней ум «тонкий и насмешливый», дар «образного, красочного и точного слова», мысль, не лишенную «иронии и затаенной насмешки». «Все это, — вспоминал он уже на склоне лет, — в соединении с пленительной внешностью и в особенности с удивительными по живости выражения, блеску и внутреннему огню глазами Савиной, — заставляло крайне дорожить беседой с нею и пребыванием в одном с нею обществе».

Но эти чувства вызывала в нем та Савина, которая, по его выражению, «только имя личное». Для него же существовала и другая Савина, имя которой — «имя собирательное, представляющее собою соединение лучших традиций, приемов и преданий с талантом и умом».

Родители Анатолия Федоровича были людьми театра. Отец его прославился в качестве сочинителя водевилей и автора критических и исторических статей о театре, в 40—50-х годах редактировал театральный журнал «Репертуар и Пантеон».

Мать, Ирина Семеновна Сандунова, талантливая актриса на бытовые и комические роли, после многолетней службы на императорской сцене уехала в провинцию. Судьба свела с ней юную Маню Стремлянову в Минске, где они вместе играли все ту же «Бедовую бабушку».

Выросший в театральной семье, Кони с горячей убежденностью внушал молодой актрисе мысль об ее особой причастности к истории отечественного театра, а тем самым — о высокой ответственности перед искусством.

Разбирая архив отца, он время от времени присылал Савиной в подарок какую-нибудь театральную реликвию: билет на бенефис Асенковой, листок из лаврового венка с ее могилы, редкий портрет Веры Самойловой, с которой Савина была знакома. «У меня скоро будет музей редкостей по Вашей милости», — с благодарностью отвечала она на очередное подношение.

Прикосновенность к судьбе Тургенева, который был кумиром Кони, еще выше поднимала в его глазах Савину: «Когда умирает тот, кто нам дорог, кто будил в нас лучшие стороны души, кто освещал и освящал для нас многое в жизни, мысль невольно обращается к тем, кто был ему дорог, кого он любил, кто его утешал, а подчас и вдохновлял... мне хочется писать к Савиной — когда душа угнетена мыслью, о том, что Тургенева нет».

Кони был первым, кому Савина решила показать письма Тургенева. «Я умею ценить такое доверие», — писал он ей, так как знал, что письма эти она ревниво хранила от чужих глаз. Ее

тревожила мысль: «Неужели когда-нибудь это мое богатство попадет в чужие руки?» Посягательство на это «богатство» началось сразу же после смерти Ивана Сергеевича. «Из московской корреспонденции, напечатанной в «Новом времени», я узнал,— записывает в дневнике 8 октября 1883 года В. П. Гаевский,— что буду читать в заседании Общества любителей российской словесности письма Тургенева к Савиной. [...] Савина, которую я сегодня видел в заседании, и которая вовсе не расположена давать писем к ней, вероятно, имеющих слишком интимный характер, была очень удивлена этим известием. Действительно, распоряжаться людьми, не спросивши их, и оповещать об этом Европу — по меньшей мере бестактно».

В 1884 году вышло первое издание писем Тургенева. В связи с этим газета «Театральный мирок» упрекнула актрису в сокрытии «интересной переписки». Весной 1909 года в залах Академии наук открылась большая Тургеневская выставка. Вновь возникли толки о письмах Тургенева к Савиной, даже были высказаны сомнения в их действительном существовании. В ответ на это Савина прислала на выставку конверты тургеневских писем, надписанные его рукой. Дать же сами письма категорически отказалась.

Особую тревогу вызывала у нее судьба того «майского», самого интимного тургеневского письма, полученного ею после их «железнодорожного» свидания. Страх, что оно попадет когда-нибудь в чужие руки, борется в ней с сознанием, что «такие письма не жгут». Чтобы как-нибудь, под настроение не совершить непоправимого, она отдает письмо на сохранение Кони. Пятнадцать лет хранилось оно «в руках, которые с трепетом его развертывали, как святыню, и спрятали его в свою «святая святых». Однако в 1899 году Савина обратилась к нему: «Перебирая «материалы для биографии», я еще глубже запрятала письма Ивана Сергеевича и вспомнила о том, которое у Вас. Я чувствую угрызение совести: это единственное, назначенное им самим к уничтожению. Привезите мне его». Письмо было сожжено Савиной. До нас оно, однако, дошло — в копии, предусмотрительно снятой Кони.

Восхищаясь Савиной, Кони иногда несколько ее идеализировал: «Ведь Вы цветок нежный, изящный и душистый,— всякое грубое прикосновение должно действовать на Вас болезненно, как на трогательный цветок, называемый «*mimosa pudica*». А между тем Вы живете посреди самой житейской арены, среди топота, пыли, грязи и злобных криков борцов за жизнь и ее превратные, скудные дары». Прозорливый служитель Фемиды впадает в пристрастное заблуждение — этот «цветок» покоился на упругом, прочном стебле и держался за почву сильным и цепким корнем. Хрупкость Савиной обманчива — на самом деле она была на редкость выносливой и жизнестойкой. Посреди «житейской арены»

она ориентировалась быстро и безошибочно, ни «пыль», ни «грязь» ее не пугали — она давно уже узнала, что такое театр, какова его закулисная кухня и какая борьба неизбежно предшествует каждой победе. Неумоимо совершенствуя свое актерское мастерство, она вадно до тонкостей изучила науку побеждать. У «пежного цветка» были острые пицы. Савина рано стала воительницей.

### «КУЛЬТ САВИНОЙ»

Восьмидесятые годы внешне — время полного торжества Савиной. Ее героини повзрослели — Маруси и Сорванцы повыходили замуж, из очаровательно-взбалмошных юных девушек превратились в столь же очаровательных и столь же взбалмошных молодых женщин. Но ни в душевном строе ее героинь, ни в манере ее игры, в сущности, ничто не изменилось.

И если лучшие савинские инженерю, такие, как Верочка, были не только пленительны, но и содержательны, а такие, как Марья Антоновна, расширяли палитру актрисы, то теперь ролей подобного масштаба в репертуаре актрисы нет и ее создания довольно однообразны.

Самые большие удачи сопряжены с пьесами, названия которых ничего не говорят ни уму ни сердцу сегодняшнего читателя. В «Журнале спектаклей и репетиций» Александринского театра, где Потехин и Федоров ежедневно делали записи о ходе представлений, читаем: «Савина была встречена аплодисментами и как во время всей пьесы, так и по окончании актов и пьесы была награждена аплодисментами более всех своих товарищей» — это про «Общество поощрения скуки»; «Савина в этот раз произвела просто фурор: после каждого действия ее вызывали без счету, аплодировали всем театром, дамы махали платками» — это про «Нищих духом».

А рядом с подсчетом вызовов и оваций — запись Потехина о важном событии, которое, однако, ни актрисе, ни публике радости не доставило. В 1884 году в свой бенефис Савина первой в России сыграла «Нору» Ибсена. «Пьеса из норвежских нравов «Нора» на русской сцене в исполнении наших актеров показалась публике утомительной и скучной. Савина, исполнявшая главную роль, не сладила с нею: сцены, требовавшие игривости, веселости и наивности, прошли недурно; по анализ психических движений, все их перипетии, которые произвели перелом в натуре этой северной Фру-Фру, заставили ее вдруг понять эгоизм и нравственную ничтожность мужа, сделали ее серьезной, мыслящей и решительной женщиной, выяснены были слабее, не заинтересовали и не увлекли зрителя. Все остальные лица драмы исполнены были посредственно».

Не хочется верить Потехину, трудно смириться с мыслью, что первое знакомство русской аудитории с драмой Ибсена, вызвавшей бурю в театрах Европы, прошло так бесцветно. Но и газетные рецензии подтверждают, что «Нора» никого не задела за живое, «публика в массе осталась недовольна и ее содержанием, и ее моралью». Правда, бенефис есть бенефис: Савиной «много аплодировали, поднесли цветы и ценные подарки», а, кроме того, после спектакля актриса была «удостоена милостивою беседою» царя и царицы. Эти цветы, подарки и почести, однако, к Ибсену отношения не имели: «Нора» была сыграна всего три раза и сошла со сцены. Савина выбрала «Нору», явно намереваясь расширить свой репертуарный диапазон, сыграть серьезную драму страдающей женщины, которой тесно и душно в фальшиво-благополучном семейном кругу. Бунт Норы против лицемерия показных приличий в исполнении Савиной, однако, умалился в масштабах. Протест прозвучал как каприз. Новую тему она разыграла на своей обычной манер, потому-то ее Нора, вовсе не соприкасаясь с современной русской действительностью, вызвала одни только театральные ассоциации, и Потехин недаром вспомнил о банальной мелодраме Мельяка и Галеви «Фру-Фру».

Вскоре публика была с лихвой вознаграждена за «вялую канитель» Ибсена неотразимыми чарами некоей «Тетеньки», лихо вспорхнувшей на александрийские подмостки.

Амфитеатров, увидевший этот спектакль немного позднее, во время тифлисских гастролей Савиной, разразился сердитой бранью: «Тетенька» г. Тихонова — не пьеса, а наполовину декламация со сцены поваренной книги Елены Молоховец, наполовину — бред больных, подведомственных доктору Павловскому, — хорошо еще, что не из «буйного отделения». Автор выше естественности, здравого смысла, приличий; он пишет беспардоннейший водевиль, наполненный бесшабашнейшими фарсами, без связи и толка, и называет это комедией! Бедная русская сцена! бедная русская литература! Что касается М. Г. Савиной, то мне глубоко жаль, что она унижает участие в подобных благоглупостях свое дарование, данное ей природою уж, конечно, не для пропаганды «Тетенок», «Ольг Ранцевых», «Сорванцов» и тому подобных прелестей ее репертуара).

Критик настолько разъярился, что даже спутал авторов и в следующем газетном номере должен был извиняться, сохранив, впрочем, тот же тон: «я сделал важную ошибку, приписав сие изумительное произведение г. Тихонову, тогда как честь производства «Тетеньки» на свет принадлежит г. Николаеву, с чем последнего и поздравляю. Перед г. же Тихоновым почтительно извиняюсь».

Но — «Тетенька» делает фурор», — отмечает в дневнике Смирнова-Сазонова. Необычайный успех вызван на этот раз не только

мастерством актрисы, но и содержанием пьесы, где с почти программной отчетливостью отстаивается тип женщины, за которой, в сущности, признается лишь одно достоинство — умение увлечь мужчину лукавым кокетством, быть беззаботной, вносить радость в его прозаическое существование.

Марья Васильевна Пушкинская, 30-летняя вдовушка, приезжает к брату в деревню — отдохнуть от петербургской суеты. «В первом действии, — вспоминала писательница Александра Яковлевна Бруштейн, — Савина появлялась в строгом дорожном костюме, она держала себя кроткой овечкой, она всем восхищалась, чтобы не обидеть родню. Но минутами умнейшие глаза Савиной сверкали веселой усмешкой, и в ее восклицаниях прорывались нотки добродушной иронии».

Проходит, однако, немного времени, и все в мирном доме переворачивается вверх дном. Хозяин дома, пожилой, солидный человек, «заболевает» спиритизмом, конечно, не без помощи тетушки. Его дочь Людмила восстает против нелюбимого жениха — опять по наущению тетушки. Возлюбленный Людмилы, еще совсем недавно внушавший ей, что главные женские достоинства — в скромности и домовитости, вдруг обнаруживает — и тоже благодаря тетушке, — что кокетство и веселье куда привлекательнее всех этих добродетелей.

«Во втором действии, — продолжает Бруштейн, — Савина в своем оранжевом халатике казалась нарядной бабочкой, вылупившейся из серенького кокона первых моментов встречи с родными. Тетенька — Савина уже чувствовала свою власть над всем и всеми, она вертела ими, как хотела, и упивалась этой властью». Тут являлся ее бывший поклонник, которого играл Сазонов — «аквилон, буйный вихрь увлеченности, страстного порыва». Во втором действии он «в порыве любви и восторга схватывал Савину обеими руками за тоненькую талию, отрывал от пола и легко кружил ее вокруг себя по воздуху, как куклу или ребенка. Савина кричала голосом одновременно и сердитым, и счастливым: «Перестаньте! Сумасшедший!» — летая по воздуху вокруг Сазонова, как сверкающий оранжевый луч».

В четвертом акте творится уже нечто вообще невообразимое. Действие происходит ночью, в саду, откуда возлюбленный Людмилы сперва лезет к ней в окно, а потом, отвергнутый ею, решает утешиться с тетушкой и подкарауливает тетушку в аллее; хозяин, вовсе свихнувшийся на спиритизме, бродит по саду, полагая, что вся эта кутерьма затеяна не иначе, как призраками; наконец, тетушка отправляется кататься на тройке со своим поклонником.

Жить весело, беззаботно, в свое удовольствие — вот чему, оказывается, научила тетушка своих пресных, добродетельных родственников! «Зритель — из высшего света и из гостинодворского

кучества, модный петербургский адвокат или врач, приказчик из Апраксина рынка — все были в восторге. Но и галерка дружно аплодировала и вызывала Савину», — заметим это свидетельство именно всеобщего, всепокоряющего успеха актрисы.

Савина играла «Тетеньку» почти четверть века. Теляковский, увидевший спектакль уже в 1901 году, записал в дневнике: «Пьеса шла очень хорошо, и весело. Савина была прямо неподражаема».

Не обременяя актрису сложными творческими задачами, подобные пьесы открывали перед ней возможность оттачивать сценическое мастерство до филигранной тонкости. И эту возможность Савина не упускала — ролям, не отличающимся ни тонкостью, ни глубиной содержания, она дарила изысканность рисунка и богатство красок, разнообразие ритмов и неожиданность деталей. Вместе с уверенным мастерством пришло осознанное умение владеть зрительным залом: актриса стала отчетливо понимать, где ее сила и где слабость; изучив вкусы и пристрастия публики, почувствовала, чем может покорять и партер, и ярусы, и галерку.

Однако, приобретя неотразимую власть над публикой, Савина именно в эти годы оказывается и наиболее зависимой от публики, от ее вкусов и запросов. А духовные запросы и вкусы Александринского зала в этот период были достаточно невзыскательны.

Тревожные 70-е годы уступили место унылым и тусклым 80-м. Напряженное ожидание, сгустившееся на рубеже этих десятилетий, разрешилось царевубийственным взрывом 1 марта 1881 года. Александра II сменил на троне Александр III. Политика правительства приняла откровенно реакционный характер. Вместо Лорис-Меликова, осуществление чьих проектов «могло бы, — по словам В. И. Ленина, — при известных условиях быть шагом к конституции», главной фигурой в государстве стал К. П. Победоносцев. С его именем связывается мрачная и беспросветная эпоха — «Победоносцев над Россией простер совиные крыла», — писал Александр Блок. В недрах этой эпохи, под этими «совиными крылами» будут трудно зарождаться и медленно вызревать новые идеи, те, что приведут в конце концов Россию к великим историческим переменам. Но это — в недрах, в глубине. Поверхность же затягивается мутной и зыбкой ряской, мертвящей души. Недавнее возбуждение общества сменяется своеобразным параличом. У одних он вызван жестоким разочарованием в собственных былых идеалах, у других — страхом перед репрессиями и полицейским террором. Если еще вчера почти все жили ожиданием близких перемен и, затаив дыхание, следили за грозными перипетиями отчаянной борьбы народовольцев против самодержавия, то теперь, по мнению петербургских обывателей, — «политика вышла из моды». Тем более что в условиях наступившей реакции эта вчерашняя «мода» становилась небезопасной.

Настроения общества, как в капле воды, отражались в настроенных театральной публики. Поэтому все, что от «политики» отвлекло, все, что позволяло сосредоточить внимание на других, менее колких предметах, казалось заманчивым уже не только партеру и бельэтажу, но и верхним ярусам, где рядом со студентами и курсистками сидели обычно мелкие чиновники вроде Белогубова и дамочки, вроде их жен и невест, подобные Полиньке и Юлиньке из «Доходного места».

Созданный Савиной в эти годы изящный и прихотливый тип «женственной женщины», пленяющий искрометным темпераментом, обольстительным шармом, избытком жизненной энергии, обещанием легкого счастья, отвечал сокровенным чаяниям подавляющего большинства зрителей.

«В русском театре начался новый период: то была печальная Безсавинщина, а теперь торжествующая эпоха Савинщины», — провозгласила петербургская газета «Гражданин». Один из современников так объяснял секрет «савинского культа»: «Савина тем всех заворожила, что показала в своем лице женщину, какая нам мила. Мы все, особенно мужчины, любим всего охотнее таких женщин — хорошеньких, с чудными, полными огня глазами, с кокетливой, детской, наивной душой, с тысячью противоречий, с прелестным несовершенством их природы, с их нежностью и коварством, с их способностью мучить и забавлять. В живом быту, согласитесь, интересные женщины — большая редкость. Подавляющее большинство напоминают плохо проявленные фотографические снимки. Женским типам, особенно у нас на севере, недостает отчетливости и яркости, недостает темперамента. И если появится вдруг удачный — говорю языком фотографа — экземпляр, если явится вдруг артистка, хорошо проявленная и отпечатанная в своей «вечной женственности», — она поражает, она пленяет».

Из этого дифирамба явствует, почему Савину любили «особенно мужчины». В другой статье раскрывается причина ее притягательности и для женщин: «В г-же Савиной, — сообщает В. Михневич, — наши дамы любят самих себя — она их гордость, их живой палладум и самый красноречивый адвокат их. Начиная со своих, действительно, всегда прелестных костюмов, она — кумир для женщин, предмет нескончаемых восторгов и восхищений...»

В Савиной видят «неувядаемое олицетворение всего пленительного и изящного, и всего типичного в современной культурной, балованной женщине». То, что слова «культурная» и «балованная» тут призваны друг друга дополнить и одно другое пояснить, в высшей степени выразительно. Само понятие культуры мыслилось пока только как принадлежность балованных жизнью женщин. Что же касается савинских героинь, то они чаще демонстрировали «балованность», нежели истинную культуру.

Однако со страниц газет актрисе упорно внушали, что ее дело — роли «современной светской, нервной, изнеженной женщины, во всевозможных ее разновидностях».

Стоит, кстати, обратить внимание на тон газетных рецензий, характерный именно для тех лет, — чуть фривольный, поощрительно-развязный, всячески подчеркивающий «власть этой обаятельной, может быть, односторонней, тепличной и «кисейной», но всепокоряющей женственности» актрисы. «Очень трудно сказать, — пишет В. Михневич, — где кончается эта власть в артистке, ею наделенной, и где начинаются победы собственно таланта, труда и искусства». Иной раз не обходится и без иронии, весьма колкой: «Модистка г-жи Савиной достаточно показала вчера себя, ибо сделала актрисе несколько хороших туалетов. Нам кажется, было бы справедливо на афишах обозначать имя модистки, в особенности в тех случаях, когда весь интерес спектакля сводится к вопросу: кто шьет платье Савиной».

Впрочем, костюмы Савиной и впрямь заслуживали внимания — ведь бывшая провинциалка, по ночам перекраивавшая и перешивавшая жалкие платья, стала самой элегантной петербургской актрисой, изысканной светской дамой. Ее туалеты обсуждают в ложах, запоминают фасоны, пересказывают знакомым, описывают в дневниках. О них сочиняют восторженные поэмы: «Туалеты г-жи Савиной это целая «дрезденская галерея». Во-первых, платье *fraîse écarlée*, лиф весь в воздушных складках, с белым — очень эффектно. Потом другое платье, тоже какое-то *écarlée* (во всяком случае, *argent écarlée*) с отделкой мечтательной и нежной, как пух. Далее пеньюар с кружевными рукавами, аршина в полтора длины. Кружева старинные, надо думать, венецианские».

Савина и на сцене и в жизни умела одеваться элегантно, с «парижским шиком». А соревноваться с парижанками ей волеяневолей приходилось, ибо нередко случалось выступать вместе с французскими актрисами на благотворительных вечерах, например на квартире у министра иностранных дел Гирса. Общество там собиралось избранное: «...весь дипломатический корпус был налицо, а затем множество элегантных дам, — свидетельствовал К. Скальковский. — Концерт удаивали своим посещением их высочества».

В уютной, «отделанной в стиле *empire*» министерской квартире, на сцене «величиною с большой поднос», выступали лучшие силы всех петербургских трупп и заезжие знаменитости: певцы и певицы итальянской оперы, итальянская балерина Цукки, французские драматические артисты. «Для русских артистов всегда невыгодно играть рядом с французами», — полагал Скальковский, но все же признавал, что и в этом соседстве «александринские лицедеи отличались». Из «александринских лицедеев» приглаша-

лись обычно Савина и Абаринова, Давыдов и Варламов, Сазонов и Петипа.

Репертуар выбирался соответственно вкусам светской публики, игрались одноактные комедии или сцены, изящные и незамысловатые: «В комедии «Несчастье особого рода», очевидно заимствованной с французского, г-жа Савина потретила не хуже французки, как по точности игры, так и по внешнему изяществу». В комедии Крылова «Медведь сосватал» — «хорошенькой вещице для домашних спектаклей» — «г-жа Савина была жива и грациозна». Большим успехом пользовался «Вечер в Сорренте» Тургенева с Давыдовым и Петипа, Савиной и Абариновой, которые «оделись с большим вкусом», — отмечает Скальковский.

В 1888 году Савина, Давыдов и Варламов разыграли на квартире Гирса чеховского «Медведя». Узнав, что его водевиль часто играется на подобных «министерских» вечерах, Чехов писал Суворину: «Я придумал для Савиной, Давыдова и министров водевиль под заглавием «Гром и молния». Во время грозы ночью заставлю земского врача Давыдова заехать к девице Савиной. У Давыдова зубы болят, а у Савиной несносный характер. Интересные разговоры, прерываемые громом. В конце — женю». (Водевиля Чехов так и не написал, но ночной разговор «земского врача» с «девицей» во время грозы всплыл потом в «Дяде Ване».)

Атмосферу светских благотворительных вечеров прекрасно передает насмешливая запись Смирновой: «Н (Н. Сазонов. — М. С.) играет во дворце Екатерины Михайловны. Там в пользу бедных базар и спектакль. Великие княгини продают книжки и карандаши, а генералы в звездах меряют аршинами ситец. Н. купил на рубль две детские книжки, а высокопоставленная продавщица ему: «Прикажете завернуть?» Играли 4-й акт «Горя от ума» с Ленским, «Осторожно с огнем» — Н. и Савина, и Савина с Петипа читали «Евгения Онегина», говорят, прескверно. Великая княгиня на ломаном русском языке всех, конечно, благодарила. Поили актеров чаем и шампанским на голодные желудки».

В популярности Савиной поражает универсальность. Ее игра правится в эти годы всем — от «посетителей первых представлений оперы и французского театра», делающих редкие исключения для савинских спектаклей, до завсегдатаев галерки. Газета «Гражданин» констатирует: «...факт таков: публика приходит в сени театра и спрашивает у сторожа: «Савина играет?» Если скажет сторож: «Играет», — публика идет к кассе и берет билеты, не спрашивая даже, — что идет; если ответ сторожа: «Нет», — публика уходит, и театр к вечеру наполовину пуст».

Дирекция, заинтересованная в сборах, разумеется, стремится чуть ли не ежевечерне занимать актрису: «Я на этой неделе играю

девять раз, а бог дал семь дней только. [...] На будущей неделе тоже», — сообщает Савина Кони осенью 1883 года.

Владычество Савиной распространяется не только на зрителей. Уже к началу 80-х годов она неуклонно забирает в свои руки огромную власть и внутри театра. Любовь публики дает ей силу и независимость перед всеми. Она это прекрасно сознает, а потому ведет себя подчас капризно, даже дерзко.

Товарищи-актеры могут и недолюбливать и ругать ее за глаза, но при этом побаиваются — она решает, с кем станет играть, с кем нет, в чьем бенефисе выступит, от чьего бенефиса откажется. А это существенно сказывается на кармане бенефицианта — имя Савиной, собирая полный зал, обеспечивает завидную сумму сбора. Выразительный и типичный тому пример — сложные, извилистые отношения Савиной с Сазоновым. Отношения эти строятся по чисто театральным законам интриг и меняющихся интересов, взаимной зависимости партнеров, их ревности к успехам друг друга. А потому они становятся то сообщниками, то противниками. Сазонов — один из влиятельнейших людей в театре, «полнейшее выражение александринского актера», как определил его Островский. Он прекрасно сознает, что партнерство с Савиной ему на пользу, что оно поднимает и укрепляет его положение. Поэтому, даже и конфликтуя с Савиной по тем или иным частным поводам, Сазонов ведет себя осторожно, разумных границ не переходит, меру блюдет: знает, что Савина — сильнее и что только в альянсе с ней можно чувствовать себя хозяином положения.

Драматурги уже давно заискивают перед премьершей — известно, что ее мнение может решить судьбу пьесы, и авторы чаще всего несут свои сочинения прямо к Савиной, минуя контору, ибо, если актрисе приглянется роль, пьеса непременно пойдет. Ее талант обеспечивает успех и прочность в репертуаре новым комедиям и драмам, возвращает на сцену старые, уже забытые. Сама же она ничуть не боится пойти на разрыв даже со своим «присяжным» автором, Виктором Крыловым.

Будучи нездоровая, Савина в спектакле «Горе-злосчастье» однажды переменила мизансцену и вопреки ремарке ушла со сцены через дверь, вместо того чтобы выскочить в окно. Возмущенный ее самовольством, драматург прибежал за кулисы, устроил скандал, назвал Савину «генеральшей». В ответ она публично бросила ему: «Дурак!» Тогда Крылов опубликовал в «Новом времени» негодующее письмо, где обвинял актрису в пренебрежении авторским замыслом. Однако гласность конфликта не пошла на пользу драматургу: «Все порядочные люди возмущены этим письмом и Савину публика принимает с овациями», — сообщал Бурдин Островскому. На что тот в свою очередь отвечал: «Поступок Крылова возмутил в Москве всех порядочных людей, не говоря уже

о писателях и актрисах. [...] Передай Марье Гавриловне, что это происшествие не только не повредило ей в Москве, а еще более усилило всеобщую к ней симпатию». Два года после этого Крылов выпрашивал у Савиной прощения, пока она наконец не сняла с него опалу и вновь согласилась играть его пьесы.

Да что Крылов! Участие Савиной лестно буквально всем авторам. Чехов, например, узнав, что она будет занята в «Иванове», пишет Суворину: «Мне просто стыдно, что Савина в моей пьесе будет играть черт знает что». Первоначально он предложил ей роль Сарры. «Знай я во времена оны, что она будет играть Сашу, [...] я назвал бы свою пьесу «Саша» и на этой роли построил бы всю суть». Мало того, в письме к режиссеру Ф. А. Федорову-Юрковскому Чехов заявляет: «...ввиду чести, какую оказывает моей пьесе М. Г., я решил переделать эту роль коренным образом». И он, действительно, принимается за работу, приравнивая роль к актрисе: «Знаете? У меня Саша в третьем акте волчком ходит — вот как изменил! — хвастается он Суворину. — Совсем для Савиной. Скажите Савиной, что мне так льстит то, что она согласилась взять в моей пьесе бледную и неблагодарную роль, так льстит, что я живот свой положу и изменю роль коренным образом, насколько позволят рамки пьесы. Савина у меня будет и волчком ходить, и на диван прыгать, и монологи читать».

Конечно, стоит сделать поправку и на обычную эпистолярную любезность, и на неизбежные комплименты известной актрисе, и на шутивно-ироническую интонацию письма, но факт остается фактом — участием Савиной в спектакле Чехов был рад и роль дорабатывал специально для нее: «Всю неделю я возился над пьесой, [...] сделал новую Сашу (для Савиной)».

С театральным начальством — как бы ни менялось оно и кто бы его ни представлял — Савина всю жизнь находилась в состоянии непреходящего конфликта.

Она поступила в театр в последний год директорства С. Геденова, которого сменил барон К. Кистер. Уже в 1880 году, когда решался вопрос о поступлении на императорскую сцену В. Давыдова, Савина, ему протектировавшая, так как дебютировал он по ее инициативе, с возмущением и с полным сознанием своего могущества вопрошала: «Все же кто сильнее — я или какой-то Кистер?!»

Практически александрийской сценой до 1879 года руководил Федоров, бывший заведующим репертуарной частью петербургских театров. В 1882 году этот пост занял А. Потехин, с приходом которого связывали надежды на изменения в чиновнично-бюрократическом стиле управления театром. Но надежды не оправдались. К этому времени Потехин, по ядовитому замечанию Савиной, «остриг свои литературные волосы», какие носил в молодости.

сти, будучи либеральным драматургом, «надел вицмундир и из либерала стал генералом». Да и данных к руководству театром у него явно не было. «Вялость — отличительная черта новой администрации», — считала Савина.

Потехин повел было борьбу с репертуарным произволом премьеров, который действительно приобрел размеры немислимые: каждый артист рекомендовал ту пьесу, в которой видел для себя выигрышную роль. В ответ на потехинские «притеснения» премьеры взбунтовались: «В театре у нас полное разложение, — сообщает осенью 1882 года Бурдин в Москву, Островскому, — Савина подала в отставку». Кроме того, по словам Бурдина, собираются уходить Нильский, Сазонов, Давыдов и Киселевский.

Но прошел месяц, и актерские страсти, взбаламученные приходом нового начальства, улеглись: «За кулисами воцарилась тишина, Сазонов облобызался с Потехиным, Киселевский остался, [...] Давыдов притих, — пишет вдогонку предыдущему письму Бурдин, — одна Савина осталась на дыбах».

У актрисы свой особый счет к Потехину, и она только разворачивает борьбу: «Савина открыла кампанию: нынче во всех газетах объявлено, что она подала в отставку. Это война между нею и Потехиным, — записывает Смирнова и тут же комментирует это событие: — В отставку она, конечно, не выйдет, а поставит вопрос ребром: или я, или он!» Да, отставка — лишь угроза, которой Савина еще не раз будет запугивать Дирекцию, хотя на самом деле об отставке и не помышляет. Не покидать театр, а полностью его себе подчинить — вот ее цель.

Угрозой отставки Савина воспользуется и в нашумевшем скандале с «Миллионом», разразившемся в сезон 1886/87 года. Автор пьесы князь Мещерский, пообещав Савиной главную роль, отдал ее актрисе М. Ильинской. Савиной же предложил выступить в другой роли, от которой та отказалась. Но по просьбе Е. Сабуровой, в чей бенефис давали «Миллион», Савина согласилась все-таки один раз сыграть неугодную ей роль, ибо «по закулисным традициям отказываться играть в бенефисе нельзя, а тем более в таком торжественном» (Сабурова отмечала 40-летие своей службы). Однако пьесу, которая, по словам Савиной, «жестоко провалилась», и дальше поставили на репертуар с ее участием. «Такое недобросовестное отношение возмутило меня до глубины души, — писала актриса. — Роль я возвратила, предлагая взять с меня штраф. Против всяких правил, у меня отняли бенефис. Потехин показал мне бумагу из конторы, в которой было сказано, что я лишаясь бенефиса за неоднократные отказы от ролей. От меня потребовали расписки, что я читала это объявление. Я написала: «читала и благодарю». Потехин пришел в ужас от моей дерзости и не знал, как

ности бумагу в контору, но мне было все равно, т. к. на другой день я послала директору просьбу об отставке...».

Просьба и на этот раз была всего лишь жестом, тактическим ходом. Савина не покинула сцену, хотя «бенефис все-таки отняли». Свою капитуляцию она объясняла тем, что ее «вознаградили деньгами», а главное, «государь очень милостиво отнесся ко мне, и я забыла все оскорбления».

Но главное заключалось в том, что Савина все-таки устроила себе бенефис, хоть и не официальный, но от этого не менее пышный: «Вчерашний спектакль — «Блуждающие огни» — был для Савиной настоящим бенефисом. Ее принимали даже лучше, чем в бенефис, — записывает Смирнова. — Подношений было масса и, между прочим, адрес от публики. Прошел слух, что она уходит, и ей сделали оvation. Во всех ярусах расставили полицию».

Среди бесконечных вызовов и оваций, бесчисленных букетов и венков и прочих изъявлений любви и преданности, ей был поднесен адрес от «постоянных посетителей Александринского театра». В тексте содержались такие слова: «Между Вами и Вашей публикою остается неразрывная связь. Она закреплена годами доставленных Вами эстетических наслаждений, — она перевита благородными воспоминаниями о незабвенных минутах, когда тонкая, умная и несравненная в своем изяществе игра Ваша — заставляла забыть все серое и будничное в жизни и обогащала каждого встречею с животрепещущими типами, создаваемыми силою Вашего таланта».

Под адресом стояла 121 подпись, в том числе имена А. Ф. Кош, И. Е. Репина, В. В. Стасова, П. И. Вейнберга и других.

Актрису приветствовал и выражал ей свою любовь весь Петербург: «...вся аристократия ума и таланта, вся аристократия родовая», плюс самая широкая публика, что ежевечерне наполняет зал Александринского театра от первых рядов кресел до галерки.

Савина уже не просто популярная и любимая актриса. Она художественный центр труппы. Демонстрация зрительской любви лишь подтвердила то, что несколько ранее было провозглашено на газетной полосе рецензентом очередной премьеры. Савина в спектакле занята не была, а потому, писал рецензент, «сидя в ложе и глядя на пустой театр 1-го яруса, могла лишний раз сказать: «Александринский театр — это я!»

## И ОПЯТЬ СТРЕПЕТОВА

Любая попытка поколебать первенство Савиной на александринской сцене заведомо обречена — в этом должна будет убедиться даже такая могучая соперница, как Стрепетова.

Впервые Петербург увидел знаменитую провинциальную актрису осенью 1876 года. На клубной сцене Собрания художников она сыграла две свои лучшие роли — Елизавету в «Горькой судьбине» Писемского и Катерину в «Грозе» Островского. А месяц спустя ей довелось выступить и на подмостках Александринского театра. Комическая актриса Левкеева, желая привлечь внимание к своему бенефису, решила дать «Горькую судьбину» с участием Стрепетовой. Чтобы этот замысел осуществить, Левкеевой пришлось приложить немало усилий — случай был беспрецедентный. Но и успех — потрясающий.

Столичные театралы надеялись, что после столь триумфальных выступлений трагическую актрису, какой не было в Петербурге с незапамятных времен, незамедлительно пригласят на казенную сцену. Однако ждать приглашения Стрепетовой пришлось долгих пять лет. За эти годы она не раз появлялась в Петербурге, вновь выступая в Собрании художников. А тем временем слава ее разносилась по всей России.

Дебюты на александринской сцене (все в той же «Горькой судьбине» и в той же «Грозе») Стрепетова получила лишь в декабре 1881 года. Принятие Стрепетовой было первой значительной акцией Потехина на посту управляющего. Конечно, не от него одного зависело ее поступление в императорский театр. Но именно Потехин оказался, пожалуй, единственным человеком, который проявил по отношению к Стрепетовой искреннюю симпатию и заинтересованность. Директор театра Всеволожский, аристократ и сановник, художник-дилетант, интересовался преимущественно балетными спектаклями, и состояние драматической труппы его не тревожило; однако и он в конце концов под нажимом прессы и общественного мнения вынужден был открыть двери императорского театра актрисе, одно имя которой вызывало в нем брезгливое содрогание.

Что же касается Потехина, то хотя его былой либерализм с годами заметно повыветрился, но все же искусство Стрепетовой оставалось близким его литературным и театральным вкусам, его народническим воззрениям. Во всяком случае, без Потехина вряд ли Стрепетова попала бы на петербургскую императорскую сцену.

Вот этого-то — прихода опасной соперницы — и не желала прощать новому управляющему Савина. Он мгновенно стал ее личным врагом, и ему была объявлена война. Савина понимала, что без Потехина Стрепетовой в Александринке не жить. Стало быть, первое дело — убрать Потехина.

В дни, когда Стрепетова дебютировала на казенной сцене, Савиной в Петербурге не было — она лечилась в Киеве. Но в бенефисе Левкеевой 1876 года она участвовала, играя в одноактной

комедии, данной после «Горькой судьбины». Следовательно, была свидетельницей столичного триумфа своей недавней соперницы по провинции. И вот теперь они вновь оказались на одной сцене.

Со времени их первой встречи в медведевской антрепризе прошло почти десятилетие. Обе стали знамениты. Савина — хозяйка Александрийского театра, Стрепетова, бездомная и кочующая, признана, однако, лучшей трагической актрисой России.

Гибкий, разносторонний талант Савиной развивался стремительно. Работая азартно и неутомимо, она пробовала себя в самых разных направлениях, намечая тем самым пути своего дальнейшего движения, пока же достигая совершенства в комедийных — лирических и характерных ролях. Неустанно разрабатывая и оттачивая свое мастерство, Савина уже к 80-м годам стала одной из виртуознейших русских актрис своего времени.

Петербургские годы воспитали и отшлифовали от природы богатую и гибкую, наделенную счастливой восприимчивостью натуру Савиной, и она засверкала множеством граней — живого, иронического ума, лукавого остроумия, одухотворенной женственности. Непреодолимый магнетизм ее личности притягивал самых разных людей, множа круг друзей и поклонников актрисы. Она любит и любима — она в зените счастья.

В памяти современника запечатлелся «стройный образ худенькой, бойкой, резвой, как лань, молодой женщины. Это Савина 80-х годов. Дивная пара черных глаз приковывала всех зрителей, а нервная, страстная игра напоминала ужимки, походку, нервную дрожь арабской лошади, которая и в покое — вся движение! Да, в этой Савиной было страшно много жизни, которая ключом так и била и из глаз, и из всей худенькой нервной фигуры. Сколько порывистости, неожиданности во всех движениях, походке, голосе...» — такая Савина будоражила, возбуждала, радостно тревожила.

А рядом, на этой же сцене, — актриса «уже не первой молодости (она всего на четыре года старше Савиной. — *М. С.*), с разбитыми нервами, такая невидная, некрасивая, маленькая, горбатенькая, больная, с очень тяжелым характером — такая восторженная, экзальтированная, подозрительная и капризная» — такой запомнилась Стрепетова художнику М. Нестерову.

Талант Стрепетовой, всю жизнь настроенный на одну волну, зрел и мужал, обретая небывалую глубину и мощь. Ее репертуар был довольно узок, не часто появлялись в нем новые роли. Но старые, любимые, становились настолько своими, причастными ее личной судьбе, настолько проникали в плоть и кровь, что их исполнение всякий раз становилось потрясающей исповедью, сжигающей актрису и обжигающей зрителей.

Годы скитаний ожесточили суровую и неподатливую натуру Стрепетовой, обострили ее нетерпимость и резкую прямоу, болезненную нервозность и подозрительность. Ожидая со всех сторон подвохов и козней, она обладала несчастной способностью на каждом шагу приобретать врагов, причем часто по пустякам. Поспешное бегство из Москвы в Петербург вызвано было не только крахом театра А. Бренко, где она служила. Из Москвы ее гнал и крах личный, семейный — разрыв с мужем, Модестом Писаревым.

Савина никогда не забывала, как десять лет назад, в Казани, публика, соскучившаяся по драматической актрисе, с восторгом приняла Стрепетову, и она, Савина, оказалась оттесненной на второй план. Положим, сейчас Савина уже не та — она первая актриса Петербурга.

Но и Стрепетова теперь в зените славы, на вершине своей актерской судьбы. Ее влияние на умы современников огромно. Трагический талант актрисы, грозный и стихийный, тревожит, притягивает. На ежегодных передвижных выставках один за другим появляются портреты Стрепетовой кисти И. Репина и Н. Ярошенко — в 1882 и 1884 годах. Позднее Репин пишет еще один ее портрет, который так и называет — «Портрет трагической актрисы Стрепетовой». Огромные глаза, словно темные провалы тоски и отчаянной решимости, смотрят прямо в душу.

Искусство актрисы властно захватило петербуржцев, давно уже отвыкших не только от трагедии, но и от сильной драмы. Александринский театр, действительно, приноровлен к средствам Савиной, но сейчас ей нечего противопоставить тем немногим ролям, с которыми приходит Стрепетова.

Чтобы ни играла Стрепетова, ее протестующее искусство восставало против «горькой судьбины» русской женщины — задавленной нуждой и бесправием, оскорбленной и униженной, лишенной права на счастье. В глухие 80-е годы, по воспоминаниям одной из современниц, «она не только потрясала своим творчеством, но точно будила какие-то заглухнувшие было стихийные чувства в зрителях. Не «публика», а точно какая-то коллективная русская душа, порвав все препоны, стонала, вопила, взывала и тянулась к чему-то давно забытому, по-своему родному, что воскрешала в ней эта русская артистка».

«Добро пожаловать, давно желанная» — такими словами, начертанными на ленте одного из многочисленных венков, поданных на сцену во время дебютного спектакля, Петербург встретил Стрепетову.

Но «желанной» она была далеко не для всех. Во всяком случае, дирекция казенной сцены в лице Всеволожского уж точно не была заинтересована в том, чтобы в зале императорского театра совер-

шло превращение благопристойной публики в «коллективную русскую душу».

Жизнь Стрепетовой в Александринском театре складывается нелегко. Играет она в основном свой старый репертуар: «Горькую судьбину», «Грозу», «Семейные расчеты», «Бедную невесту». Очень редко выпадают новые роли, подходящие и достойные ее таланта; среди таких — Степанида в пьесе Потехина «Около денег», Сарра в чеховском «Иванове», две роли в последних пьесах Островского: Кручинина в «Без вины виноватых» и не очень-то удавшаяся автору Ксения в пьесе «Не от мира сего».

За один только сезон «Около денег» выдерживает 20 представлений. Потехин сетует, что болезнь премьеров мешает ставить в репертуар новые пьесы, за исключением этой, а ее «не дозволено ставить более одного раза в неделю. Если бы этого воспрещения не существовало, можно было бы давать «Около денег» по три раза в неделю и театр был бы постоянно полон».

В прессе стали — сперва изредка, а потом все чаще — раздаваться голоса, что Стрепетова в силу своих данных — актриса на весьма специфические роли и что в Александринском театре для нее нет репертуара. «Если репертуар состоит из комедий<...> из пьес, где ни страсти, ни силы нет, то, конечно, у г-жи Стрепетовой нет репертуара», — резонно возражал Суворин. Впрочем, поначалу в ограниченности стрепетовского диапазона некоторые критики усматривали даже достоинство актрисы. Так, «Петербургский листок» полагал, что Савина сильно выиграет, если «примет ту же систему, как и г-жа Стрепетова, т. е. будет появляться раз в неделю и в ролях такого репертуара, из которых можно извлечь массу сценических положений, массу черт для обрисовки характеров и характерную талантливую речь».

Однако скоро репертуарный голод начинает давать себя знать, а главное, Стрепетова отчетливо предвидит его последствия. В письмах к Островскому, на поддержку которого она сильно надеется, актриса жалуется: «Меня все более и более отстраняют, чтобы я явилась к осени лишним человеком. Теперь уже поместили несколько больших пьес на будущую осень, и не в одну я не попала» (весна 1885 г.); «В продолжении весны я не играю, судя по репертуару, ни одного раза» (весна 1886 г.). Чем меньше играет Стрепетова, тем острее чувствует она, что какая-то неодолимая сила постепенно и неуклонно вытесняет ее из театра.

Назначение актеров на роли в то время зависело не только от управляющего труппой. Правом голоса при этом обладал автор пьесы, а в бенефисный спектакль — бенефициант. Но драматурги, чьи пьесы шли на Александринской сцене, привыкли уже твердо ориентироваться на Савину. Пожалуй, один только Потехин в эти годы лично заинтересован в Стрепетовой: две его пье-

сы — «Около денег» и «Чужое добро впрок нейдет» — с ее участием имели успех. Другие авторы отнюдь не торопятся занимать Стрепетову: «С лишком год тому назад г. Шпажинский отказал мне в роли кумы Настасьи, содержательницы кабачка, только потому, что название ей Чародейка», — возмущается она. Можно было не сомневаться, что Шпажинский предпочтет увидеть в этой роли не Стрепетову, а Савину, ибо она пять лет назад принесла баснословный успех его «Майорше». Стрепетовой пришлось в «Чародейке» довольствоваться второй ролью — княгини Евпраксии, которую она не любила.

Откровенным вызовом Стрепетовой стал бенефис Горбунова в 1888 году. Горбунов, в каждый свой бенефис возобновлявший одну из пьес Островского, решил дать «Грозу» и принялся уговаривать Савину выступить в главной роли — это при том, что «Гроза» с приходом Стрепетовой не сходила с репертуара и Катерина принадлежала к самым выдающимся стрепетовским созданиям.

«Если Вы будете играть Катерину, пьеса приобретет интерес повизны» — так объяснял Горбунов свое желание. Савина предложила компромисс и сказала, что сыграет в «Грозе» — только не Катерину, а Варвару. Но он продолжал упрашивать.

Савина очутилась перед затруднительным выбором: «Отказаться — обидеть Горбунова, согласиться — обидеть Стрепетову» — так изобразила она ситуацию в своих воспоминаниях о «Грозе», опубликованных «Петербуржской газетой» в 1907 году. На самом деле ей, и правда, не хотелось обидеть Горбунова отказом, но что касается Стрепетовой, то она горела желанием с ней сразиться. В то же время ее мучил страх провалиться в коронной стрепетовской роли.

«Гроза» и влекла и пугала. Постоянному стремлению Савиной расширить свой артистический диапазон и овладеть ролями драматическими, даже трагедийными, Катерина вполне соответствовала. У Савиной давно уже был припасен «белый большой платок, необходимая принадлежность этой роли». Но в этот момент надо было не просто доказать, что она способна сыграть Катерину. Требовалось доказать, что она может сыграть в «Грозе» лучше, сильнее, чем Стрепетова.

После недолгих колебаний Савина отважилась. Чтобы внешне устранить от решения щекотливого вопроса, она собрала «товарищеский совет» в лице Писарева, Давыдова, Сазонова, Далматова, Потехина и режиссера Федорова-Юрковского. В мнении этого совета она, разумеется, не сомневалась.

Писарев, который еще не был формально со Стрепетовой разведен, промолчал «в силу семейных отношений». Сазонов и Далматов сказали, что Савина должна играть Катерину. Давыдов обосновал это суждение, заявив, что «монополии на роль не должно

существовать». Потехин, по словам Савиной, «вполне согласился со взглядом Давыдова». Она, по-видимому, не поняла, что в данном-то случае Потехин явно надеялся на ее провал, полагая, что сравнение со Стрепетовой окажется отнюдь не в пользу премьерши.

«Таким образом,— пишет Савина,— я была «приговорена» играть «Грозу», но поставила условием, что сыграю Катерину только один раз — в бенефис Горбунова и затем больше повторять ее не буду».

Этот единственный спектакль показал, что силы свои Савина переоценила. Заступив на чужую территорию (что делала крайне редко), она потерпела поражение. «После четвертого действия с Савиной — дурнота, настоящая или поддельная,— не знаю,— описывает спектакль Смирнова,— Н. несет ее на руках в уборную. Слышу в публике кто-то говорит: «А Стрепетова все-таки лучше играла, хоть с ней (Савиной.— М. С.) и дурно сделалось». Играет Савина в белокуром парике. 5 акт находится у нее лучше других, а по-моему, он слаб, она читает монологи про себя».

Сама актриса своего поражения не признавала, обвиняя критиков в непоследовательности: «Я имела успех в Катерине, хотя отзывы критики были крайне противоречивы: одни хвалили второе действие и находили, что третье было хуже, другие, наоборот, за третье действие превозносили, а второе находили слабее. [...] Так что если сопоставить все рецензии вместе, то выйдет — или я во всех актах была хороша, или во всех никуда не годилась».

Вероятнее всего, эта разноголосица мнений означала все-таки неудачу. К «Грозе» Савина обратится еще раз — спустя почти два десятилетия, но и тогда, в 1907 году, не обретет в ней успеха.

Потехину ее поражение в соревновании со Стрепетовой, конечно, доставило тайную радость. Поняв, что Савина решила его «убрать», он в свою очередь повел против нее упорную войну, а потому поддерживал не только Стрепетову, но и любую актрису, которая могла с Савиной конкурировать.

В 1882 году из Москвы в Петербург перевели молодую инженерню М. В. Ильинскую, и Потехин всячески старался выдвинуть ее на савинские роли. Однако вскоре Бурдин сообщил Островскому: «Представления Ильинской не вызвали большого одобрения, и расчет Потехина заменить ею Савину не удался».

Противники Потехина в театре еще сильнее разжигали вражду премьерши с управляющим. Сам же он во всех случаях, когда ему представлялся законный повод Савину задеть и ущемить, действовал жестко. Возвращаясь с летних гастролей по провинции, Савина — как это и прежде случалось — на два дня опоздала к открытию сезона. Потехин отменил объявленный спектакль со ссылкой на ее «внезапную болезнь». Савина устроила скандал,

который сама деликатно назвала «взрывом моего негодования», на что Потехин хладнокровно заявил, что хотел на афише поставить «за неявкою г-жи Савиной». «Как будто я хористка, за которой посылают и приказывают петь, а не первая актриса», — вскипела та.

Актриса, как видим, яростно отстаивает свои права в театре. Потехин, который пытается «поставить ее на место», всякий раз получает в ответ болезненный щелчок по носу. В конце концов он бьет отбой, начинает лавировать между соперничающими актрисами, взывает к благоразумию Стрепетовой. «Потехин сказал, — читаем у Смирновой, — что авторы все хотят Савину, и предложил Стрепетовой не брать отпуска до 15 мая, чтобы играть тогда, когда Савиной не будет. Барыня, мол, уедет, тогда поиграете и Вы». Однако капитуляция не спасает Потехина, и в 1880 году ему все-таки приходится оставить свой пост.

В поведении Потехина отразилась позиция всего театра: ориентироваться на Савину привычнее и надежнее, идти против нее — опасно. Существование Стрепетовой в Александринском театре проблематично, Стрепетова здесь — гостья, Савина — хозяйка. Это во многом и определяет положение, в котором оказывается Стрепетова на казенной сцене. У нее мало ролей и мало друзей. «Меня очень серьезно беспокоит мое будущее, и это не дает мне возможности хладнокровно относиться к интригам в театре», — признается она.

Многочисленные театральные интриги отнюдь не всегда имеют целью ущемить именно ее, Стрепетовой, интерес. Но жизнь уж так сложилась, что в точке пересечения самых разнообразных интересов неизменно возникает фигура Савиной. Это лишний раз доказывает, что она — центр Александринского театра. Для того чтобы бороться со Стрепетовой, ей самой вовсе не обязательно ввязываться в каждую интригу. Все идет своим ходом. Система внутритеатральных отношений, надежно отлаженная, действует безотказно и работает на Савину. Тишична в этом смысле история с «Красавцем-мужчиной».

В конце 1882 года Островский отдал в бенефис Бурдину эту, только что оконченную им пьесу. «Предоставляя Потехину право распределить роли, отчего ты не заявил о своем желании, чтобы участвовала Савина, — встревожился бенефициант, — ты знаешь, как это важно для пьесы, а с Потехиным она не ладит. Я еще не читал пьесы и не знаю, что за роль (!), но буду хлопотать об этом».

Красноречивое признание — подходит ли, нет ли роль для Савиной, но ее участие «важно для пьесы», и тем более — для бенефиса!

Воспользовавшись колебаниями Островского, который боял-

ед, «что Савина сама не возьмет эту роль», Потехин надумал было отдать Стрепетовой роль Зои. Тут уж Бурдин всполошился не на шутку, заявил, что готов даже отказаться от пьесы: «*Без Савиной пьеса немислима*, это будет погибший труд и погибшая комедия. Роль Зои не в формах Стрепетовой, и к тому же она стара... Если Потехин почему-либо отдаст эту роль не Савиной, тогда прощай все надежды твои на эту пьесу».

Как знать, может быть, в колебаниях Островского сказалась тогда не только боязнь, что Савина откажется от роли; очень возможно, что сам он не имел ничего против Стрепетовой — к этому времени она стала одной из его любимых актрис. Но Бурдин умело играет на больших струнах своего друга: «Мое дело сказать тебе все, что нужно для твоей пользы, а свои выгоды и выгоды семьи ты можешь понимать лучше меня — стало быть, и действуй, как знаешь».

Интрига Бурдина срабатывает безотказно, и он получает от автора разрешение «хлопотать» об участии Савиной. Та щепетильничать и отдавать роль не стала: «Савина просила написать тебе, что ей роль очень понравилась и она употребит все свои силы хорошенько сыграть ее», — с радостью сообщает Островскому добившийся своего Бурдин. И не без злорадства добавляет: «Не знаю, что на душе у Потехина, но по наружности он распинается сильно. Ему очень хотелось, чтоб Зою играла Стрепетова».

Все в этой ситуации, казалось бы, складывалось сначала в пользу Стрепетовой: автор благоволит к ней, Потехин откровенно на ее стороне, Бурдин не принадлежит ни к числу личных друзей Савиной, ни к числу противников Стрепетовой. Он озабочен лишь одним — соблюсти свою собственную выгоду, т. е. взять удачный бенефис. Но что поделать, если кратчайший путь к этой выгоде пролегает через Савину!

Так, без всяких видимых усилий Савиной, будто сама собой возникает вокруг Стрепетовой плотная стена общего равнодушия — в лучшем случае, в худшем — стена неприязни. Мрачное и нервное состояние актрисы, вызванное отсутствием ролей, усугубляется всевозможными проявлениями недоброжелательства — мелкого и крупного.

Ее утомляет враждебная атмосфера за кулисами, изводит не прекращающаяся газетная травля. Затравленная, озлобленная, Стрепетова во всех своих бедах видит одну виновницу — Савину.

Как Стрепетова не признавала в Савиной большой артистки, так и Савина совершенно искренне не принимала искусства Стрепетовой, считая его истеричным и кликушеским. Для ее разумной, организованной натуры, которой правил здравый смысл, были непостижимы стихийные прозрения, порывы бурного темперамента, согрясавшие Стрепетову (вероятно, не без тайного воспо-

минания о своей давнишней сопернице была позже написана Савиной такая фраза: «Если бы все актеры играли по вдохновению и переживали свои роли, мир наполнился бы домами для душевнобольных»); ее изящный, воспитанный вкус коробила неэстетичность, «некрасота» формы, в которую изливались страдания Стрепетовой; ей были чужды натуралистические оттенки в игре, которых Стрепетова не чуралась.

Им доводилось играть вместе и на петербургской сцене. Впервые они встретились в бенефис Давыдова — «две примадонны Савина и Стрепетова первый раз играли в один вечер» — в пьесе В. Лихачева «В родственных объятиях». «Савина своей мимикой в 4 акте, когда она приехала за вещами, чтобы разойтись с мужем, гораздо больше производит на меня впечатление, чем все вопли Стрепетовой. Она ничего не говорит и только с тоской осматривает комнату, где прошли ее лучшие дни, а глядя на нее, плакать хочется», — записывает после спектакля Смирнова.

В том же году «примадонны» встречаются в «Чародейке» — и опять, по мнению той же Смирновой, «Савина ее (Стрепетову — М. С.) забила. Стрепетова кричит свое последнее слово «князь», а сверху кричат «Савину!».

Совершенно очевидно, что партнерство в таких пьесах было невыгодным для Стрепетовой. В ролях, где не находилось места глубоким, истинным страстям, ее трагедийный пафос выглядел неуместным и фальшивым. Рядом с ним безукоризненно выверенная игра Савиной, у которой всякое действие «было причинно-образным», а «сила ее вснышек, — как заметил Кугель, — всегда зависела от силы обстоятельств — никогда больше, никогда меньше» — такая игра оказывалась убедительнее.

Чувствуя свое преимущество, Савина от соперничества не уклонялась, продолжая появляться на сцене рядом со Стрепетовой, хотя при желании вполне могла бы и выйти из той же «Чародейки». Стрепетова же сделать этого не могла, хоть и желала, — «я все маюсь в княгине, когда кончу эту трагедию, не дождусь», но она и так слишком редко играла и отказываться от немилой роли не смела.

Однако со временем их отношения так обостряются, что даже совместные репетиции проходят в накаленной и нервной атмосфере.

В 1889 году Савина и Стрепетова в последний раз вместе выходят на александринскую сцену в «Иванове». Как ни пытался Чехов оживить «дохлую» Сашу и дать возможность блеснуть в ней Савиной, роль Сарры, да еще в исполнении Стрепетовой, конечно же, вышла на первый план. Тема несправедливости жизни, жестоко обидевшей Сарру, звучала у Стрепетовой личной, неизжитой

болью. Ее героиня, болезненная, с огромными трагическими глазами, вызывала пронзительное и щемящее чувство жалости.

Успех Стрепетовой, попавшей наконец «на свою» роль, был слишком велик. Не желая «подыгрывать» сопернице, Савина после первого же представления вышла из спектакля, отдав роль Савии В. Мичуриной. В подобных ситуациях она не колебалась и расставалась с ролью без сожалений.

«Иванов» оказался последней удачей Стрепетовой на александринской сцене.

К середине 80-х годов обе актрисы — и Стрепетова и Савина — находились в поре расцвета. Но расцвет Савиной сулил ей долгую, гармоничную жизнь в искусстве. Расцвет Стрепетовой — последний взлет, пик, после которого ее творческая судьба пойдет на убыль. Савина будет меняться, совершенствоваться, переживать кризисы и выходить из них обновленной. Стрепетова будет оставаться неизменной, а неизменность в искусстве гибельна, и кризис для нее окажется безвыходным.

Все лучшие роли Стрепетовой уже сыграны. Не имея новых ролей, не получая свежих творческих импульсов, она начинает повторяться, исчерпывая свою главную и единственную тему. Вокруг все громче раздаются голоса об упадке ее таланта. Интерес к ней ослабевает.

Искусство актрисы на какой-то момент оказалось созвучно времени. Но время меняется быстро, и острота этого созвучия перестала быть ранищей. Идеи, питающие творчество Стрепетовой, остались позади, в 70-х годах. «В то время душа была обращена всей глубиной своей к народу; обозначилось то течение общественной мысли, из помеси славянофильской и народнических программ, которое получило название «народничества». Стрепетова казалась «пророчицей» этого смутного идеалистического движения, — писал Кугель. — Никто не был народнее ее. Она вышла из народа и всем своим творчеством в народ стремилась».

Но в 80-е годы народничество, разгромленное правительственными репрессиями, стремительно теряло и свою внутреннюю основу — веру в особую, отличную от европейской историческую судьбу России.

«Когда на исходе 80-х годов заходит звезда П. А. Стрепетовой, — пишет современный исследователь, — в этом видна общая судьба народнических настроений — прежде питавшие ее творчество, теперь они угасают или перерождаются».

Петербург к этим переменам наиболее чуток. Северная столица, придворная и европеизированная, куда менее демократична, нежели патриархальная Москва или российская провинция. Там, в Москве и провинции, народное искусство Стрепетовой находит больший отзвук, там она более «своя».

Здесь, в сановном и чиновном Петербурге, на императорской сцене «своя» — Савина. Она, как пипет актриса М. Читау-Кармина, «приучила зрителей наслаждаться ароматом других русских душ, прелестью иных переживаний. Ее кружевное исполнение давало публике эстетическое наслаждение, после которого стихийность и реализм Стрепетовой сильно тревожили и даже, может быть, действовали раздражающе на некоторых зрителей».

«Раздражающе» действовала Стрепетова не только на определенный контингент зрителей. За кулисами, в театральной конторе, в обществе она умудрялась восстанавливать против себя людей нейтрально, а то и доброжелательно к ней настроенных. Она вредила себе на каждом шагу — тяжелым, неуживчивым характером, своевольной, неуступчивой натурой.

А в императорском театре нужно было уметь жить. Здесь не уживались многие, не менее талантливые. И не только актрисы, как считалось, вытесняемые Савиной, но и актеры. Этот театр безжалостно и неумолимо отторгал от себя все чужеродное. В 1874 году отсюда был изгнан Павел Васильев, четверть века спустя со скандалом ушел Мамонт Дальский. Здесь не каждый мог «прийтись ко двору» — в самом прямом смысле!

Поэтому Стрепетова была для Савиной соперницей одновременно и мощной и бессильной, и пугающей и неопасной.

Стрепетова промелькнула на александринском небосклоне «беззаконной кометой», как промелькнет позже Комиссаржевская. Савина неизменно оставалась законным светилом — единственным солнцем петербургской сцены, излучающим ровный, ясный свет.

На Савину работало все — время, историческая ситуация, общественное настроение, раз заведенная и навсегда отлаженная государственная машина, в миниатюре повторяемая Дирекцией императорских театров.

Последний успех Стрепетовой в «Иванове» не мог изменить неумолимый ход событий. Снижается интерес к творчеству актрисы, падают сборы. Играла она всегда мало. Полные сборы это компенсировали. Теперь же Дирекция не намерена платить актрисе большой оклад за редкие выступления. Ее начинают занимать в ролях неподходящих — либо вовсе бесцветных, либо комедийных, либо требующих эффектной внешности. Недруги пользуются этим, чтобы лишний раз кольнуть ее насмешкой, а то и злой издевкой.

В конце концов, терпение Стрепетовой истощилось, и она обратилась к директору с письмом, требуя оградить ее талант от унижений. Ответом явился приказ Всеволожского об увольнении актрисы от службы в связи с окончанием очередного контракта — с 1 декабря 1890 года.

В 1898 году Стрепетова вновь вернулась на петербургскую казенную сцену, на амплу старух. Но прослужила лишь два сезона. А еще три года спустя ее, умиравшую в больнице Крестовоздвиженской общины сестер милосердия, навестила Савина.

Давыдов в своих мемуарах рассказывает о трогательном примирении всю жизнь враждовавших актрис: как нервничала Савина в дни предсмертной болезни Стрепетовой, как дважды собиралась ехать к ней и дважды возвращалась с полдороги, как, наконец, отважилась переступить порог больничной палаты, как остались они на какое-то время вдвоем и как Стрепетова исхудалой рукой крестила уходящую Савину, повторяя слабым голосом: «Господь с тобой!..»

Но — что здесь от жизни, а что от красивой легенды?

## НЕСОСТОЯТЕЛЬНАЯ ДОЛЖНИЦА

Восьмидесятые годы — это единственная пора в биографии Савиной, когда театр несколько потеснен в своих правах. В ее семейной жизни в это время происходят драматичные события — примирить интересы женщины и актрисы не так-то просто.

Клан Всеволожских новую родственницу — актрису принять не пожелал, тем более что из-за мезальянса Никите пришлось выйти в отставку. Положение Марии Гавриловны как мадам Всеволожской оказалось двусмысленным: «Савина думала выиграть, породнившись с Всеволожскими, а на деле проиграла. Всеволожские не стали поддерживать с ней знакомства и даже обижены, что она ворвалась к ним в родню. Муж ее у них бывает, но о жене ни полслова», — так судачат в гостиных.

Однажды, уже в пору ежегодных летних поездок Савиной в провинцию, корреспондент какой-то газеты полюбопытствовал, почему актриса не гастролирует в Крыму. На что последовал ответ: «Предлежащие власти не желают». Позднее она разъяснила ситуацию: брат Никиты, Андрей Никитич, бывший таврическим губернатором, «относился с большим предубеждением к моей профессии, и мы часто дразнили его моими будущими tournéе по Крыму (тогда я нигуда не смела ездить). Он так горячо принимал это к сердцу, что обещал «запретить въезд», и даже выразился так: «Пока я жив, Вы там не будете».

О другом вновь приобретенном родственнике Савина впоследствии вспоминала: «С назначением И. А. Всеволожского на должность директора многое существенно изменилось, но для меня стало хуже. В силу родства его с моим мужем я не могла во многом пользоваться своими правами: и он, и я щепетильничали, но в результате только страдали и, в сущности, поступали глупо. Он боялся, что его обвинят в «потворстве», а я не хотела «дразнить гусей».

Большую часть года Никите приходилось проводить в Сиве — имение требовало присутствия хозяина. Правда, хозяйство меньше всего привлекало отставного ротмистра. Зато открывались заманчивые радости помещичьего житья — гости, кутежи, охота. Вместе с Никитой из Петербурга наезжала масса его друзей и приятелей, и тихая, глухая Сива преображалась. По тракту между Сивой и отстоящей от нее на 105 верст Нытвинской пристанью, что на Каме, безостановочно носились взад-вперед тройки, привозившие и отвозившие гостей, доставлявшие в усадьбу все новые и новые припасы вин и снеди.

Хозяин предавался развлечениям, вовсе не интересуясь прозаическими проблемами, связанными с огромным владением.

Сивинские старожилы вспоминали о Всеволожском как «о человеке добром, но ограниченном и даже пустом. Все его время уходило на охоту, кутежи и забавы, очень не остроумные. Он любил во время базарных дней бросать в толпу медные деньги и пряники и потешался начинавшейся свалкой; одной из любимых его забав было расстреливание из окон своего дома фигуры «турка», укрепленной на маленьком плотике посередине пруда. Разумеется, как хозяин имения он никуда не годился. Все его хозяйственные мероприятия сводились только к постоянным переобмундированием своих охотников, музыкантов и вообще прислуги, и только. Между прочим, он раздарил значительное количество земли их Сивинского имения людям, которые сумели ему понравиться или чем-нибудь услужить».

Мария Гавриловна могла жить в Сиве лишь летом, да и то часть отпуска приходилось тратить на лечение в Карлсбаде. Находясь в разлуке с мужем, она постоянно была неспокойна: «От Ниты получила сегодня очень неприятное письмо: у него ревматизм в ноге и зубы болят, последствия охоты, ноет, капризничает и раскладывает пасьянс. Какой будет «симпатичный старик» со временем! Кажется, пешком убежала бы в Сиву», — писала она из Карлсбада их общему петербургскому приятелю.

Отскучав положенный срок на курорте, Савина с радостью освобождения мчалась в Сиву, захватив с собой и маленького племянника. «Доехала я вполне благополучно, — сообщала она в 1885 году, — если не считать бессонных ночей, благодаря покою о Коке, которого все принимают за моего сына и даже находят сходство со мной. Первый раз в жизни путешествуя с ребенком, я воображала, что над ним надо сидеть всю ночь, почему, приехав в Сиву, целую неделю не могла прийти в себя от усталости. Мужа напла на вид пополневшим, но в сущности больным, раздражительным, нервным, ему Карлсбад нужнее, чем мне, но он об этом и слышать не хочет... Отдохнув, собираюсь заняться разборкой моих бумаг (привезла целый сундук за четыре года),

что займет, пожалуй, недели две, а затем начать «растительную жизнь».

Сиву она любила и охотно проводила там летние месяцы. И все-таки суета и безалаберность сивинской жизни, постоянные толпы гостей утомляли, а подчас и раздражали ее. Впрочем, она давно уже стала безукоризненно-светской дамой и умела в случае необходимости сыграть любезную и гостеприимную хозяйку. Но полностью принять на себя такую роль, стать заправской помещицей и довольствоваться устроенной женской судьбой — подумать об этом было страшно.

Сидеть в деревне, бог знает, в какой дали от столицы, долгими осенними вечерами ждать мужа с охоты, а дождавшись наконец, принимать в дом шумную взбудораженную компанию охотников, угощать ужином и выслушивать рассказы о том, как обложили медведя... и так изо дня в день... Нет, это была не ее роль!

Для людей театра первые признаки осени — это знак приближающегося театрального сезона. И едва этот момент наступал, Савина мысленно была уже в Петербурге. Какие новые роли предстоит играть, какие шить туалеты, что ставить в бенефис — уже совсем иной, лихорадочный ритм театральной жизни охватывал актрису, ритм ее настоящего бытия. И сразу все, что здесь, в Сиве, становилось и не столь нужным и не столь важным; а то, что там, в Петербурге, — необходимым и желанным.

Вот тут-то и вспыхивали конфликты. Никита всеми правдами и неправдами старался удержать жену в Сиве, убеждая ее, что «никакая порядочная актриса не играет в сентябре». Его можно понять: дом без хозяйки не дом, а оставаться одному, когда разъезжались гости и Сива пустела, было и вовсе уныло. Его давнишнее обещание оставить жену на сцене теперь казалось нелепым. И, в конце концов, он ведь пожертвовал ради нее службой и карьерой...

Никакие доводы на него не действовали: «О театре, о контракте, о моих нравственных обязанностях он и слышать не хочет, и я молчу пока, — жаловалась она Кони в 1885 году. — По всей вероятности, в этом году придется покончить со сценой, если не навсегда, то хоть на некоторое время. О своем возможном уходе из театра Савина сообщила и отцу: «Конечно, ты да и никто не поверит этому, но борьба, которую я веду третий год по поводу этого, мне надоела, да и здоровье совсем расшаталось. Он сам (Никита. — М. С.) нездоров, и может кончиться дурно, если не будет лечиться, а живя постоянно врозь, я не могу наблюдать за ходом лечения».

Их с Никитой взаимная любовь как будто не вызывает сомнений. А между тем как раз к этому времени относится ее горькое и отчаянное письмо, написанное мужу, который находится тут же,

рядом с ней, в одном доме: «Так как говорить с тобой нет никакой возможности, то я решаюсь написать, в надежде, что из этого будет какой-нибудь результат. Моя жизнь становится в полном смысле слова невыносимой. Ты с собаками своими обращаешься лучше, чем со мной. Я не знаю, чему приписать такое поведение, так как не чувствую за собой вины. Во все лето могу насчитать три-четыре дня, когда ты был ласков со мной, а то все сцены, грязные, при людях, самые обидные упреки и т. д. Ночью даже ты находишь нужным оскорблять меня, чтобы я не спала. Ты как будто задачу себе задал терзать меня. Что ты хочешь? Я больше терпеть не в силах — предупреждаю. Ты иногда глядишь на меня с такой злостью, что меня в холод бросает. Ты ненавидишь меня! От упреков кусок в горле остаивается. Мне ничего не нужно. Ты постоянно кричишь, что я мешаю тебе тем, что живу в Петербурге, а сегодня сказал, что из-за меня не можешь почевать на охоте. Стало быть, я тебе помеха во всем, даже в твоём любимом занятии, за которое ты отдал все. Господи, что же это такое?! Неужели я внушаю тебе отвращение? Ради бога, избавь меня от такого унижения. Ты свободен, делай что хочешь и забудь о моем существовании. Мне нужен ты, ты, каким ты был прежде, когда у тебя ничего не было. Я не твои фальшивые друзья, мне не нужны твои деньги. Если они тебе так нужны, я достану, я достану, как делала это прежде, но только успокойся. Будь проклято это золото, оно ослепило тебя и унесло мой покой. Я уеду, уеду, и никто тебе мешать не будет. Я отдала тебе всю жизнь и никогда не упрекнула ни в чем».

Прочности, надежности не было в их отношениях, да и быть не могло. Брак оказался отчаянной попыткой примирить непримиримое. Ведь столкнулись не просто два несхожих характера, а два разных мира.

Но жизненный подвох таился в том, что Никитин мир был хоть и чужд, но полон для нее обаяния и соблазна. Тем более что ее с юности влекло к мужчинам, хоть чем-то выделяющимся среди окружающих: и Костровский и Савин шлейфом своей прошлой жизни вносили волнующую ноту небудничности в тусклое обычное существование.

Что же говорить о Никите!

Ее соблазняли не деньги — «бешеные» по сравнению с ее трудовыми; не роскошь — слишком непривычная; не праздность — недоступная для нее. Не сами по себе блага жизни, маячившие за Никитиной спиной, влекли ее. Но счастливая легкость жизни беспечной, безоглядной, перасчетливой, не отягощенной борьбой; та легкость, что не дана была ей, привыкшей трезво рассчитывать каждый шаг, — эта легкость манила, сулила радость и свободу. Ведь именно Никита — бесшабашный, легкомысленный Ники-

та — оказался единственным мужчиной, давшим ей счастье, пусть и недолгое!

Однако счастье было слишком зыбким, равновесие — шатким и неустойчивым. Как только приходили в столкновение их интересы, мгновенно вспыхивала вражда. Перепады в отношениях поражают молниеносностью и крайностью — от нежности к ненависти. Оба были слишком самолюбивы, капризны и эгоистичны, чтобы поступиться чем-либо ради другого. В браке они существовали каждый сам по себе, сам за себя. Они просто напросто мешали друг другу. Он, привыкший к праздности и свободе, не мог постичь ее прикованности к сцене. Она, обреченная актерскому труду, не могла, да и не считала нужным, помыслить о перемене своей судьбы.

Семейная жизнь, к которой они оба не приспособлены — она в силу профессии, он — в силу характера и привычек, — непоправимо рушится. И все же она борется, и в отчаянной борьбе за любовь, которая не сулит уже счастья, едва ли не готова, хоть на время, оставить сцену.

Однако вопрос этот скоро сам собой отпадает. Жизнь потребовала от Савиной совсем другого — не пассивно подчиниться мужу, а, наоборот, принять на свои плечи мужские заботы и тяготы. Беды надвигаются со всех сторон, эфемерное счастье трещит по швам.

Уже давно написаны Савиной одновременно трезвые и самозабвенные, беспощадные слова: «Не веря ни одному слову, не уважая его, иногда даже ненавидя, я любила его без памяти...» Увы, со временем еще меньше остается уважения, еще слабее вера, зато все чаще вспыхивает ненависть. А любовь «без памяти»? Любви приходится трудно. Она любит, но уже знает, что доверяться любви не может, — надеяться следует лишь на себя. И в этой ситуации оказывается, что все, в чем она права, и все, чем она сильна, оборачивается против нее же самой.

Самостоятельность женщины, ее моральное превосходство — вещи сами по себе, может, и прекрасные и достойные уважения, но, следует признать, не слишком приятные для мужчины в семейном обиходе.

«... Я начинаю ясно понимать, что не могли Вы вполне сойтись, сжиться с Н. Н. Знаете почему? Вы слишком умны для него, — так объяснял неизбежность их разрыва человек, неплохо знавший Никиту. — Насколько на людей разумных, развитых ум женщины действует обаятельно, настолько же на натуры тривиальные тонкости женского ума действуют раздражительно — и это прямо возрастает по мере возвышения качеств и достоинств женского ума. Ведь Вы представьте себе, в самом деле: видеть постоянно в каждом взгляде женщины, что Вы поняты, что Вас видят на-

сквозь, что Вашу мысль, так сказать, на лету угадывают. [...] Ведь знаете ли, это пытка, от которой человек, наконец, бежит и кидается в объятия к женщине глупой, но которая ближе подходит по интеллигентности и нравственному росту».

И Никита, действительно, кинулся к другой женщине...

И без того достаточно драматические отношения усугубляются житейскими невзгодами — судьба с грубой назидательностью «карает» Никиту, предуготовляя в расплату за его «грехи» материальный крах. Полученное в наследство родовое имение, оцененное в два миллиона и сулившее сказочные богатства, на самом деле было опутано долгами и никаких доходов не приносило. В 1886 году под стоимость имения была получена ссуда в 800 000 рублей.

Никита всю жизнь умел только тратить и должать. Его огромные карточные проигрыши, о которых мгновенно становилось известным всему светскому Петербургу, не раз вынуждали Савину закладывать свои бриллианты, подписывать поручительства на векселях мужа, бросаться в провинцию на заработки.

«Никита Всеволожский проигрался в карты и Савина должна была поручиться на его векселях на сто тысяч. В доме у них все описано. Пяти тысяч, которые она привезла от гастролей, как не бывало», — заносит в свой дневник Смирнова очередное сенсационное известие. Сумма, конечно, по русской привычке округлена до магических «ста тысяч», но сам факт, увы, верен.

Чтобы спастись от разорения, супруги хватались за самые разные средства. Никита надеялся найти поддержку среди своих влиятельных великосветских друзей. Но прав был Кони: «Увы, я предвижу результат. В тех сферах, где он вращался, — эгоизм и боязливое самоограждение еще сильнее, чем где-либо».

Самым реальным выходом было установление государственной опеки над имением. Но прошение, поданное по этому поводу супругами Всеволожскими на высочайшее имя, осталось без ответа.

Рассчитывали на помощь некоего Федора Ивановича Базилевского — богатый золотопромышленник, он был известен в Петербурге как меценат, покровитель театральных антрепренеров и артистов.

Базилевский оказался одним из кредиторов Всеволожских — в его руках скопились векселя Никиты с поручительствами жены на 80 тысяч рублей.

«Поверь мне, единственное наше спасение в настоящую минуту — это Федор Иванович, который гораздо легче по твоей серьезной просьбе пойдет на то, чтобы состояние спасти... Говорить с ним должна ты, ручаясь ему твоим чистым именем и словом, что я в дела вмешиваться не буду и ни копейки нового долга делать не буду, повинуюсь вполне его, Базилевского, приказаниям». Но этот вариант был слишком двусмыслен, и Савина не

преминет впоследствии попрекнуть мужа: «Если бы я пошла на содержание к Базилевскому, Вы бы меня уважали».

В критические моменты отчетливо сказывается разность их характеров. На вопрос Кони о Никите, как он, «голубчик добрый и беззаботный, перенес все последние перипетии?», Савина отвечала: «Дела мужа очень и очень скверны и Ваше (да и мое) предположение осуществилось. Это была химера, и только Никита, этот большой ребенок, мог верить такой несбыточной вещи (речь идет об опеке. — М. С.). На вид он здоров, но постоянно жалуется».

Сама она тем летом 1887 года деятельна, как никогда. В отличие от Никиты, она умеет зарабатывать, а деньги сейчас нужны позарез. Гастроли, в которых она без отдыха проводит все лето, приносят не только деньги — около 20 тысяч, — они приносят забвение от житейских невзгод, лишней раз доказывая, что ее счастье — на сцене!

С 10 мая по 8 июня Савина выступает в Тифлисе. Упоенная восторгами публики, впервые увидевшей актрису, грузинским радушием и гостеприимством, она вернулась в Петербург с «фейерверком в глазах»: «... я горела нетерпением поделиться с Вами моей радостью, более — моим счастьем, — пишет она Кони. — Я почти счастлива, по крайней мере в два месяца моего путешествия я чувствовала себя на седьмом небе. Ничего подобного мне не снилось. Рассказать нет слов. Что Вы читали в газетах — сотая доля действительности. Как же я играла? Двадцать три спектакля лучших, любимых ролей: я жила на сцене, бледнела, худела, краснела и умирала на глазах у публики, которая, притаив дыхание, следила за каждым моим движением. Этих минут, вернее часов, я не забуду никогда, как не забуду Тифлиса и его обитателей. Я была счастлива». Можно вообразить «фейерверк в ее глазах», ибо этот «фейерверк» сверкает в ее словах, словах истинной актрисы, читая которые убеждаешься, что сцена — и вправду ее жизнь!

Да и было отчего в гостеприимном Тифлисе вспыхнуть «фейерверку»: сотни букетов, «дождь из роз», альбомы, персидская, шитая шелком скатерть, серебряные кувшины и чаши, восточные ткани. С утра у подъезда гостиницы — ландо, запряженное белыми лошадьми; вечером, после спектакля, — фаэтоны с публикой, сопровождавшие гастролершу, военный оркестр, фейерверки и бенгальские огни; до часу ночи овадии и приветствия под балконом — так проходили ее спектакли. А вот выдержки из дневника грузинского князя — восторженного театралы: «Сегодня было чудесно хорошо. Два раза меня впрягали в коляску Савиной»; «Сегодня назначен в ночной караул под балконом Савиной. Чудесно хорошо»; «Ну, одним словом, что Вам сказать:

во все время пребывания Марии Гавриловны в Тифлисе она ни разу не выехала на лошадке, все время на нас!»

«Выехав из Тифлиса 8-го июня, я играла по дороге во Владикавказе, Ростове, Новочеркасске, Таганроге и Воронеже без отдыха семнадцать спектаклей в девятнадцать дней: из вагона на сцену, ночь укладывалась, наутро опять в путь. Клянусь, я ни разу не почувствовала усталости и один раз испытала головную боль... Вообще я в полном восхищении и эти два месяца считаю лучшим временем моей жизни... После всего этого вернуться в Петербург с его «оскорбительным» (по выражению И. А. Гончарова) климатом и сразу окунуться в «дела» да еще наши — более чем грустно».

«Грустных» дел оказалось по горло — вплоть до перемены жилища, которое теперь было не по средствам. С уютной, обжитой квартиры на аристократической Фонтанке пришлось съехать в мещанскую Коломну — на Малую Мастерскую угол Аларчина моста. Здесь находился дом, принадлежащий Ф. И. Базилевскому, а управляющим этим домом служил у него вышедший на пенсию бывший артист Александринского театра К. Де-Лазари — тот самый весельчак Костя Де-Лазари, что был старинным приятелем Савиной с ее первых петербургских лет. Он-то и приискал для разорившихся супругов квартиру, которую хозяин дома предоставил им «взаимы», то есть, попросту говоря, бесплатно. Нужно было спешно — до начала сезона — устраиваться на новом месте — «в квартире сквозняки от переноски вещей, металась по лавкам, прискивая мебель подешевле».

Сыграв посреди всех хлопот несколько спектаклей в Красном Селе, Савина в августе вновь отправляется гастролировать — на сей раз по Волге — Казань, Самара, Саратов. «Савина уехала опять в провинцию играть. Никита ее кутит, а она на него работает» — так выглядит в глазах общества жизнь супругов Всеволожских.

Репутация мужа — мота и картежника — не внушает доверия тем, от кого зависит устройство дел Всеволожских. К жене — хоть и актрисе — отношение иное: известно, что она женщина практичная, к тому же имеет твердый доход — театральное жалованье. Этими соображениями и вызвано появление того документа, который Никита подписал 30 мая 1887 года: «Любезная супруга, Мария Гавриловна! Пользуясь согласием Вашим, я предоставляю Вам в качестве моего главноуправляющего, главный надзор, управление, а также распоряжение всеми ныне принадлежащими мне недвижимыми имениями, заводами и делами, в том числе и доставшимися по раздельному акту, утвержденному Старшим Нотариусом Пермского Окружного Суда 5—7 июня 1884 года, так и теми, которые впоследствии на мое имя приобре-

тены будут, а равно управление, заведывание и распоряжение всеми торговыми и личными делами моими, не исключая и дел товариществ, в которых состою или буду состоять полным товарищем с подчинением Вам всех лиц, состоящих на службе по моим и товарищеским делам».

Как очень скоро выяснилось, вместо прав «управления», «заведывания» и «распоряжения», она получила лишь горькое право сполна оплатить годы короткого счастья с Никитой — в самом прямом смысле слова, — оплатить бесчисленные векселя крупными суммами денег, зарабатываемыми в изнурительных летних поездках.

Судебные повестки, исполнительные листы, опротестованные векселя посыпались незамедлительно.

### «ПОВЕСТКА»

По указу его императорского величества из С.-Петербургского Коммерческого Суда приглашается жена отставного Гвардии Ротмистра Мария Гавриловна Всеволожская явиться 30 июня 1887 года по делам опротестования векселя Филиппом Ивановичем Сыромолотом — 1500 руб с процентами».

### «ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ЛИСТ»

Ответчица жена отставного Гвардии Ротмистра М. Г. Всеволожская в настоящее время жительство имеет Коломенской части 1-го участка по Малой Мастерской ул. д. 11.

Исполнительный лист препровожден в Петербургскую Театральную Дирекцию.

По сему исполнительному листу от М. Г. Всеволожской полное удовлетворение получил сполна. Наследник Сыромолота. 5 января 1896 г.».

Это лишь один «финансовый сюжет», выхваченный из целой кипы подобных...

В сентябре 1887 года Нижегородско-Самарский банк назначил на 6 ноября продажу Сивинского имения за недоимку. Судьба Сивы примечательна: стариннейшее родовое поместье, разоренное и пущенное с торгов, приобретенное Крестьянским поземельным банком, было в результате размежевано на 376 участков, подобно чеховскому вишневному саду. Но в соотношении «жизнь — искусство» прямые связи редки, и пьеса Чехова впоследствии не полюбилась Савиной, как не удалась ей и роль владелицы разоренного поместья Рапевской.

Супруги Всеволожские были объявлены несостоятельными должниками, и «ответчицей» по всем претензиям кредиторов выступала жена. «Берусь за перо, — писал Савиной в эти дни Коци, — чтобы поздравить Вас — как это ни странно сказать — с тем,

что Вы — «несчастливая». Дело в том, что по Торговому уставу несостоятельные должники объявлялись или «неосторожными», или «злыми», или «несчастливыми».

Помимо материальных тягот положение «ответчицы» имело много житейских неудобств. Например, свою корреспонденцию теперь Савина получала через Окружной суд, а там иной раз ждали, пока писем наберется побольше, и присылали раз в неделю целой связкой. Сложности были и с отъездом: «Резолюция 1888 г. 4 апреля С.- Пет. Окружного Суда. Разрешить несостоятельной должнице М. Г. Всеволожской отлучиться из Петербурга до 1 сентября».

В контору императорских театров пришло постановление суда о том, что «взыскания обращены на жалованье. Удерживается из жалованья г-жи Савиной — 2/5 части, т. е. 400 р. в месяц».

В «Деле Конторы Императорских театров» об уплате долгов Савиной находится реестр вычетов, которые ежегодно производились из ее жалованья:

1888 г.— 6.000 руб.	1892 г.— 2.186 руб.
1889 г.— 2.400 руб.	1893 г.— 210 руб.
1890 г.— 3.356 руб.	1894 г.— 776 руб.
1891 г.— 1.600 руб.	1895 г.— 1.009 руб.

Всего — 17.330 руб.

Разразившаяся материальная катастрофа как будто вновь сближает супругов, отбрасывая на время прежние распри и раздоры. Но Никита находится в Петербурге, являясь объектом толков и пересудов, вызванных скандальным банкротством, не может. Под видом болезни он живет в Берлине, прося жену не выдавать его местонахождения.

«Мы теперь с тобой приговорены если не к вечной, то по крайней мере к довольно долгой разлуке. Ты не имеешь права выехать из Петербурга, я же туда не могу приехать. Может быть, это средство, Богом мне данное, чтобы полюбить и оценить сладость семейной отсутствующей жизни. Боюсь сказать, но, кажется, уже что-то такое чувствую. Пожалуйста, зло не улыбайся, это очень легко может быть», — пишет он ей из Берлина 8 ноября 1887 года.

Она приезжает к нему на несколько дней в Берлин: «Милый дружок, ты знаешь и помнишь, как дружно и сердечно мы с тобой в Берлине говорили и расстались в самом лучшем ожидании хорошего, скоро опять увидеться и жить вместе долго и неразлучно», — это декабрь, сразу после ее отъезда.

Из Берлина Никита переезжает в Париж. Живется ему неважно, нет денег. Так тянется три года. Последнее заграничное письмо из Монте-Карло: «Милый дорогой друг мой! Благодарю тебя еще раз за деньги, которые ты мне прислала, выручая меня, а главное,

людей, поручившихся за меня». Он сообщает ей, что изобрел систему игры в рулетку. Но так как собственных средств у него нет, он вступил в сообщество с какими-то людьми (Савина назовет их «польской шулерской шайкой»), которые снабжают его деньгами для игры, оставляя лишь незначительную долю выигрыша. Но он надеется достать для игры денег и таким образом поправить свои дела: «...жить на твои трудовые деньги я больше не способен и не могу. Прости меня, что я на другое не оказался способным... Будь благоразумна и поверь, что ежели я решился на это, только потому, что другого исхода ждать нечего и не будет — а дальше идти не могу. Если в Петербурге жить — тебя тяготить, я этого безусловно не могу и не желаю. Публика меня еще больше будет осуждать... Крепко, крепко целую тебя и Коку, не осуждай меня и помоги лишь своими молитвами и добрыми пожеланиями, ежели не совершенно от меня отвернешься».

В письмах, как на ладони, характер и натура Никиты — «большого ребенка», «доброго и беззаботного». Натура слабая и эгоистичная, беспомощная и непоследовательная, склонная к авантюризму и прожектерству, по-своему добрая — аморфной, бездеятельной добротой — и нежная — капризной, требовательной нежностью.

«Никита [...] промотал в жизни состояние в два миллиона и остался еще должен сто двадцать тысяч. От такого куска всегда остается размах жизни, дающий кредит и возможность почти роскошно прожить еще лет десять. Лет десять уже проходили, и размах кончался, и Никите становилось грустно жить». Нет, это не про нашего героя, не про Никиту Всеволожского, а про Никиту Серпуховского — героя толстовского «Холстомера!» — «Он был красив, счастлив, богат и потому никого не любил».

В Никитиных письмах упреки и обвинения чередуются с уверениями в любви, раздражение — с нежными воспоминаниями, и жалобы, жалобы, жалобы — на нездоровье, на безденежье, на отсутствие писем от жены, на скуку, на хандру. Можно вообразить, как должны были раздражать эти тягучие, ноющие письма ее, как всегда живущую деятельно, напряженно и энергично.

К сложившемуся положению вещей Савина привыкла. Ее вполне устраивала роль женщины замужней, но разъехавшейся с мужем — ситуация в те времена очень распространенная в силу сложности процедуры развода. Тем более что в обществе к ней относились сочувственно: жена, вынужденная выплачивать долги мужа.

Но осенью 1890 года Никита внезапно явился в Петербург. Его неожиданный приезд встревожил Савину, она не понимала, чем он вызван, и не знала, какие последствия за собой повлечет. Притушенная временем, невзгодами, а главное, разлукой вражда

вспыхнула вновь. Каждый из супругов мог предъявить (и предъявлял!) свой перечень претензий, обид, измен.

Как некогда их роман, так теперь их раздор протекали на виду у Петербурга. Атмосфера публичности лишь разжигала взаимные упреки и обвинения. В результате страдали оба, ибо светское мнение не щадило ни ее, ни его. В октябре стало известно, что Всеволожские разводятся.

На разводе, судя по всему, настаивал Никита. Савину, надо полагать, пугала перспектива уже второго бракоразводного процесса — она представляла себе, какое жадное любопытство вызовут на судебном разбирательстве подробности их с Никитой жизни.

Многие считали, что простейший, неписанный кодекс мужской чести и порядочности обязывал Никиту освободить жену от материальной ответственности: «Как не быть хоть настолько джентльменом, чтобы, расходясь на жизненном пути, не открыть дорогой когда-то женщине все пути, дать полную свободу ее желаниям, ее воле, и первым делом, снять, конечно, все денежные путы».

Но Савина пошла на требование мужа — в присутствии двух свидетелей он продиктовал ей письмо, которое полностью его обеляло и опровергало обвинение в том, что он вверг жену в материальные трудности. «Все это я делаю во избежание скандала, который Вы сами возбудили Вашими громкими рассказами о разводе», — писала она Всеволожскому.

Положение Савиной, недавно еще столь прочное и завидное, теперь вызывает сочувствие: «Савина с ужасом видит, как все около нее рушится... Молодость уходит, а что впереди? А на шее больной племянник, мать и балбес брат, которого надо куда-нибудь пристроить, хоть в полицию». А лет уже тридцать пять — по тем временам возраст для женщины немалый...

Через год брак Всеволожских был расторгнут.

Прикосновение к чуждому миру на всю жизнь обожгло Савину, обожгло и болью и счастьем.

В ее довольно откровенных письмах к одному из друзей воспоминания о Никите врываются не с интонацией умилительного всепрощения, а с горечью и болью ничего не простившей, но и не остывшей любви. 25 декабря 1891 года: «23-го числа мне принесли официальную бумагу из Синода (о разводе. — М. С.) и... стыдно сказать, как я ни была готова к этому, я все-таки заплакала».

4 июля 1892 года: «Сегодня ровно десять лет, как я замужем... А как подумаешь, что в этих десяти годах — вся моя жизнь, да еще лучшие годы, очень тяжело становится!»

19 июня 1892 года из Карлсбада, где она встретила давнишнего знакомого — князя Аркадия Александровича Суворова, тя-

жело больного: «Помимо воспоминаний, очень тяжелых, связанных с его личностью (он был очень дружен с Н. Н. в самое лучшее время)... Ах, как мне жалко на него смотреть — выразить не умею! И почему-то мне все казалось, что это Никита или что с ним будет то же самое. Я всегда молила бога и говорила, что не перенесу серьезной болезни мужа, не говоря уже о смерти — и мне кажется, если бы даже теперь он показался мне в таком положении, я сошла бы с ума или что-нибудь в роде этого».

30 марта 1896 года: «Как Вам одному телеграфировала, так Вам одному хотела рассказать все, что пережила за эти ужасные дни, и как невыносимо страдаю теперь... Но именно, рассказать, а писать не в силах». Это — о смерти Никиты...

Он умер пятидесяти лет от крупозного воспаления легких.

Многие события жизни Савиной становились достоянием публички, предметом пересудов, сплетен, всплывали позднее строчками чужих мемуаров. Там они предстают подчас одновременно и в идеализированном и в огрубленном виде. Достаточно непростая и жестокая история, в которой, как часто в жизни, перемешалось многое — и романтическая любовь и житейская грязь, — пересказана на одной страничке записок современницы, знавшей об этом наверняка из вторых, а то и третьих рук. Отношение публички к интимной жизни артистов двойственно — тут и обязательское любопытство, с которым стремятся в созданиях художника «вычитать» коллизии его собственной судьбы, и трогательно паившая вера в то, что личные драмы — то самое горнило, в котором страдания переплавляются в искусство.

«В Петербурге знали, что Савина только что пережила большую личную драму: ее жестоко бросил муж — блестящий красавец, офицер Конного полка Вс. Когда он, светский человек, богатый, остроумный, женился на актрисе, все двери светских домов, где раньше каждое посещение Савиной было праздником, оказались наглухо закрыты для нее — для артистки, осмелившейся выйти замуж за аристократа. У Вс. постоянно бывали великие князья. Вечные кутежи, маскарады — и через очень короткое время состояние прожито. Нужны были деньги во что бы то ни стало. На крупных векселях — поручительства актрисы императорской сцены М. Г. Савиной. А муж к этому времени уже увлекся другой женщиной. Когда он вскоре умер, эта женщина не пустила ее к гробу. Дело было зимой. И Савина шла обратно несколько верст по глубокому снегу. Извозчика отпустила. А вечером она играла... Но, играя пьесу Потехина «Нищие духом», где героиню бросает любимый муж, светский человек, она давала в третьем акте не только трагедию изображаемой ею женщины, но и свою личную. Какой горечью был наполнен весь этот образ! А этот тон безнадежного отчаяния, эти глаза, полные тоски, когда она смот-

рит в одну точку, слушая романс цыганки об ушедшем навек любимом человеке, — их долго будут помнить те, кто видел и слышал Савину в этой роли...».

### «ОТРЕШИТЬСЯ ОТ СЕБЯ?..»

Когда-то Тургенев, сообщая Савиной, как течет жизнь в Спаском после ее отъезда, шутливо описывал мытье полов в доме и с комическим ужасом восклицал: «Представьте себе сцену, на театре, в которой жеппе премьере явилась бы в этой позе! Решились бы Вы взяться за такую роль? Хотя Вас, как настоящую артистку, затруднения привлекают... но перед этим, я полагаю, Вы бы отступили. Ваши прелестные чистые руки — в грязной воде!»

В подобном же тоне Савина вопрошала одного из своих почтителей: «Воображаете ли Вы меня в роли Акулины во «Власти тьмы?»»

Приближался очередной бенефис в сезоне 1886/87 года, а вместе с ним возникал и вечный вопрос — что ставить? Друг Никиты, С. С. Татищев, дипломат и литератор, узнав от князя Оболенского, что Лев Толстой написал драму, посоветовал Савиной обратиться к нему и попросить пьесу для бенефиса. Обменялись с Толстым телеграммами. Тот дал согласие с условием, что цены на билеты будут снижены, хотя и предположил, что пьеса «покажется петербургской публике и Вам слишком грубою».

Князь Оболенский, москвич, с разрешения Толстого вызволил из типографии единственный экземпляр драмы и с обер-кондуктором поезда переслал его в Петербург.

Савина просила у Толстого пьесу, не имея еще никакого представления о ней. Оно и понятно: слава Толстого заранее гарантировала общий интерес к его первому драматическому произведению. Однако, прочитав пьесу, актриса была обескуражена — от автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» она, конечно, ждала сюжет из жизни «хорошего общества», а отнюдь не простонародную крестьянскую драму.

«...По мере того, как я читала, меня все более и более охватывал ужас от сюжета: я не могла себе представить, как это можно играть. Сцена Митрича с Анюткой не имела еще варианта, и удупление ребенка происходило перед публикой. Тогда о нынешнем реализме понятия не имели на императорской сцене, и я воображала положение комитета (Литературно-театрального. — М. С.), который не мог не пропустить пьесу Льва Толстого... Как и кому играть? Я читала и перечитывала. Спорила с Татищевым относительно своей роли...» — вспоминала Савина лет двадцать спустя.

Выбрав свободные от спектаклей дни, она отправилась в Москву, чтобы встретиться с Толстым и переговорить с ним лично.

«Решила-то я скоро, но когда села в карету князя Оболенского, чтобы ехать — шутка сказать! — к Толстому, я чуть не повернула назад в вагон. Бессонная ночь в вагоне, страх встречи с этим необыкновенным человеком, стыдливое опасение за беспокойство, причиненное ему моим желанием взять пьесу на бенефис, и тому подобное мучили меня чрезвычайно». Но отступить было поздно. «Мы поднялись в кабинет... и я совсем растерялась. Таких глаз, т. е. такого взгляда, я не видала у людей: глубоко сидящие, с каким-то удивительным блеском, насквозь пронизывающие и гипнотизирующие. Мне казалось излишним произносить какие-либо слова: эти глаза читали в душе каждого. Когда я освоилась от первого впечатления и стала осматриваться, я заметила удивительную скромность обстановки кабинета... и этот простой ремешок на блузе Льва Николаевича... Мне вдруг стало стыдно за массу браслетов, которые я всегда носила, и я начала незаметно, как-то инстинктивно стаскивать их с руки и прятать в муфту. Каждое мое слово казалось мне необыкновенно глухим, и я краснела до слез. Пришла я в себя, только когда заговорили о роли».

Савина могла выбрать любую роль, но более всего пленила ее... 10-летняя Анютка. Актриса принялась уговаривать Толстого переделать Анютку в 18-летнюю, ну хотя бы в 16-летнюю. Она даже прочла ему куски из этой роли — но он такую идею отверг. Сам-то он предполагал для нее роль Марины — самую «чистую» в пьесе. «Марина — единственная симпатичная роль... Вы привыкли играть все с туалетами», — сокрушалась графиня Софья Андреевна. Но пассивно страдающая и покорно смиряющаяся со своей долей героиня Савину увлечь не могла. И в конце концов она предпочла Акулину, чего Толстой никак уж не мог предвидеть. А. К. Черткова записала его слова: Савина «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 и вообще так просто, серьезно держит себя, без всякого жеманства... Скажу искренне, она произвела на меня хорошее, приятное впечатление...».

Несколько позднее Толстой писал Савиной: «Я очень рад, что Вы взяли роль Акулины. Не хорошо бывает, когда выдающийся актер берет второстепенную по смыслу роль и тем путает «les vaieurs» ролей, но тут будет наоборот: роль Акулины, небольшая по размерам, должна иметь первостепенное значение».

И все же решение Савиной играть Акулину многих не только удивляло, но и шокировало. «Простонародность» таких ее ролей, как Дуня в «Ночном» М. Стаховича или героинь Шпажинского была весьма относительной. «Опущение» в них сводилось к переодеванию, и на сцену выходили не крестьянки, а пейзанки. Тот же Шпажинский разницу почувствовал сразу и возмутился: «Очень

жаль, что Вы взяли на себя этот труд. Акулина такая пошлая, низкая натура, что жаль Ваших «способностей»... Большая жертва с Вашей стороны, по свойствам Акулины, быть может, бесплодная. Что, кроме животных инстинктов, в этой девке?.. Зачем Акулина? Досадно до боли!»

В самом деле, вообразить Савину «дурковатой» Акулиной, глуховатой, низменно-чувственной было нелегко. Но ведь «Власть тьмы» вообще в тогдашний репертуар Александринского театра не вписывалась. Отчасти как раз поэтому, а еще и потому, что имя Толстого обладало огромной притягательной силой, о подготовке спектакля судачили во всех гостиных и на всех углах. «На улице продают за пятиалтынный новую драму Толстого «Власть тьмы», — записывает в дневнике Смирнова-Сазонова. — Толстой дает ей (Савиной. — М. С.) пьесу в свой бенефис с условием, что места будут дешевые. «По пятачку», — объясняет Савина... Куда те-перь ни покажутся русские актеры, везде их спрашивают: «Что «Власть тьмы?»»

Затрагивалась эта тема и в самых «высочайших» сферах: обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев писал Александру III: «Я только что прочел новую драму гр. Т. и не могу прийти в себя от ужаса. Его усиливает еще слух, будто бы готовятся давать ее на императорских театрах и уже разучивают роли. ...»

Воображаю первое представление. Ложи будут наполнены кавалерами и дамами высшего общества, любителями и любительницами сильных ощущений днем и ночью. Дамы в роскошных туалетах станут смотреть на представление из чуждого им «мужичьего» мира, в котором живут и двигаются тоже люди, похожие на животных. В каждом акте станут ощущать приятный «ужас». В 5-м акте по случаю детоубийства, хрустения косточек и писка, матери будут плакать, но какие фальшивые слезы! Похоже будет на то, что в старину собирались нарядные дамы смотреть на публичную казнь преступников, — и тоже плакали, между конфетами и мороженым».

В театре за пьесу взялись горячо. «Судя по репетициям, — вспоминала Савина, — я достигла хороших результатов. Потехин и товарищи хвалили и даже удивлялись». Но тогда, в 1887 году, спектакль все-таки не состоялся: «Много воспоминаний соединено у меня с этой пьесой, — рассказывала Савина впоследствии, — но самое интересное, конечно, то, что произошло на последней репетиции. Когда мы все оделись, загримировались, чтобы сыграть «для себя», перед генеральной репетицией, на которой должен был присутствовать Государь, Потехин объявил, что пьеса запрещена, и мы можем ехать по домам. Это было безжалостно и бестактно с его стороны — не дать нам возможности проверить свое исполнение. Публики не было, кроме своих, — и не казнили бы нас за то, что

сами для себя, после такого усиленного труда, разыграли бы пьесу. До слез было обидно!»

«Власть тьмы» сыграли в Александринском театре лишь семь лет спустя, в 1895 году. Речь об этом спектакле впереди. Попробуем, однако, понять, что руководило актрисой в ее стремлении выступить во «Власти тьмы» и почему она выбрала Акулину.

Вероятно, к этому времени Савина уже сама чувствовала, что слишком часто повторяется и что все ее героини очень уж одна на другую похожи. Она и сама понимала то, о чем ей через год напишет Суворин: «Однообразие репертуара всякий талант может задушить... Слепой разве станет отрицать у Вас очень хороший талант, но, если он является в одних и тех же ролях, то это все равно, что красивая женщина является вечно в одном и том же платье, воображая, что для нее ничего не нужно, что мода для других, а не для нее, что она сама мода. И Вы сами мода в Александринском театре. Вот этого Вы и берегитесь. [...] Совсем другая актриса выйдет, если Вы насадите на себя и поработаете головой так, чтобы приноровиться к ролям, в них найти такие черты, которые выпукло бы бросились, которые Вы у других заметите, а не у себя самой... Нужна работа и смелость, смелость таланта».

Свою задачу сама Савина обозначила четко и смело, объясняя в 1895 году — накануне премьеры — свое давнишнее решение взяться за Акулину: «Семь лет назад, когда я играла только «очаровательных вертушек», меня очень увлекла мысль приблизиться к типу, или, вернее, совершенно отрешиться от себя».

С истинной «смелостью таланта» она задумала рискованный шаг — скинуть примелькавшееся, по выражению Суворина, платье красивой женщины и явиться перед публикой не в новом модном туалете, а в простонародной одежде Акулины.

Подстегивало Савину, конечно, и соперничество со Стрепетовой. В сторону Акулины ее не столько «мысль увлекла», сколько жизнь вынудила. Савиной необходимо было опровергнуть распространенное мнение об ограниченности ее актерских возможностей: с появлением Стрепетовой на подмостках Александринского театра подобные упреки слышались часто. Соседство Стрепетовой заставляет Савину обороняться, а по ее характеру, лучшая оборона — нападение. И она нападает. Первая попытка — в «Грозе» — терпит неудачу. Следующий выпад задуман точнее, — не посягая более на недоступное ей трагическое амплуа, Савина решила взять реванш в другом — в изображении простонародного характера.

То обстоятельство, что роль Акулины была сыграна Савиной не тогда же, в 1887 году, а лишь в 1895-м, то есть спустя пять лет после ухода Стрепетовой, как-то стерло мотив дерзкого вызова,

брошенного Савиной своей сопернице. Тем не менее, первоначально этот мотив существовал и был едва ли не главным.

Как на сцене Савина-актриса ценила эффект непредвиденности, непредсказуемости и умело им пользовалась, так и в жизни она знала силу неожиданного, смелого шага и рисковать не боялась. А она рисковала сильно — как публика примет пьесу, как отнесется к савинской Акулине, угадать было нельзя.

И хотя, как уже сказано, от Акулины ей пришлось надолго отказаться, само по себе намерение сыграть эту «невозможную» — для той Савиной, к которой привыкла публика, — роль, изобразить эту «пошлую, низкую натуру» что-то в жизни актрисы изменило.

Возможно, как-то повлиял на нее и Суворин. С Алексеем Сергеевичем Савина познакомилась весной 1875 года в Пятигорске, куда она приехала отдыхать после своего первого столичного сезона. Суворин уже тогда был, по ее словам «знаменитый», хотя «еще только фельетонист». Через год он приобрел «Новое время» и быстро завоевал вместе с широкой, всероссийской популярностью весьма сомнительную репутацию.

Политические воззрения Суворина претерпели характерную для того времени метаморфозу. Либеральный пыл, демократизм и гуманность юных лет сменились откровенным шовинизмом и подобострастием по отношению к придворным кругам. Газетное дело Суворин поставил по-американски, на широкую ногу и, чтобы расположить к себе читающую публику, с цинизмом ничем не брезгующего дельца готов был угождать самым низменным мещанским вкусам. «Новое время» прославилось бесцеремонной развязностью, сплетнями, беспринципностью, «беспардонностью, — по выражению В. И. Ленина, — лакейством перед властью имущими».

При этом лично Суворин оставался умейшим человеком и даровитым литератором. Об искусстве он умел судить тонко и прощительно. Это объясняет, почему с ним поддерживали хорошие отношения Толстой, Достоевский, Лесков, почему с ним дружил Чехов. Особенно сильно Суворин любил театр. Его рецензии отличались глубиной и меткостью суждений.

Савину на александринской сцене Суворин заметил сразу же, похвалив, как мы помним, ее игру в «Трудовом хлебе».

Познакомившись в Пятигорске, они «встречались каждый день у источника и за обедом и были, по-видимому, в отличных отношениях». Суворин даже пообещал сочинить для нее пьесу. Савина припомнила об этом в 1883 году, когда писала «Горести и скитания», и с недоумением добавила: «...вскоре после этого он стал моим злейшим врагом. За что и почему — не знаю».

Действительно, Суворин после рецензии о «Трудовом хлебе»

стал к Савиной строг и придирчив. «Я один из тех, которые не ба-  
довали ее своими отзывами, но я был одним из тех, которые при-  
знали ее талант», — напишет он позднее.

Признав талант Савиной, Суворин посулил ей большое буду-  
щее, — однако, при условии неустанной работы. Это-то условие  
она, по его мнению, выполняла недостаточно рьяно.

А кроме того, Суворин энергично поддерживал Стрепетову,  
когда та пришла на александринскую сцену. Защищая Стрепетову,  
Суворин подчас наносил Савиной весьма чувствительные удары.  
Когда он сравнивал двух этих актрис, сравнение выходило не в  
пользу Савиной.

Суть суворинских обвинений — в ограниченности и однообра-  
зии таланта Савиной, которые она не желает преодолеть трудом,  
эксплуатируя лишь то, что ей дано от бога, замыкаясь в узкой  
«специализации».

В эту пору мало кто отважился прямо предъявлять Савиной  
столь серьезные претензии. Тем более что она привыкла пропус-  
кать мимо ушей некоторые дежурные упреки, — мол, ей недостает  
драматизма, мол, играет она в пустыньских пьесах: все эти придирки  
ежевечерне опровергал рукоплещущий зал и сводила на нет на-  
растающая зрительская любовь.

Но недаром Кугель заметил однажды, что Савина «умна, как  
бес». Она поняла: с влиятельным издателем ссориться не стоит.  
Тем более что, хотя газета Суворина и заняла в общественно-  
политической борьбе крайне правую, отчетливо реакционную  
позицию, выяснилось, что в узкой сфере театральной критики «Но-  
вое время» все же предоставляет своим рецензентам относитель-  
ную свободу мысли, нередко поручает рецензии людям даровитым,  
обладающим и острым пером и развитым вкусом. Савина же умела  
прислушиваться к дельной критике даже тогда, когда эта крити-  
ка была ей неприятна. Суворина она уважала, и, как ни обидны  
бывали подчас его укоризны, с суворинским мнением она счита-  
лась.

Впрочем, Суворин, не отказываясь от своих претензий, видел  
в Савиной актрису большого таланта и ума. Изредка он выступал  
и как драматург. «Медея», написанная им совместно с В. Бурени-  
ным, была неудачно сыграна на александринской сцене Стрепето-  
вой в 1883 году. Свою новую пьесу, «Татьяну Репину», Суворин  
хочет видеть в исполнении Савиной. В 1888 году в связи с пред-  
стоящей постановкой «Татьяны Репиной» между ними возникает  
оживленная переписка, которая затем уже не прерывается — с  
некоторыми паузами — до самой смерти Суворина в 1912 году.

В письмах Суворин продолжает, теперь уже в дружественно-  
отеческом тоне, внушать актрисе мысль о ее обязанностях перед  
собственным талантом: «Вы с удовольствием даете то, что Вам Гос-

подъ Бог дал, а чтобы с бою взять что-нибудь — excusez du peu. Зачем? Да и времени нет. А это напрасно. Вы, ей Богу же, мало работали над своим талантом и не *вызывали* тех его сторон, которые не так ярко бросаются. [...] Я часто говорил о Вас, что Вы играете самое себя, и Вам прибавлю теперь, что Вы играете самое себя нередко в худшем виде, чем Вы есть на самом деле. Извините за комплимент. Вы умница и, кажется, даже серьезной умеете быть, а на сцене я Вас такую ужасно редко видел. Начните работать теперь — пора Ваша еще не ушла.

И позднее продолжает ту же мысль: «Теперь Вы именно должны искать вдохновения в искусстве, а не в непосредственной силе Вашего таланта, не в лиризме свежести. Это у всех талантов уходит с годами, но таланты все-таки зреют, учатся, подчиняют себе зрителей силою искусства и изучения».

Вероятно, слова Суворина, призывавшие актрису к поискам, к работе, а иногда и к риску, укрепили ее собственные убеждения. И хотя поворот, который она задумала, решившись избрать и сыграть Акулину, не состоялся, «сила таланта» стала проступать в других ролях и постепенно менять Савину.

Публике, да и критике казалось, что актриса всего-навсего переходит с ролей инженеру на роли героинь — «взрослеет», что вполне естественно и неизбежно.

На самом же деле изменения, происходящие в искусстве Савиной на рубеже 80—90-х годов, не сводятся к смене амплуа. Одновременно с необходимостью возрастного перехода заявляет о себе и потребность более глубоких внутренних перемен.

Сезон 1887/88 года Савина заканчивает пресловутым крыловским «Сорванцом», водевилем Шаховского, Хмельницкого и Грибоедова «Своя семья, или Замужняя невеста» и тургеневской «Провинциалкой». Все три роли сыграны превосходно, «по-савински».

Однако уже следующий сезон Савиной являет собой картину непривычно пеструю — и по авторским именам и по ролям. Среди драматургов: Островский, Чехов, Боборыкин, Немирович-Данченко, Маркевич, Суворин, Гнедич. Сезон сумбурен. В нем много случайного, чужого актрисе.

Но три роли — Ольга Ранцева, Татьяна Репина, Женья — делают этот сезон переломным. Правда, петербуржцы перелом не заметили. Привыкнув восхищаться «милой», «прелестной», «очаровательной» Савиной, они не уловили ее нового тона. Перемены доступны свежему, неприглядевшемуся взгляду, в особенности же — взгляду сравнивающему. Новую Савину обнаружила Москва.

Мария Гавриловна отправилась на московские гастролы в январе 1891 года — спустя десять лет после своих выступлений в первопрестольной в мае 1881 года, когда она играла со сборной труппой в театре Бренко и у Лентовского в «Эрмитаже».

Теперь ей предстояло играть в Малом театре, а потому гастролы Савиной в Москве вылились как бы в соревнование двух лучших российских трупп — обе столицы были ревнивы к успехам своих премьерш.

Савина сама сильно подогрела патриотические чувства москвичей, отважившись выступить в репертуаре Ермоловой и Федотовой. Немалый эффект заключался уже в том, что роли, играемые в Петербурге одной Савиной, в Москве распределялись между тремя актрисами. И это обстоятельство было, действительно, воспринято как вызов — известный критик С. Васильев-Флеров не преминул иронически заметить, что москвичи сильно заинтригованы «энциклопедичностью петербургской артистки, которая вмещает в себе одной таланты, способности и роли, какие у нас в Москве поделены между г-жами Ермоловой, Никулиной и Федотовой».

«У присяжных театралов дух захватывало от мысли о предстоящих «сравнениях», — сообщал другой журналист.

Играя в московских спектаклях, Савина включалась в ансамбль прославленных мастеров Малого театра, таких, как А. Ленский, М. и О. Садовские, О. Правдин и другие. «И дело тут вовсе не в «затмении» других своей игрой, — пояснял рецензент «Московского листка» П. Кичеев, — а в том, чтобы и среди такого ансамбля не только не казаться в сравнении с ним ничтожеством, а быть вполне достойным сотоварищем остальных артистов».

И наконец, Савина лишила себя такого могущественного оружия, как зрительское сочувствие и симпатии героиням, то есть того, чем еще в недавние времена так дорожила. «Играть роль, представляющую собою образ, крайне антипатичный публике по своему внутреннему содержанию, — дело крайне для артиста нелегкое... Вот почему большинство артистов, [...] с меньшей охотой берется за антипатичные публике по своему внутреннему содержанию роли, чем за роли симпатичные. В последних легче произвести выгодное впечатление, несравненно легче добиться вызовов, аплодисментов и шумных оваций... Еще более трудно даже очень даровитому артисту в антипатичной для публики роли являться перед пей в качестве «дебютанта», или очень мало, или даже совсем ей незнакомого. При этих условиях дебютанту [...] или вовсе не гнаться за внешним успехом, или же быть твердо уверенным в силе

своего дарования. Как раз так поступила Савина, выступая первый раз перед московской публикой», — продолжал П. Кичеев.

Савина сыграла на сцене Малого театра четыре спектакля: «Симфонию» М. Чайковского, «Женю» П. Гнедича, «Цепи» А. Сумбатова и «Надо разводиться» В. Крылова. Из всего гастрольного репертуара Москва не приняла лишь последней пьесы. Даже те, кто не восторгался актрисой, отнеслись с серьезностью ко всему, что она играла, кроме «Надо разводиться». Гастроли еще раз показали, что она «выросла» из крыловских ролей, что они «узки» и «тесны» ей.

Отклики на выступления петербургской премьерши были различны. С. Васильев-Флеров, выдвинув критерием успеха «непосредственное общение, какое устанавливается между артистом, находящимся на сцене, и зрителем, сидящим в зале», заявил, что «г-жа Савина, играла очень умно, но игра эта была внешняя». Для критика, поклонявшегося задушевной московской игре, Савина осталась «умной актрисой, усвоившей себе, благодаря долгому пребыванию в Петербурге и посещению Михайловского театра, манеры французских артисток».

Иначе подошел к оценке савинских гастролей рецензент «Московского листка». Прежде всего, как уже было сказано, он обрисовал читателям те нелегкие условия, в которых оказалась гастролерша, и заявил, что из них она вышла с честью. Исполнение одних и тех же ролей петербургской и московскими актрисами он сравнивал не по методу «хуже — лучше», а стараясь показать принципиальные их различия.

Подобное сравнение продолжил критик журнала «Артист». И в таком сопоставлении вдруг отчетливо выступил новый актерский облик Савиной 90-х годов — облик, неожиданно далекий от привычного облика молодой Савиной.

Героиня «Симфонии» Елена Протич — знаменитая певица, увлекшаяся молодым, талантливым композитором Ладогиным, — увозит его в заграничное турне. Пользуясь своей славой и связями, она создает музыканту успех и популярность, но — подчиняя его собственной воле, заставляя забыть любимую девушку, изменить самому себе, своему дару. Увлечение ее скоро остывает, происходит разрыв. Усталый и разочарованный, Ладогин пытается вернуться к прежней жизни.

Героиня «Цепей» Нина Волынцева, много лет назад бросившая мужа и маленькую дочь и уехавшая в Петербург в погоне за блестящей жизнью, возвращается в свой город. Обстоятельства вынуждают ее искать прибежища в доме мужа. Но с ним живет любимая женщина, вырастившая брошенного ребенка. Волынцевой удается привлечь на свою сторону общественное мнение города, разыгравая несчастную мать, страдающую от разлуки с дочерью,

и раскаивающуюся жену, которой любовница мужа мешает вернуться в лоно семьи. Однако «цени» прежней жизни оказываются неразрывны, и, поняв это, Нина в отчаянии принимает яд.

«Главный интерес исполнения г-жой Савиной ролей Протич и Волицевой заключается в толковании этих ролей, совершенно отличном от толкования их нашими московскими артистками г-жами Ермоловой и Федотовой. При всех высоких качествах талантливого исполнения наших московских артисток в них есть один крупный недостаток, присущий г-же Ермоловой в еще большей степени, чем г-же Федотовой. В каждую роль наши артистки стремятся вложить как можно больше задушевности, теплоты, каждую роль они стремятся до известной степени, так сказать, «идеализировать», сделать ее непременно симпатичной. Если женская роль задумана автором иначе, если он желал воплотить образ женщины порочной, лживой, злой, эгоистичной, наши артистки в большинстве случаев постараются найти в этих женщинах светлые душевные стороны и по возможности затушевать их порочность или оправдать отрицательные стороны их душевного склада. Совсем иначе отнеслась к ролям Протич и Волицевой г-жа Савина, и надо отдать ей справедливость — ее толкование этих двух ролей вышло жизненнее и правдивее».

Отчего возникала жизненность и правдивость савинских образов? Не от того, что они были сыграны глубже или сильнее по сравнению с Ермоловой или Федотовой. Выигрыш петербургской актрисы достигался другим — остротой и характерностью женского типа, выведенного ею на сцену. У нее был своеобразный пох на роли, которые могли захватить зал сегодняшней узнаваемостью, злободневностью.

Пьесы, в которых Савина открыла новый тип, сами по себе сильно отзывались мелодрамой. Их героинь можно было играть по-разному. Можно было наделять этих женщин несвойственными им глубокими и чистыми чувствами, как делала это Ермолова с ее, по выражению Власа Дорошевича, «защитительным инстинктом».

«Не думаю, например, — писал он, — чтоб г-н М. Чайковский, создавая свою Елену Протич в «Симфонии», воображал, что женщина добрых 40—45 лет, много выдавшая и перевидавшая в жизни, действительно полюбила:

— В первый раз,

Как играла М. Н. Ермолова.

Думаю, что, скорее, по его мысли, Елена Протич любила:

— В последний раз.

Но «в первый раз»:

— Трогательнее.

— Защитительнее.

— Оправдательнее.

И Ермолова играла:

— В первый раз!»

Мелодраматический пафос в этих пьесах особенно сильно сказывался, как только на первый план выступал мотив раскаяния или прозрения героини. Так играла Федотова Волицеву, показывая женщину, разочаровавшуюся в своей жизни, давно тоскующую по нежно любимой дочери, искренно готовую вновь полюбить мужа и обрести покой в тихом семейном счастье. «Большой, слов нет, талант у Г. Н. Федотовой, но при ее исполнении роли Нины — «Цени» отдают мелодрамой и вызывают у публики больше слез, чем душевного волнения», — признавался рецензент.

Усилия Савиной в подобных ролях были устремлены в ином направлении. Она не оправдывала заблуждений своих героинь ни глубокой страстью Елены Протич, как Ермолова, ни нежной материнской любовью Нины Волицевой, как Федотова. Не силу чувства, а его каприз, излом вскрывала Савина, смелую и вызывающую игру и своей и чужой судьбой, опьяняющий азарт этой игры.

В пьесе «Татьяна Репина», одним из немногих достоинств которой являлась почти фельетонная злободневность, ее автор, Суворин, вложил в уста передового журналиста Адашева следующие слова: «А на женщин особая полоса нашла. Бросились в науку, в социальные вопросы, на сцену, на любительские подмостки и в разряд обольстительных женщин... Вон из семьи, на выставку, на показ, в роскошные экипажи, в ресторан с шампанским... Бегают за жизнью, ловят ее, рвут и ничем не довольны, хотят все большего и большего, пока уж нечего взять и нервы становятся, как лохмотья нищего... День да мой! Какая-нибудь известность, хоть известность кокотки — все-таки лучше скромной неизвестности, прозябания».

Как и прежде, по канве бедного, бесцветного материала Савина создавала портрет своей современницы, варьируя его и видоизменяя. Он менялся не только в зависимости от возраста актрисы. Его гибкую подвижность определяло время.

На рубеже 80—90-х годов Савина вывела на сцену Александринского театра новый женский тип — на смену очаровательно-легкомысленным героиням предыдущего десятилетия явилась предприимчивая женщина-завоевательница.

Холодные и расчетливые, энергичные и склонные к авантюризму, хищные и властные, они умели сами устраивать свою судьбу, а при необходимости заодно и судьбу мужа или любовника. «Разве Вы не знаете, что в теперешнее время женщины все могут, и все через них делается, — говорит мужу Ольга Ранцева. — А Вы, кажется, видели, какие люди мне друзья и что через них у меня люди везде».

В подобных героинях — своеобразное развитие прежних савинских женщин, которые и раньше-то были слишком своевольны и независимы, чтобы оставаться лишь игрушкой в руках мужчины. Теперь же они сполна осознали силу и власть своей женственности, оценили могущество своего оружия и стали им пользоваться обдуманно и жестоко.

Савинские героини не были «заблудшими душами», в конце концов прозревающими и раскаивающимися. В водоворот жизни их швыряла страсть, но не только и не столько любовная, сколько страсть к борьбе, к авантюризму. Они знали, чего хотели и на что шли. А потому прозревать и раскаиваться им было не в чем. Актриса подчеркивала именно это — не случайные заблуждения, не порывы, не импульсивные движения души, — жизненную позицию, избранную сознательно, раз и навсегда.

Но как в жизни «зло» часто выступает в завораживающе-прекрасном обличье, так и порок в изображении Савиной приобретал заманчивую привлекательность. В ее авантюристках восхищали смелость и откровенность вызова, азарт и упоение борьбы, победительная сила, с которой они вступали в бой, и горькая ирония, с которой встречали поражение, не раскаиваясь и не смиряясь.

Аромат порочности, витавший вокруг них, дурманил, соблазнял. Савина открывала обаяние греха, его одновременно пугающую и притягательную власть. Пожалуй, нигде в других ролях не бывала актриса так красива и элегантна, так вызывающе шикарна и обольстительна. Она умела «быть сценически-очаровательной, а по существу беспощадной», — заметил С. Дурылин.

Такой поворот в искусстве Савиной отразил изменения в жизни русского общества, совершавшиеся в конце XIX века. Кстати сказать, изменения эти в Петербурге чувствовались острее, чем в Москве, и потому в савинских ролях они проступили и раньше и заметнее. Что-то новое носилось в воздухе, что-то новое чудилось в самой атмосфере города. В какой-то степени новые отношения, новые ситуации улавливали те драматурги, которые писали для Савиной и «на Савину», — пусть их пьесы были неладно скроены и небрежно сшиты. Но эта новизна все же давала себя знать в той буржуазной расчетливости, буржуазной предприимчивости и энергичности, которые сквозили в речах, в поступках, в манере поведения героинь. До чего же далеки они были и от «кружевных», лирических тургеневских женщин и от былых савинских очаровательниц, непосредственных, беспечных, наивных...

Открыла галерею новых савинских образов Ольга Ранцева — героиня одноименной драмы Б. Маркевича (известной и под другим названием — «Чад жизни»), сделанной им из своего романа «Перелом».

Не любовь увлекает Ольгу на опасный путь интриг. Дочь су-

дебного исправника, жена небогатого человека одержима лишь одной страстью: добиться блестящего положения в Петербурге, для чего — с мужем разойтись и выйти замуж за влюбленного в нее старого графа. Фраза: «Я буду графиней Наташенцевой» — сделалась знаменитой в Петербурге, ее знали даже те, кто не видел спектакля. Когда этот план осуществить не удается, Ольга находит другого титулованного поклонника, ничтожного и беспутного мальчишку, но — князя, бросает мужа и спешит под венец. В финале, вконец разоренная своим князем, вопреки ожиданиям, так и не принятая «в свете», она умирает в отцовском доме, на руках бывшего мужа, сохранившего преданность ей.

Из переписки Савиной с автором известно, что актриса просила Маркевича несколько смягчить образ героини, чересчур «несимпатичной», очень уж «холодно расчетливой». Переписка эта относится к 1883 году. Тогда Савина еще и помыслить не могла о «несимпатичной» героине и, судя по всему, сперва играла Ольгу Ранцеву очень неуверенно: «...местами впадала в *ingénue*, местами переходила в какую-то авантюристку и кокетку, постоянно меняя тон и нервозность своей игры».

Но эта роль надолго вошла в репертуар Савиной, и ее исполнение претерпело заметную эволюцию. Лишь со временем сложился образ, запечатленный в воспоминаниях артистки М. Велизарий: «Перед зрителями была надменная, с прекрасными светскими манерами, барыня-авантюристка. Чувствовалось, что эта ловкая интриганка не остановится ни перед чем. И, действительно, вы слышите у артистки тысячи разнообразных «тонов». То слегка презрительный — с мужем, то кокетливый, заразительно-веселый с любимым человеком — Ашаниным, то, наконец, полный покорности, уважения и угодливости — с сановником Наташенцевым, за которого она метит выйти замуж... Савина, мастерски варьируя интонации, давала зрителю ясное представление об отношении героини ко всем действующим лицам. Такие «вариации» я слышала только у Савиной. Но не только тон, а и лицо резко меняло свое выражение при каждой смене собеседника».

«В «Ольге Ранцевой» кокетство идет далеко и граничит с интриганством и наглостью, — заметил Суворин, — и г-жа Савина умела показать тонкими чертами своей игры всю фальшь подобных натур».

Сущность своей героини Савина словно невзначай обнажала в незначительных, проходных сценах: «Ольга Ранцева собирается на свидание к красавцу Ашанину и лжет своему мужу, Ранцеву, какой-то вздор, но лжет так обольстительно искусно, что и муж, и публика верят ей на слово. Но вот, уходя в дверях, она на секунду оборачивается, чтобы бросить лукаво-испытующий взгляд на простака-мужа... и, при этом, чуть-чуть, но с оттенком какой-то

грациозной наглости, приподымает подол своего платья. О, это предательское движение — в нем что-то такое подло-кошачье и блудливое, что выдает вам разом всю гнусную низменность женской природы! Шмыг — и ее след простыл, точно блудливая кошка благополучно прошмыгнула в подворотню от глаз хозяина. И вы сейчас понимаете, что подобная особа много беды натворит и искружит не одну голову... пока не свернет свою собственную», — описывал И. Щеглов.

Последние слова умирающей Ранцевой Савина «произносит бестолково-торопливо, почти захлебываясь, как бы жадно ловя последние мгновения тающей жизни».

Итак, с годами отношение актрисы к Ранцевой обрело характерную жесткость. Она уже не старалась вызвать симпатию к героине, напротив, писала ее сценический портрет с истинно реалистической достоверностью, превозмогая даже искусственную правдоподобность пьесы.

Играя в «Цепях», Савина укрупняла масштаб роли, подчеркивая значительность фигуры Нины Волынцевой. В своих воспоминаниях Кони описывает судебное разбирательство дела некой Гулак-Артемовской — блестящей петербургской дамы, которая принимала в своем салоне влиятельных и высокопоставленных особ, и, пользуясь своим обаянием и обворожительностью, «проводила дела», то есть за соответствующую мзду устраивала места и назначения, выхлопывала выгодные концессии и подряды для заинтересованных лиц. Еще за полтора года до процесса, в который были вовлечены солидные и известные люди, Гулак-Артемовская, изыскав способ познакомиться с Кони, всячески пыталась залучить его к себе на раут или хотя бы получить от него фотографическую карточку, дабы создать видимость близкого знакомства с прокурором окружного петербургского суда.

Вот на такие ассоциации выводила Савина свою Нину Волынцеву: «...зритель видит перед собою высланную из Петербурга авантюристку, против ее воли вернувшуюся в родной город».

По мнению одного из современников, «сам автор не давал себе ясного отчета, кого он вывел на сцену: лицемерную, изолгавшуюся интриганку или раскаявшуюся женщину, взбалмошную авантюристку, вздумавшую развлечься сантиментальной игрою в материнские чувства или любящую и нежную мать».

Савинский же образ в «Цепях» обладал резкой определенностью замысла. Она играла умную, хитрую, надменную женщину. «Это не та, пустая, правда, но уставшая и вконец разбитая жизнью кающаяся Магдалина, образ которой все-таки в игре Федотовой симпатичен зрителю за вынесенные ею страдания. Нет, в исполнении М. Г. Савиной Волынцева — с ног до головы, с начала и до конца изолгавшийся не только перед другими, но и перед самим

собой человек, в котором не осталось ни капли правды, ни капли истинного чувства», — писал П. Кичеев.

Даже такое чувство, как любовь к дочери, исковеркано в ее душе: «...перед нами та же авантюристка, и перед дочерью тоже играющая только роль и пользующаяся удобным случаем произвести на девочку сильное впечатление и создать из нее сильное средство, чтобы заставить отца вернуть к себе опозорившую и себя, и семью жену и отказаться от любимой женщины».

М. Велизарий, игравшая с Савиной в гастрольных поездках дочь Волинцевой — Нюту, описывает: «Всю сцену свидания с дочерью Савина ведет в нежном тоне. Лицо ее доброе. Она — мать. Но вдруг в одной фразе, которую она бросает через голову дочери, стоящей перед ней на коленях и восторженно смотрящей на мать, Савина точно сбрасывает маску: «Как, моя дочь тоскует обо мне, плачет, а я этого ничего не знаю?» Тут уж нет нежной матери. Здесь она — «настоящая»: лицо надменное, злое. Тон торжествующе-злорадный. [...] Ни у одной Волинцевой я не видела этой смелой, умной детали».

И в финале Савина не позволяла себе разжалобить зрителя: «Савинская Волинцева — воплощение лжи, до такой степени лжи, что становится страшно за человека — женщину, и даже в тот момент, когда она отравляется, то не веришь, что это она сделала для того, чтобы «пустить прошлое насмарку», а кажется, и тут, что она творит это ради последнего ломанья и перед собой, и перед ненавистным ей Пропорьевым, чтобы хоть ценой смерти сделать ему назло».

Виртуозным мастерством отличалась игра Савиной в «Симфонии» М. Чайковского. По описаниям очевидцев можно не только вообразить себе облик ее Елены, но и проследить, как она выстраивала роль. Линия роли держалась на нескольких опорных моментах, которые актриса обозначала смелыми выпуклыми деталями. Ими она акцентировала важнейшие повороты интриги. «Начав игру, — писала Вера Юренева, — Савина цепляет звено за звено, событие за событие. Она переходит от одного переживания к другому последовательно, логично, ничего не пропуская. Ни шагу в сторону, ни взлетов вверх... Ни передышки, ни топтанья на месте. У нее один путь — вперед. Изжив до конца одно чувство, очерченное с такой четкостью, что его воспринимаешь как происшествие, Мария Гавриловна переходит к следующему, затем дальше и дальше. Кажется, что там, где она прошла, остается только пепел, — так изживает Савина все до конца».

Вот первый выход героини — знаменитой певицы, привыкшей к публичности: она «только что сошла с эстрады, где ей рукоплескали, в туалете что-то кричащее, ярко броское и излишне блестящее, та эффектная театральная мишура, которая сразу

подчеркивает вам тщеславие примадонны и бездушные авантюристички». В ней «своеобразная грация движений, смелый жест, яркая индивидуальность. Чаровница, полная обаяния, хитрая, лукавая». Но — «лицо бледное, истомленное, пожившее. На нем бегают презрительная гримаска избалованной певицы».

Первым запоминающимся акцентом был выразительный взгляд Елены: «Как она смотрит в первом акте на молодого композитора Ладогина! Чувствуется, что она уже обрекла его: он будет ее, она возьмет его, не задумываясь над тем, свободен он или связан, полюбит ее или нет. Он должен принадлежать ей. Она так хочет — и все полетит в пропасть у молодого талантливого человека: любовь, долг, честь...»

Капризную природу влечения Елены к Ладогину, носившего «отчасти характер мимолетной вспышки, отчасти стремления скусающей, стареющей женщины ухватиться за только что расцветающую, юную жизнь, помолодеть с этим мальчиком, еще раз насладиться искренней страстью» актриса выявляла, обнажала очень быстро: «Слова Елены: «Стоит только показать людям свое сокровище, оно сейчас же тускнеет» — были мастерски оттенены Савиной. Зрителю было ясно, что [...] охлаждение Протич к Ладогину уже началось, интерес новизны, самое, в сущности, дорогое для такой женщины, исчез, исчезает и любовь».

Никаких иллюзий, никаких попыток идеализировать героиню. Напротив: «г-жа Савина не видит в характере Елены Протич и не дает ему ни одной поэтической черты». Внутренняя холодность, властная нетерпимость прорывались наружу: «Третий акт. Певица и композитор начинают ссориться. В голосе г-жи Савиной появляются нервные, грубые нотки. Протич в ее замысле становится еще несимпатичнее».

Но впереди — страстная сцена, и Савина стремилась в этой сцене показать, сколь неотразима женская власть Протич. Весь эпизод она вела в мизансцене, по тем временам очень смелой и необычной: на коленях перед партнером, спиной к залу. Один из рецензентов отметил, что хотя публичке «не видно было выражение ее лица», тем не менее вся ее фигура, вся пластика, вообще «она вся дышала счастьем, каждое движение, изгиб стана говорили о силе охватившего ее чувства».

Критики находили этот эпизод весьма «рискованным», однако признавали, что вся сцена оболъщения была у Савиной «поразительна по своей реальности и в то же время полна чарующего изящества исполнения, да еще исполнения чего?.. страха чувственной до мозга костей женщины за возможность утратить «облюбованного» ею мальчика!.. Надо быть очень большой артисткой, чтобы, подобно Савиной, оставаясь в этой сцене вполне реальной,

уметь так изящно обойти все шокирующие зрителя Сциллы и Харибды этой сцены».

И наконец, знаменитый финальный уход Савиной — Протич, уход, который называли «верхом художественного воспроизведения»: «Как противна и как до боли жалка была в эту минуту шатающаяся и злобно силиющаяся преодолеть обморок Елена Протич!» — сказано в одной из рецензий. Но пусть «вам все время была антипатична, временами даже отвратительна эта чувственная, изолгавшаяся, изломавшаяся» женщина, все равно, «когда она уходит со сцены с выражением болезненного страдания и презрения ко всему, даже к себе самой, — вам становится невероятно жаль ее».

«Беспощадная резкость» показа «самых дурных сторон женщины», свойственная в эту пору Савиной, становилась особенно заметна, когда критики имели возможность сравнить ее игру с игрой Ермоловой в той же самой роли.

«Да, — отчетливо сформулировал рецензент, — г-жа Савина в своем смело реальном смысле решительно отнимает у «Симфонии» ту поэзию, которую придавало пьесе исполнение г-жи Ермоловой. Московская Елена Протич, может быть, обманывала себя и зрителя, придавая своему увлечению «мальчиком» оттенок идеальности, но это был обман искренний. Петербургская Елена даже такого обмана не хочет... А за сим выбирайте, что вам больше по вкусу: возвышенный обман или низкая истина».

К «низким истинам» Савину подтолкнула толстовская Акулина, пока еще не сыгранная, но — это важно! — задуманная, найденная, подготовленная. Конечно, пьесы Маркевича, Сумбатова, Модеста Чайковского, в которых артистка твердо решила отказаться своим героиням в сочувствии и даже их жизненные победы сумела показать как моральные поражения и падения, — пьесы эти сами по себе не имели ни серьезной художественной ценности, ни большого общественного значения. С толстовской «Властью тьмы» их смешно сравнивать. Но те «низкие истины», к которым Савина прорывалась сквозь высокопарную словесность душещипательных мелодрам и надуманность, а подчас даже несуразность сценических ситуаций, вызывали подлинное волнение зрителей, ибо актриса сообщала им жизненность — неотразимую, волнующе-узнаваемую.

Как это не однажды бывало в истории русского актерского искусства, — поистине совершенные, правдивые творения возникали поверх бедного, бледного, фальшивого текста.

«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...», — напишет Анна Ахматова. Так, не ведая стыда, из драматургического «сора» прорастали и некоторые удивительные савинские создания.

Если в 80-е годы рядом с именем Савиной неизбежно возникало имя Стрепетовой, то в начале 90-х у всех на устах сопоставление ее с Ермоловой. Для сравнения искусства двух актрис легко нашлась формула: московская премьерша — адвокат своих героинь, петербургская — их прокурор; первая в любой ситуации пытается стыкать смягчающие вину обстоятельства и побуждения, вторая, наоборот, упорно выдвигает обвинительные мотивы; первая стремится увидеть и показать в женщине все прекрасное, вторая — все дурное.

В этой удобной формуле есть опасность упрощения. Да, своих героинь Савина, действительно, не идеализировала, не защищала. Но из этого вовсе не следует, что она непременно стремилась их обличить и заклеймить позором. Сатирических красок не было в творчестве актрисы этих лет. Все «обличения» Савиной состояли лишь в том, что она не боялась выносить на сцену порок. Точнее говоря, она не боялась показать, как в жизни все перепутано и перемешано, и не желала резко разграничивать свет и тень.

Для Ермоловой между добром и злом пролежала граница, пересекающую которую актриса не могла. Чтобы любой ценой удержать иную свою героиню на стороне добра, ей приходилось подчас совершать большие усилия, которые Дорошевич и назвал «защитительными». Земная Савина не хотела ни защищать, ни обвинять. Чем зрелее, чем сознательнее становилось ее искусство, тем острее чувствовалось в нем стремление к истине. А какова в конечном счете окажется истина, будет ли она «высокой» или «низкой», — это для нее значения не имело.

«Савина играет зло», — я слышал это неожиданное определение, кажется, по поводу ее Елены Протич. И это верно, это метко, поскольку «зла» — сама правда», — писал Николай Эфрос.

То, что «зла правда» и «груба жизнь», Савина познала сама, на собственной судьбе. Зла и груба, как бы внешне примащива и нарядна ни была. И, разуверившись сама в этой жизни, актриса не намерена была обольщать других. Злость и грубость бытия она выставляла в беспощадно резком освещении, вбирая в круг своих художественных созданий «всю сутолоку жизни, не только с ее блестками и цветами, но и с ее сором и хламом», как выразился А. Кизеветтер.

Исследователь творчества актрисы И. Шнейдерман замечает: «Игра молодой Савиной напоминала критику 70-х годов жанровую живопись П. Федотова. Игра зрелой Савиной заставляла вспоминать о стремительном и точном карандаше В. Серова». О близости манер Савиной и Серова первым упомянул А. Кизеветтер, написав, что «злость (подчеркнуто мною. — М. С.) их творчества в сущно-

сти состояла в том, что оба они, во-первых, обладали цепкой зоркостью взгляда по отношению к пестроте и сложности каждого явления жизни, так что всякая пленительная черта жизни воспринималась ими не иначе, как в силетении с теми несовершенствами, которые имеет действительность. Савина, как и Серов, была неподкупна... Она шла к своей художественной цели, как бестрепетный аналитик жизненной правды».

Беспощадная резкость в исполнении «несимпатичных» ролей была принята как преимущество Савиной. За ней наконец было признано право на драматические роли, но — определенного склада. Суворин заявлял, что «ей удаются более роли холодных, расчетливых женщин, поставленных в драматические положения, как Протич, роль которой она играет лучше г-жи Ермоловой, как роль героини «Чада жизни», «Цепей» и т. д.».

Но может ли она в таком случае играть героинь «симпатичных»? Тот же Суворин в этом сомневался, ибо, считал он, «драматический талант г-жи Савиной редко согрет внутренним чувством», «он мало трогает».

К трогательности Савина, и правда, не стремилась. «Она ненавидела разжалобить, она не любила легких слез», — утверждал Н. Эфрос. Однако как особая манера игры это было понято и принято позднее. Довольно долго думали иначе — думали, что Савиной просто недостает «тепла».

Хотя она вовсе не лишала своих героинь человечности, драматизма, страданий. А. Кизеветтер по этому поводу высказался так: «Пусть страдание само по себе есть великое идеальное начало жизни, но если в действительности оно совмещается с отталкивающими чертами нравственного уродства, так давайте сюда, на сцену, и эти черты, и не смягчайте их красотой страдания и давайте смотреть отважно и мужественно прямо в глаза жизни и правде».

Вот, может быть, изначальная точка расхождения двух великих актрис (разумеется, вне сравнения остаются различия дарований, темперамента и т. п.).

«Она много страдала!» — в одном этом факте видела Ермолова «возможность вынести если не совсем оправдательный приговор, — пишет В. Дорошевич, — то все же признать — заслуживает снисхождения». Для Савиной страдание само по себе вовсе не являлось привилегией чистых, благородных натур.

Она умела, а главное, не боялась вынести на сцену не только «божественную стыдливость страданий» Верочки или Натальи Петровны, но и бесстыдное в своей ожесточенности страдание Елены Протич.

Страдания ермоловских героинь проистекали от несовершенства жизни, их окружающей. Актриса показывала, как тяжело,

порой невыносимо жить в современном обществе женщине с высокими, благородными чувствами, с горячими страстями и порывами. Эти чувства становились содержанием ермоловских ролей. Ее героини либо противостояли жизни своей душевной стойкостью, либо гибли, но в любом случае сохраняли чистоту души.

Страдания савинских героинь порождались их собственным несовершенством — чаще всего эгоистичностью и неумностью притязаний, приводящих их к краху. Савина показывала, как жизнь убивает искренние чувства, чистые порывы, какие разрушения происходят в душе современной женщины, как гибнет она нравственно.

Если Ермолова, по словам Т. Щенкиной-Куперник, «уносила за собой зрителя на крыльях поэзии», то Савина «крепко держала зрителя на земле».

Ермолова наделяла современных женщин, которых она играла, романтическим пафосом, возвышенной страстью, такой пламенностью, какая в русской действительности тех лет если и встречалась, то крайне редко. Савина отказывалась видеть в своей современнице даже намек на что-то возвышенное, на какие-либо героические побуждения.

Линию сближения в творчестве Савиной и Серова можно продолжить. «Ироничность не позволяла Серову провести во фреску или в картину, как идейное обобщение, людей в пафосе героического или в величии страдания: в тех людях, в тех классах общества, где глаз его столь умно наблюдал, ничего кроме мелочного эгоизма или гордых иллюзий уже истощенного индивидуализма не было». Эти слова Б. В. Асафьева лишней раз доказывают, что Савина в своем трезвом, иронически-беспопадном взгляде на жизнь была в русском искусстве конца века и не одинока, и современна.

Если в ермоловской героине выразили себя великие упования эпохи, ее недостижимый, но манящий идеал, то в савинской женщине выразила себя иная, не менее существенная потребность времени: в ней сконцентрировалась тревожная, грозная опасность нравственного падения, которую актриса указывала прямо и безбоязненно даже тогда, когда драматурги склонны были смотреть на эту опасность либо сквозь пальцы, либо — сквозь розовые очки.

«Она умеет показывать своих героинь без прикрас, густо накладывая тени, ни на сантиметр не приподнимая образа над землей. Строгая и неподкупная, Савина показывает своих «земных» женщин с полной жестокостью, и они врезаются в память потому, что сделаны с решимостью, не дрогнувшей перед мрачностью красок, которыми пришлось их рисовать, — писала Вера Юренева. — Савина велика тем, что никогда не соблазняется ложным облагораживанием своих героинь».

И если случалось, что автор пьесы пытался во что бы то ни стало свою героиню «приподнять», то Савина нередко шла ему наперекор, упрямо противилась авторским намерениям. Так произошло с «Татьяной Репиной» Суворина.

Сюжет драмы укладывается в одну фразу: провинциальная актриса, брошенная возлюбленным, принимает яд во время представления «Василисы Мелентьевой» и умирает на глазах у публики. Современники узнавали в нем отголоски реальной истории — самоубийства актрисы Е. Кадминой, отравившейся на сцене.

Пьеса Суворина, «собственно говоря, ни драма, ни трагедия, ни то, что теперь принято называть «сценами», — писал Амфитеатров, — это просто-напросто ряд диалогически написанных фельетонов. Смотришь «Татьяну Репину» — словно номер «Нового времени» читаешь: вот журналист говорит о газетном деле — так и брызжет «Незнакомцем»; вот тирада о современной женщине: как будто два столбца выхвачено из писаний «Жителя»; вот еврей на сцене поносит сам себя чисто буренинским языком (Незнакомец, Житель — постоянные псевдонимы сотрудников «Нового времени», В. Буренин — присяжный фельетонист суворинской газеты. — М. С.). И от первой строки до последней — резонанство». В какой-то мере спасали пьесу, по мнению Амфитеатрова, «бойкий стиль», «литературность» и, главное, ее злободневность.

С авторским отношением к Татьяне Репиной как к натуре возвышенной, едва ли не идеальной Савина не согласилась. Она играла женщину незаурядную, неординарную, но — тронутую порчей, искаженную жизнью показной, жизнью «на виду». Свою героиню актриса представляла так: «Татьяна Репина, по-моему, опять-таки не трагическая фигура, а характер, тип. Это в полном смысле слова дитя актерской богемы. Татьяна — одна из тех русских провинциальных актрис, про которых говорят: «Это фейерверк, а не женщина». Вся ее жизнь — показная, что и составляет главное содержание этой роли».

В савинской игре отмечали «кокетство, баловливость, легкомыслие, быстрые переходы горячего, капризного темперамента», «вихрь легких движений неудовлетворенной женской души». В первом акте «веселая и счастливая актриса Репина соглашается кутить с одним из своих поклонников в загородном ресторане. У нее в руках зонтик. Савина раскачивает зонтик на пальчике, лукаво смотря на ожидающего ее кавалера, затем описывает зонтиком круг в воздухе. Жест вызова, упоения жизнью, легкомыслия и насмешки над поклонником. Выразительнее — невозможно», — восхищалась Юренева. Одна эта деталь стоила целого монолога. Но при этом Савина «давала чувствовать зрителю, что где-то там, в глубине души, таится что-то недосказанное, печальное» — то был страх потерять любимого человека.

На актерской, показной стороне природы своей героини Савина настаивала упорно, утверждая, что даже в драматической сцене третьего акта Репина, брошенная изменившим ей Сабининым, «и тут играет». Сцена происходит в ресторане, куда Репина приходит, как писал критик, «топить свое горе в вине». «Ничуть не бывало! — спорит с ним Савина. — Репина по характеру своему, по принадлежности своей к известному типу, является сюда исключительно «на чествование», которое ей устраивают поклонники». Лишь потом начинается сцена, требующая особого такта и чувства меры от актрисы: «Отяжелевшей рукой Савина протягивает бокал... звучит такой человеческий, полный тоски голос: «Вина, вина!» (По распоряжению Савиной на сцену подавали настоящее шампанское. Необходимый для «Татьяны Репиной» запас любимого шампанского «Креманс» она возила с собой даже в гостельные поездки.)

«Пьяная женщина, — заявляет Амфитеатров, — явление настолько отталкивающего характера, что воспроизвести его, не шокируя публику, дело мудреное. Г-же Савиной это удастся. Кстати, по поводу этой сцены: я не знаю другой русской артистки, которая бы так владела своими глазами... Посмотрите, как под влиянием шампанского загоревшийся было огнем взор Репиной — Савиной меняет блеск напускного веселья на мрак полного отчаяния, потом тупеет, делается совсем бессознательным. А в последние минуты Репиной — как умеет артистка напомнить вам тот глубокий, загадочный, «внутри себя обращенный», взор, каким встречают новую жизнь чуть ли не все умирающие».

В Москве роль Татьяны Репиной играла Ермолова, и «какая-то жрица ходила по сцене, полная раздумья и порывов». У Савиной же страдала женщина, сильная, но грешная. В финале третьего действия Репина, сидя в саду, слушает отдаленное пение Сабина — он поет для другой, для ее соперницы. В этот момент Ермолова, «как раненая львица», трагично вскрикивала. «Это было очень эффектно, — вспоминает Веллизарий, — но несравненно проще и глубже получалась эта сцена у Савиной». «Она одна. Все поклонники ушли. В саду темнеет. Савина тихо опускается на скамью посреди сцены. Вся ее фигура никнет, руки упали, как плети. Она — воплощение подавленной скорби. [...] Поднимает голову — глаза громадные, полные страдания. И тихо, в полутоне говорит: «А он поет!» И сколько горькой иронии звучит в словах».

Этот столь частый в игре Савиной «привкус иронии и насмешки, даже в драматических местах», который никогда не позволила бы по отношению к своим героиням Ермолова, раздражал тех, кто, подобно Щепкиной-Куперник, не принимал искусства петербургской актрисы.

Если, по мнению одних, Савиной, в особенности в сравнении

с Ермоловой, не хватало драматизма, то другие видели в ней образец чувства меры: «Роль Репиной весьма сильная, — утверждал Амфитеатров, — сыграть ее без «нутра», без нервов, четкою и искусством нельзя... Артисток с «нутром» в России не занимать стать. Я могу насчитать несколько таких, что, начав взвинчивать себе нервы, уже не могут остановиться... Зрелище ничего общего с искусством не имеющее... Надо отдать справедливость М. Г. Савиной, что она артистка другого закала. При всей своей нервности она может держать себя в руках. Савина умеет остановиться на самом крутом месте подъема: когда у нее, пьяной, является затаенная мысль о самоубийстве, вы по ее тону, жестам, взгляду, позам ждете чего-то ужасного в следующем акте».

Осуществляя свой замысел, Савина, как всегда, последовательно шла до конца: «Мало того, — настаивала актриса, — она (Репина. — М. С.) и умирает, так сказать, напоказ». Так оно и выходило у Савиной: «Репина в ее игре, — писал автор пьесы, — отравлялась от оскорбленного самолюбия, от безумного каприза, против которого она не могла устоять. Это бывает в жизни. Бывают и такие натуры, изящные, нервные, действующие почти бессознательно, инстинктивно, и одну из них и изображала г-жа Савина с тою талантливостью и выразительностью, которые ей присущи. Мне даже кажется, что именно таких женщин большинство, и что их-то именно и любят, и если они кончают трагически, то благодаря какому-нибудь случаю, а не внутренней необходимости, как результату жизни».

Подобные сцены самоубийств и трагических смертей в тогдашнем репертуаре Савиной встречались часто. «За г-жею Савиной, — читаем у Амфитеатрова, — критики признают великое мастерство — сходить с ума на сцене, болеть и умирать. Не то, чтобы г-жа Савина сказала последнее слово в этом жестоком искусстве — Ермолова и Стрепетова идут гораздо дальше, — но слово Савиной едва ли не есть то самое, на котором благоразумно остановиться при передаче патологических моментов на сцене. Еще одна лишняя черточка, еще одна «нажатая педаль», — и ужасное станет отвратительным и заставит вас отвернуться от сцены. Не перейти эту черточку — великое достоинство: для этого надо быть не только талантливой, но и умной, и образованной женщиной, полной эстетического чутья».

Натуралистических деталей Савина, как и Ермолова, обычно избегала и, в частности, отнюдь не стремилась к клиническому изображению смерти. «Никогда я не видала ни клиники, ни смерти, — писала актриса. — И не только не изучала, но даже избегаю сцен смерти в жизни. Я передаю агонию так, как это мне кажется характерным для данной умирающей героини. И Татьяна Репина должна умирать так же по-своему, как она должна ходить, гово-

рять, волноваться и плакать. Маргарита Готье умрет у меня иначе, — так, как, мне кажется, она должна умирать».

Татьяна Репина умирала, оставаясь до последнего мига актрисой, испытывая последнее счастье от доносящихся до нее из зала аплодисментов и вызовов зрителей.

А когда умирала ее Маргарита Готье, публику потрясал «потухающий голос и судорожные усилия Маргариты еще раз прошептать на ухо Арману последнее слово любви».

Савина стремилась передавать не подробности смерти, а — схватку со смертью, просыпающуюся в последний миг жажду жизни. Как написала Юренева про один из таких моментов: «На сцене двое — смерть и Савина. Они борются».

## В ЗЕНИТЕ

Уход Стрешетовой в 1890 году на какое-то время обозначил полное и единовластное владычество Савиной на петербургской сцене. Появление в театре молодых актрис — Ильинской, Потоцкой, Мичуриной — не может его поколебать: «Как Савина ни стареет, а все-таки, кроме нее, нет у нас актрисы, только ее и смотришь с удовольствием».

Ее власть оттого сильна и непоколебима, что обоснована творчески, опирается на преимущества, даруемые талантом и трудом. Савина уже не просто популярная и любимая актриса. Она — художественный центр Александринского театра.

В 80-е годы в его стенах складывается новая труппа. После долгой паузы начинается приток свежих актерских сил, причем в основном из провинции. Вслед за Савиной в 1875 году дебютирует Константин Александрович Варламов, в 1881-м — при ее поддержке вступает в труппу Владимир Николаевич Давыдов.

Амплуа героя-любовника после блестящего Мариуса Мариусовича Петипа, в 1886 году покинувшего петербургскую сцену, занимает Борис Романович Аполлонский. С этим актером, красивым и изящным, но поверхностным, Савиной приходилось играть во многих современных комедиях. Другим ее постоянным партнером становится с 1884 года Василий Пантелеймонович Далматов — один из культурнейших русских актеров, человек проницательного ума и яркой самобытной индивидуальности, непревзойденный исполнитель ролей фатов, «джентльмен» и «шармёр».

Среди молодых актрис второе после Савиной положение занимает Вера Аркадьевна Мичурин-Самойлова, обладающая эффектными сценическими данными и характерной для всех представителей династии Самойловых виртуозной, но холодноватой техникой.

Со временем труппа будет пополняться и дальше, но именно эти актеры составляют ядро театра, которое станет определять его искусство не одно десятилетие.

А во главе труппы возникает и закрепляется по меньшей мере на четверть века знаменитый «трилистник» александринской сцены — Савина, Давыдов, Варламов, — чья власть над публикой гарантирует всем троиц практически неограниченную власть и за кулисами.

Впрочем, Варламов, по-детски добрый и наивный, этой властью внутри театра не пользуется — не умеет, да и не хочет. Он далек от закулисной борьбы и интриг, а его отношения со зрительным залом удивительны: «дарь русского смеха» для будущих историков, Варламов — обаятельнейший «дядя Костя» для зрителей, с некоторыми из которых он запросто раскланивается во время спектакля через рампу. Он считает себя «собственностью» публики и счастлив этим. Домашняя, с ленцой, непринужденность сценической жизни актера изумляла богатством колоритнейших подробностей, импровизационной легкостью диалога, непредсказуемой сменой интонаций и легкой подвижностью его уже тогда массивной фигуры.

Если Варламов весь стихия и интуиция, то Давыдов, напротив, анализ и изучение, опора на литературу и работа, работа... Тут они схожи с Савиной, чье творчество также осознанно и аналитично. Но, разумеется, в основе — громадный талант Давыдова, поражающий неисчерпаемым разнообразием и многогранностью.

Актер мог увлекать зрителей и глубоким драматизмом и неподдельным комизмом. Ему равно удавались роли и завязатого плута, вроде Расплюева, и добродетельного отца семейства, как Муромский. Он бывал одинаково убедителен и в обличье жалкого, нелепого Бальзамина и в позе молодого либерала из какой-нибудь современной «обличительной» пьесы. Все его сценические создания были отшлифованы рукой умелого мастера и согреты теплом души истинного художника.

При всей их несхожести стоило Давыдову и Варламову сойтись вместе на сцене, как возникала изумительная гармония. Эта гармония становилась еще богаче и полновочнее, когда в нее вплеталась мелодия Савиной.

В виртуозном творчестве этого актерского триумвирата искусство психологически-бытового реализма достигает совершенных форм, утверждается как стиль театра, диктует тем самым его репертуар.

Однако в 1890 году в труппу вступает актер, казалось бы, призванный внести в искусство Александринского театра иную, чуждую ему ноту. Этим актером был Мамонт Викторович Дальский.

В двадцать пять лет судьба вознесла его на вершину успеха —

только что после блистательно сыгранного Дон Карлоса к нему за кулисы театра Горевой пришла сама Ермолова и поцеловала. Он получил сразу два приглашения — без дебюта! — на императорскую сцену: в Москву и в Петербург.

Восхищение Ермоловой и «карт-бланш» Дирекции императорских театров объяснялись не только взрывным темпераментом, который обнаружил молодой актер, но и его особым магнетическим обаянием. Это было обаяние силы, но не грубой, а артистичной и завораживающей. Обладая обжигающе-горячим баритоном, темными глазами, в которых бушевала неукротимая страсть, гибкой статной фигурой и благородным повелительным жестом, Дальский был создан для романтических и героических ролей. В его молодых героях, одержимых гневным протестом или объятых пылкой любовью, чудилось «что-то байроновское». Сценические создания артиста, начисто лишённые сентиментальности и добропорядочности, уже тогда таили в себе нечто роковое и опасное, что со временем придаст его творчеству мрачный и грозный колорит.

Дальский во всем был азартным игроком, но в решающий момент своей артистической карьеры поставил не на ту карту. Он выбрал Петербург и проиграл. Пьесы, о которых он мечтал, — Шиллера, Шекспира — в Александринском театре ставили редко. Чиновно-бюрократический дух здесь был куда ощутимее, нежели в московском Малом. Своенравный и дерзкий, бунтующий и на сцене, и в жизни, не желающий и не умеющий подчиняться никакому регламенту, Дальский конфликтует с начальством, не уживается с товарищами-актерами.

Столкновение с первой актрисой александринской сцены произошло мгновенно. На первой же репетиции Савина, обращаясь к новому актеру, по привычке небрежно обронила: «Послушайте, молодой человек!» «Что, пожилая дама?» — последовал мгновенный ответ. И началась война. Впрочем, со временем их отношения смягчились, обрели вполне миролюбивый характер. Уже после ухода Дальского Савина, отвечая на его поздравление с Новым годом, выражала надежду на возвращение «блудного сына» в стены Александринского театра. Савина была достаточно умна, а потому простила молодому бунтарю дерзкий вызов. Она ценила талантливых партнеров, а с Дальским ей приходилось играть немало. Однако встречались они чаще всего в таких пьесах, как «Симфония», «Ольга Ранцева», «Цена жизни», «Родина», то есть там, где Савина была «на коне», Дальский же томился в обыденности мелких, приземленных чувств, в замкнутости четырех стен. Лишь однажды в их партнерстве Дальский попал в свою стихию. Это произошло в знаменитом спектакле, где сошлись на сцене Савина, Комиссаржевская, Дальский — в инсценировке романа Достоев-

ского «Идиот». Хотя пресса объявила «героями дня» Савину и Дальского, истинным «героем Достоевского» в том спектакле был все же именно Дальский — Рогожин.

Проведя в стенах императорского театра мучительное десятилетие, Дальский после очередного конфликта с дирекцией покинул казенную сцену. Его вдохновенная игра в «Гамлете», «Отелло», «Коварстве и любви», исполненная романтического пафоса и героического протеста, так и осталась чуждой петербургской труппе. Как некогда Стрепетовой оказалось не под силу изменить звучание александринской сцены, так и Дальскому не удалось повести труппу за собой к героико-романтическому репертуару. Тональность ее искусства была надолго определена триумvirатом во главе с Савиной.

Гастроли в Москве в 1891 году хоть и не принесли Савиной титул первой русской актрисы — славу московской любимицы, Ермоловой, она затмить не могла, — но окончательно утвердили силу и оригинальность ее таланта, значительность и самобытность творчества. А вскоре после этого Петербург внезапно был охвачен новой волной любви к Савиной. «Любовь публики имеет свои приливы и отливы, — недоумевала Смирнова по поводу савинского бенефиса 1892 года, — совсем было пошла на убыль, как вдруг откуда что взялось! Гром и молнии. Даже весело смотреть. В театре какая-то атмосфера особенная. Точно новая любимица явилась. Савина расцвела, была в ударе и играла «Последнюю жертву» превосходно».

Однако время шло, и его коготки начинали царапать Савину. В газетах еще восторгались ее неувядающей молодостью, но та же Смирнова записывала в дневник: «Года ее сказываются. На сцене ей то 20 лет, то 50, смотря по тому, что ее лицо выражает. Улыбается она, она молода; но как только хочет выразить страдание, да особенно, если еще углы губ опустит — старуха!» И вот в 1894 году в бенефис по случаю 20-летия пребывания на императорской сцене актриса решает дать бой неумолимому времени — вернуться к роли инженио и сыграть Лизу Калитипу в «Дворянском гнезде», переделанном для сцены П. Вейнбергом.

Юбилейный бенефис проходит с обычным блеском. Если судить по юмористической заметке в «Санкт-Петербургских ведомостях», савинский бенефис — событие городского значения: «Хотите знать сегодняшнюю физиономию настоящего петербуржца? Утомленная физиономия, одно могу сказать. Прическа сбита, взгляд мутен, поступь неверная, на лице или выражение полного отчаяния, или безумный восторг. В последнем случае бумажник совершенно пуст, но зато там лежит билет на сегодняшний бенефис Савиной... Говорят, что квартира М. Г. за последнюю неделю перед бенефисом похожа на адресный стол — все толпятся, лезут, работают

нулками и локтями, готовы или схватить друг друга за горло или разорвать бедную М. Г. на куски. Еще бы! Считаться кровным петербуржцем и — не попасть на бенефис петербургской Сары Бернар — это все равно, что приехать в Москву и не побывать у Тестова. В том и другом случае высшая прелесть города для вас утрачена».

За кулисами — тоже праздник. Савинская уборная неузнаваема: «Небольшая комнатка, на несколько ступенек возвышающаяся над сценой, буквально утопает в цветах... Она превращена в уголок прекрасного зимнего сада, ярко освещаемый горящим на стене, прямо против входа в комнату, вензелем, составленным из небольших электрических лампочек...» Такой вид она приобрела благодаря стараниям Сазонова.

Что касается борьбы со временем — на сей раз Савина ее выиграла. Писательница Е. Шабельская так охарактеризовала забавный контраст между изменившейся за прошедшие два десятилетия публикой и неподвластной годам внешностью актрисы: «На лицах этой публики можно проследить число ежегодных оваций, полученных бенефицианткой. Поручики украсились генеральскими эполетами, молодые жуиры полными брюшками, товарищи прокуроров доползли до сенаторского чина, а юные красавицы бельэтажа превратились в среброкудых матрон. Бенефициантка же порхает по сцене все такая же стройная, изящная, прелестная и гибкая, как 20 лет назад. Так же звенит ее нежный смех, так же сверкают черные глаза — так же очаровательно улыбается она и кокетничает, неотразимо прелестно, как в те дни, когда она полуразвившейся девочкой в первый раз очаровала всех этих поклонников, оставшихся ей верными до нынешнего дня».

Но ни переделку тургеневского романа, ни савинскую Лизу, увь, не приняли ни публика, ни пресса: «Гнездо» всех уморило со скуки». Лизу нашли сухой, неинтересной, хотя и признавали, что Савина сыграла ее «в тех же легких, воздушных тонах, в каких она написана Тургеневым». Суворин объяснял неудачу тем, что «темперамент г-жи Савиной не для Лизы». После «Дворянского гнезда» шел водевиль «Батюшкина дочка», и тут-то Савина, по словам критика, была так хороша и так комична, что он решительно провозгласил: «Вечная память Лизе и да здравствует Савина!»

Актриса была огорчена, что не оценили «бедной Лизы». Она работала над ролью с увлечением и трепетом, особенно заботясь о том, чтобы «язык остался в неприкосновенности». И хотя ее терзали сомнения, что «нашему веку Лиза покажется скучной», однако сдаваться она не хотела: «я уверена в моем деянии». «Деяние» это было данью памяти Тургеневу.

Через день после бенефиса Суворин в «Новом времени» попы-

тался подвести итоги двадцатилетнего пребывания Савиной в Александринском театре.

Как показало будущее, итоги эти были предварительные: Савина еще долго пробыла на сцене, и в ее искусстве позднее послышались новые ноты. Тем не менее необходимость понять, что же такое Савина, через двадцать лет после ее дебюта чувствовалась остро.

Два десятилетия жизни театра, когда в нем господствовала Савина, Суворин считает возможным «прямо назвать ее именем, савинским... Я бы назвал этот период,— уточняет он,— не только савинским, но и женским. Она господствовала и над мужчинами». В заслугу актрисе критик ставит то, что она «внесла на сцену свежесть молодости, живость, изящество, драматизм будничной, буржуазной жизни, понятной всем, в перемежку с очень симпатичным комизмом и, если можно так выразиться,— избалованную женщину».

Многие замечания Суворина об искусстве Савиной и метки и точны, но в его оценке двадцатилетие, прожитое ею на александринской сцене, выглядит однообразно-неподвижным. Впрочем, «однообразие» савинского таланта — любимая идея Суворина.

А между тем время меняло актрису достаточно заметно.

Комизм, никогда не исчезающий с актерской палитры Савиной, претерпевает изменения: из «очень симпатичного», то есть лирического, становясь все более острым, то есть характерным, а потом и уничтожающе злым.

«Свежесть молодости, живость, изящество» — не как свойства савинских героинь, а как само содержание ее искусства, остались в 70-х, отчасти в 80-х годах. Это особенно заметно еще в одной «поздней» инжени, сыгранной Савиной уже в 1888 году и надолго задержавшейся в ее репертуаре. Речь идет о «Жене» П. Гнедича.

На протяжении всей своей актерской жизни Савина оставалась изощренной мастерицей сценических миниатюр — маленьких одноактных пьесок, столь любимых театром того времени. Драматурги охотно их сочиняли — по большей части специально для кого-либо из актеров. Подобных пьесок в репертуаре Савиной насчитывалось много, и подчас в крошечной сценической безделке, как солнечный луч в капле воды, весело сверкало ее искусство.

Десять лет назад непритязательная «Маруся» вызывала восторженный прием не только пленительной грациозностью, но отчетливостью и совершенством типа, полюбившегося публике. Теперь «Женя» — «этиюд с натуры в одном действии П. П. Гнедича» — на целое десятилетие заняла заметное место в репертуаре Савиной 90-х годов. «Марусю» и «Женю» интересно сравнить.

«Поднимается занавес,— описывает действие «Жени» И. Щеголов.— На кушетке лежит миловидная девица, Женя Хотькова...

Девушка скучает, зевает, нервничает и привередничает, ест конфеты, курит папиросы, кокетничает с молодым человеком и подтрунивает над старым, сначала принимает предложение жениха, а потом отказывает, хочет ехать куда-то на тройке, потом вдруг раздумывает... И больше ничего. Занавес падает... А посмотрите, что создает Савина из этого «ничего»? Нечто до такой степени живое и своеобразное, что сразу переносит вас в уголок знакомой гостиной, к давно знакомой вам странной барышне... Перед вами не то маленький Гамлет в юбке, не то Подколесин женского рода, и все это с примесью некоторой столичной избалованности, известной доли неврастении и общим оттенком какой-то горькой иронии, проникающей самые незначительные по содержанию фразы... Не мудрено, что не только все исполнение произвело фурор, но тихие восторженные «браво» слышались почти после каждой фразы. Это был спектакль, единственный в своем роде.

Параллель между «Женей» и «Марусей» напрашивается мгновенно — оба психологических этюда названы по имени героинь — девушек, чья судьба решается в какие-нибудь полчаса сценического времени. Но внешнее сходство обманчиво — десять лет, отделяющие «Женю» от «Маруси», наполнили внешне схожую схему иной сутью, а Савина представила в этой пьеске не только иной женский тип, но и иную манеру игры.

Савинская Маруся могла радоваться, могла и печалиться, но ее ни на миг не оставляло упоение жизнью. Она жила, не задумываясь.

Савинская Женя — совсем иная натура. Трезвый, разьедающий анализ не дает воли ее чувствам. Она обладает небольшим, но горьким жизненным опытом и непоправимо стара душой.

Для Маруси ее будущая жизнь — увлекательная загадка, для Жени — хорошо предугадываемая обиденность.

Обе девушки непоследовательны и капризны; но Маруся движима капризными переливами чувств, а Женя капризничает расчетливо и с определенной прозаической целью.

Прежние героини Савиной очертя голову бросались в любовь, часто вопреки здравому смыслу. Проданные нелюбимому, они страдали, погибали. Женя сама продается, отказываясь от возлюбленного и выходя замуж за старого богатого генерала. И делает это не потому, что порочна по натуре. Нет, но чувства ее парализованы холодным умом, здравым рассудком.

Савина сыграла все, что написал Гнедич, плюс то, чего он не написал. Актриса «своим художественным исполнением досказала многое, чего не договорил автор». Это поняли критики: «Этюд П. П. Гнедича — в сущности пустяк. Правда: очень литературный пустяк, но для того, чтобы в нем суметь произвести впечатление, необходима такая утонченность сценического исполнения, на ко-

торую способны очень немногие артистические силы русской сцены».

В сравнении «Маруси» и «Жени» отчетливо проступает то новое, что появилось в игре Савиной. Суть этой новизны в том, что на смену лирическому самовыявлению актрисы пришел анализ, психологическое исследование характера.

В Марусе восхищались естественностью и живостью сценического поведения актрисы на сцене. В Жене увидели не только живость, но и жизненность: «такими барышнями в наше время пруд пруди». Чувства героини тут не только достоверно изображались, но и подвергались пристальному анализу. Это сказывалось в том самом «общем оттенке какой-то горькой иронии, проникающей самые незначительные по содержанию фразы». Восхищаясь «Марусей», критики не отделяли обаяние актрисы от обаяния героини. Существовала просто Маруся и она была Савиной. В «Жене» уже ощутима грань между художником и твореньем. Пишут, что «роль [...] проведена в высшей степени красиво, изящно, тонко». Однако героиня, оставаясь и милой, и грациозной, настораживала, если не пугала: «пьеска производит весьма тяжелое впечатление».

Виртуозная изощренность савинской игры в этой роли поражала и восхищала: «Всю роль в продолжении всей пьесы г. Савина ведет полулежа на кушетке, ни разу с нее не вставая. Несмотря на это, публика ни на минуту не чувствует ни малейшего однообразия». Московский критик пришел к заключению, что по части «утонченности сценического исполнения» у петербургской актрисы «нет и быть не может соперниц. Ее «Женя» — перл филигранной обработки роли, верх совершенства сценического исполнения».

Вот так «из резвой, всем знакомой ingénue она неожиданно для всех выросла в большую драматическую актрису», — писал Юрий Беляев, недоумевавший, откуда взялась «такая самоотверженная, такая до болезненности чуткая женщина», какой явилась Савина в 90-е годы.

Теперь ее героини все чаще предстают в мрачном драматическом освещении. Актрису все настойчивее влекут к себе мучительные и горькие женские драмы. Эти драмы совершались в обычных житейских обстоятельствах, их героинями были обыкновенные сегодняшние женщины. Но в будничном течении жизни она умела обнаружить боль, страдание и передать их с большой силой. В ее исполнении право на душевную драму обретали женщины ничем не примечательные, грешные и несовершенные.

«Драматизм будничной, буржуазной жизни» — вот, по меткому определению Суворина, ее новая сфера. Тут мимоходом Суворин обронил и еще одно очень важное слово, упомянув о драматизме

жизни, «понятной всем». И впрямь, героини Савиной не воспринимались публикой как некие идеальные существа, чьи устремления и побуждения прекрасны, но к повседневному образу жизни зрителей отношения не имеют. Реальные женщины — земные и грешные, иногда злые и лживые, иногда добрые и страдающие, мучимые противоречивыми, но всегда понятными чувствами, — они были соразмерны с теми, кто смотрел на них из партера или ярусов Александринского театра. То, что переживала героиня, вполне могла бы пережить и любая зрительница.

Это не значит, что актриса приижала своих героинь, пизводила их на уровень серенькой заурядности. Напротив, в игре Савиной обыденность превращалась в незаурядность, скромность — в эффектность, слабость — в волю. Сила и оригинальность савинской натуры брали верх над серостью жизни. Быть на сцене скромной, слабой, тихой, ординарной Савина не могла. Поэтому будничные сюжеты она превращала в сюжеты волнующе-острые, в прозаических обстоятельствах искала и находила поэзию. И «в ее художественной передаче самая серенькая правда становилась красочнее и занимательнее самого смелого вызова», — утверждала Юренева.

Что же касается «избалованной женщины», выведенной Савиной на сцену, то явилась она и не «по желанию актрисы», и не «по желанию драматургов», как утверждал Суворин, а по велению времени. Верный себе, Суворин не желает замечать, как меняется савинская «избалованная женщина», как все сильнее проступает в ней, по выражению Кугеля, «червоточина культурной женщины».

Каприз и избалованность, некогда пленявшие и очаровывавшие зрителей, служили молодым савинским героиням безобидным и вполне невинным оружием в достижении их нехитрых целей. Каприз и избалованность савинской «*femme de trente ans*» настораживали, а то и пугали. Тронутые «червоточиной», с надломленной и опустошенной душой они несли с собой зло и разрушение.

Сюжетно большинство современных пьес, которые играла Савина в 90-е годы, строились на истории любви стареющей героини к молодому человеку. В различных вариациях на первый план мог сильнее выступать либо мотив «хищности» женщины, либо мотив страдания увядающей женщины, мотив «поздней любви». Но в любом случае внятно звучала тема бесплодности и губельности изломанного, эгоистичного чувства, вносящего разрушение (а то и смерть, как в пьесе Е. Карпова «Ранняя осень») в жизнь мужчины и окончательное опустошение в жизнь женщины.

«История одного увлечения» — совершенно пустая и деланная пьеса», — признавали рецензенты. Но сколько вдохновенных описаний, воспоминаний, даже стихов оставила по себе эта савинская

роль! Правда, героиня чрезвычайно подходила для Савиной, так как была «соткана из нервов, любви, ненависти, увлечения, отчаяния, и все это приправлено массою кокетства. Автор угодил артистке, как нельзя лучше».

«Неглубокая у автора, такая обыденная драма отцветающей женщины, от которой уходит герой ее сердца, — вдруг получает глубину, трогает, захватывает зрителей, держит внимание и сочувствие в громадном напряжении». Рецензент «Русских ведомостей» подчеркивал, что эту женскую драму Савина воплощала «в формах чрезвычайно простых»: «Выразительнее и красноречивее всего рассказывают печальный финал «истории одного увлечения» глаза артистки да еле уловимая — до того она тонка, — игра лица, которое то вспыхнет, то погаснет, то покроется жуткими тенями». На другого критика тоже самое сильное впечатление произвели «безмолвные, без конца красноречивые монологи глаз».

Особенно сильно проводила Савина финал. «Помню, — пишет Эм. Бескин, — последнюю картину, когда измученная пережитой драмой героиня пьесы за чайным столом, укутанная в платок, произносит: «Как я устала». Той музыки, которую Савина вкладывала в эти три слова, никогда не забыть. Она устала, устал и звук ее голоса, устали и эти чудесные большие, задумчивые глаза». Слова «Как я устала» звучат рефреном и в стихах, посвященных неким театралом этой савинской роли.

Пьесу Вл. Немировича-Данченко «Цена жизни» критик «Нового времени» счел невыгодной для Савиной — «пассивный» характер роли, как он думал, не давал ей возможности выказать свое дарование. Тем не менее актриса В. Веригина оставила описание савинской игры, интересное тонкой наблюдательностью, пристальным профессиональным вниманием к особенностям ее манеры, к приемам и деталям: «Про Савину говорили, что она играет по-особенному, ведет роль бледно и вдруг удивляет публику неожиданно ярким моментом. Однако я тотчас убедилась, что такое мнение не совсем верно. Нет, она не выключалась из образа, не играла только отдельные моменты. Но, действительно, краски ее иногда бывали бледны, и то, что она подавала особенно ярко, от этого особенно выигрывало. В «Цене жизни» героиня молчит весь первый акт — и весь первый акт Савина «ярко молчала», то есть молчание ее было в высшей степени действенно. Анна Демурина страдает потому, что из-за любви к ней застрелился инженер завода ее мужа. Никто не знает о причине его самоубийства. Савина ходила по сцене с опущенными руками, то останавливаясь у окна, то отходя от него в глубину или на авансцену. Ее состояние выражалось в помертвевших кистях рук, в глазах, смотрящих в темную ночь, и в особенной неподвижности лица: мускулы лица были расслаблены, и казалось, что никакая сила не заставит их ожить».

[...] Поражала сцена с письмом, которое она держала в правой руке, и рука дрожала мелкой дрожью. Существовало мнение, что Савина «задумывает» роль и многое делает на чистой технике в противоположность Ермоловой, которая сливается с изображаемым лицом. Я абсолютно уверена, что рука Савиной дрожала непроизвольно, однако техника здесь усиливала эмоцию.

Другая актриса — П. Вульф — заметила, что для этой роли Савина нашла очень сильный прием: «...ни горячности, ни рассудочности, все чувства спрятаны глубоко, на поверхности ледяной холод, от которого делается жутко». Оцепенение души Анны передавалось внешней окаменелостью: «Все движения Савиной до предела скупы: медленный поворот головы, пожатие плечами, полуулыбка, суровый, уничтожающий любопытных взгляд и опять молчание, которое говорит больше, чем слова». В сцене бурного объяснения с мужем в страстном монологе у Савиной не было «ни пафоса, ни крика, ни рыданий, но какая сила выразительности, сколько жизненной правды!»

В «Цене жизни» явственнее, чем в какой-либо другой пьесе, выказался савинский драматизм, ее манера по-своему передавать на сцене женские страдания и страсти. Далеко не все эту манеру понимали и оценивали по достоинству. «Савина не драматическая актриса». Это я услышала двадцать лет назад от провинциального актера, и это отголосок всего тогдашнего театрального мира, убежденного, что если актриса не играет «Марию Стюарт» и «Каширскую старину», то она не «драматическая», — с досадой писала Савина в конце жизни.

Такое отношение к своему творчеству Савина переживала болезненно, оно обижало и возмущало ее. Но оставалась верна себе и убежденно отстаивала право на собственное понимание драматизма: «...мне часто говорят, что я склонна «недоигрывать» и якобы это мой минус. Но плюс ли «переигрывать?»»

Зато, когда одерживала победу, она не скрывала своего торжества. Карпов вспоминал, как на премьере его пьесы «Ранняя осень» Савина, закончив под гром аплодисментов сильную сцену, «с иронией и радостным, победным блеском глаз» бросила ему фразу: «Я ведь не драматическая актриса».

### «ЛОВКО СДЕЛАНО, ЧЕРТ ВОЗЬМИ!»

К 90-м годам окончательно вырабатывается знаменитая «савинская» манера игры. Из лирической актрисы она становится актрисой характерной. «Перейдя на «психологические» роли, — писала актриса, — я почти перестала ощущать из-за усиленной способности «наблюдать».

Можно сказать, что в пору зрелого творчества Савина выступала как бы режиссером своих ролей. Ее острый аналитический ум, зоркая наблюдательность, жизненный опыт помогали задумать, «сочинить» образ свежо и неожиданно, правдиво и остро. Недаром ее игру называли «умной».

В одной из поздних рецензий говорится: «У нее прежде всего все хорошо сделано и хорошо прилажено. Смотришь на нее и думаешь: как это умно! Как это верно! Так и кажется, что она все подробности своего исполнения, если бы ее об этом попросили, объяснила бы очень красноречиво и с большим увлечением. Иногда даже представляется, что она не столько играет, сколько показывает, как надо играть».

Актерские мемуары полны рассказов о том, как Савина репетировала. С тетрадкой в одной руке и с лорнетом в другой, она бродила по сцене, невнятно бормоча себе под нос слова роли, никогда не давая до спектакля полного тона.

Актеров, особенно молодых, вперые репетирующих с Савиной, такая манера обескураживала, вызывая недоумение и растерянность — понять, как же она будет играть на спектакле, не было никакой возможности.

Но за кажущейся вялостью и безжизненностью актрисы скрывалась величайшая внутренняя собранность и сосредоточенность. Репетиционный процесс был для нее весьма существенным. Прислушиваясь и приглядываясь ко всему, что происходит вокруг нее, Савина как бы определяла свое место среди складывающейся композиции и выстраивала линию роли, отыскивая в ней «господствующую» черту, намечая ударные моменты.

Первые репетиции бывали обычно мучительны и для самой актрисы и для окружающих. Пока ей не удавалось поймать что-то для себя важное, она бывала напряжена, раздражительна, нетерпима к малейшим нарушениям хода репетиции — отвлекающий смех, слово «не по делу» резко обрывались ею. Злили и партнеры, начинавшие с первых же репетиций «играть». «Да будет Вам темперамент-то показывать, Николай Федорович; роли еще не знаете путем, а уж кулисы грызете, — останавливала она, полущутя, горячившегося Сазонова. — Давайте-ка пройдем еще раз эту сцену, не спеша, не горячась», — описывает Карпов репетицию своей пьесы «Рабочая слободка».

Стоило актрисе найти «самое себя», как она преображалась — веселела и добрела. Вместе с ней облегченно вздыхали и все окружающие.

Суть савинского метода состояла в том, чтобы прежде всего ухватить самое основное в роли, после чего «вся ее творческая индивидуальность устремлялась, — как сказал Немирович-Данченко, — по линии господствующей черты характера». Он восхи-

щился даром актрисы «одной смелой интонацией и взглядом раскрыть всю сложную психологию изображаемой души».

Савина прочерчивала рисунок роли с «гениальной меткостью» и «стенографической краткостью». Кугель утверждал, что «экономии средств — этот самый драгоценный принцип искусства — доведена была у Савиной до последней степени».

Такое же впечатление сложилось и у Эфроса: «Вся сценическая игра Савиной, построенная на строгой экономии средств, была полна и закончена, как математическая формула. В ней никогда не было ничего лишнего и ненужного».

Одно из главных качеств савинской природы — энергия. Не грубая и папористая, а упругая и стремительная, словно тонкая стальная пружина. Она сквозила во всем: в облике актрисы — изящном и подвижном, в уме — живом и ироничном, в деятельности — неутомимой и решительной, даже в ее почерке — остром и летящем. На сцене это проявлялось как энергия стиля — внутренне напряженного и собранного, внешне — лаконичного, безупречно точного, динамичного.

Принято говорить о филигранной, кружевной отделке савинских ролей. Надо бы сказать — не отделка, а выделка той единственной, тонкой и неотразимо убедительной формы, в которую отливало изображаемое ею лицо. Савина не могла существовать вне формы, не терпела ничего бесформенного. И суть савинской формы — не во внешней красоте, а в точности, единственности решения. Форма была порядком, дисциплиной савинской природы — и в жизни, и на сцене.

Игра Савиной вызвала у Юреновой завистливо-восхищенную фразу: «Ловко сделано, черт возьми!»

Савина настаивала, что «сделано» вполне сознательно: «Не роль должна владеть актером, а актер — ролью», — говорила она. Такие слова, как «вдохновение» или «творческий экстаз», — не из ее лексикона. Она считала себя мастером и гордилась этим. «В технике — наше искусство», — утверждала актриса. — «Зрителю интересно каждое ваше движение, каждый взгляд, и должно быть слышно каждое слово, даже сказанное шепотом».

Эфрос, называя ее сценический аппарат «изошренным», писал: «У Савиной был далеко не безупречной красоты голос, лицо Савиной далеко не было лицом красавицы. Но между голосом, между манерой говорить, лицом, жестами была какая-то совсем особая, вот именно безупречная гармония».

Сценические средства актрисы были ограничены: голос ее не отличался ни красотой, ни силой, да еще имел носовое звучание, иных раздражавшее; ее фигуре, изящной и подвижной, недоставало статности; движения были лишены плавности и величавости — словом, в ее облике не было той «классичности», что дана была, к

примеру, Ермоловой. При этом — ни мощного темперамента, ни «aplomb'a и силы».

Пути большой классики и трагедии были ей заказаны.

«Она сама хорошо знает свои недостатки,— писал про Савину Островский,— и не возьмет роли, в которой тон хоть сколько-нибудь поднимается выше обыкновенной, будничной естественности или которая требует подвижности более, чем позволяет последний модный покрой платья».

Савина свои возможности, действительно, знала и умела превращать свои недостатки в достоинства. Она никогда не пыталась искусственно усиливать выразительность своих средств, избегала форсировки, нажима.

Если она и заступала порой на чужую территорию в выборе ролей, то этого никак нельзя сказать о ее приемах и манере. Тут она неизменно оставалась самостоятельной и создала свою манеру игры, которая находилась в гармонии с тем, что она изображала, и с тем, как относилась к изображаемому.

Для этого, как ни странно, пошло в ход все то, на что сетовал Островский. Для воплощения современной женщины ей оказались принципиально важны и пластика, диктуемая модным покроем платья, и разговорность тона, и будничная естественность.

Островский высказал свое суждение об актрисе в 1882 году. Само по себе оно оставалось верным и в 90-е годы, с той лишь поправкой, что эту «будничную естественность» Савина теперь превратила в свое кредо. Она раскрыла перед зрителями интерес и значительность этой будничности.

Пластика «модного покроя», диктующая скупые, несколько скованные жесты, стала типична и выразительна в своей ограниченности.

«Разговорный тон» Савина возвела в ранг искусства, разработав его до виртуозности. Ее интонации никогда не были «случайными и неопределенно-расплывчатыми». Они «поражали изощренностью и разнообразием, особенно в диалогах, которые она плела, как драгоценное кружево. И наоборот, я бы сказал, что монологи Савиной, скорее, не удавались, они, как это ни странно, были у нее неприятно однотонны, она их не умела произносить, тогда как диалог ее — полная противоположность им. Быстрая смена самых разнообразных «шрифтов» речи, темпа, игры ритмов и всевозможных оттенков — вот отличительная черта ее диалога. В этой области М. Г. Савина была в полном смысле слова виртуозом»,— утверждал Ю. Юрьев.

Лицо Савиной «на сцене говорило иногда красноречивее и убедительнее слов», так как «богатство и разнообразие ее мимики были поистине поразительны». Говорили, что Савину можно не слушать — лицо ее все выражает.

Южин приводит слова Н. Медведевой: «Посмотрите, у нее и лицо гуттаперчевое!» — и комментирует их: «Трудно лучше определить это великое повиновение каждой черты лица Савиной малейшему переживанию ее души... Только мнет и меняет эту гуттаперчу целый океан внутренней силы».

«О, это даже не мимика в том грубом театральном смысле, в каком мы привыкли ее понимать и видеть,— изумлялся И. Щеглов,— это как бы та самая нежная «музыка лица», о которой говорит Байрон и на которую переложено неожиданно для зрителя сокровеннейшее движение души человеческой».

Восторженные дифирамбы слагались о глазах актрисы — глазах, в которых отражались ее малейшие душевные переживания. «Жизни» савинских глаз на сцене поражался Амфитеатров. Дорошевича изумляла способность актрисы «менять» глаза. Он писал: «Это все внешнее можно менять.

Но глаза?

Нет, в глаза уже глядит душа.

Утомленные, мертвые глаза старой фрейлины.

Тяжелый, тупой, как у глухих бывает, взгляд Акулины.

Глаза — море в солнечный день, каждое мгновение меняющее блеск, все отражающее,— облачко ли набежало, лучом ли ударило,— глаза Натальи Петровны.

И детские глаза Вари, в которые глядит душа ребенка.

Разгоревшиеся детские глаза, полные радостных искр.

Это уже «грим души».

Житейские драмы и страдания современных женщин не имеют выхода и потому прорываются вдруг в мелочах, нелепых и случайных. Савина такие «случайности» превращала в яркие художественные штрихи.

«Секрет савинской убедительности — в тончайших, до рези в глазах тонких, поражающих дерзостью и меткостью деталях... И когда она показывает их, нельзя не сомневаться в правде, в подлинности — такого не выдумаешь!» — считала Юренева. Она называли детали сценической игры «нежностью актера к роли» и сохранила для нас, не видевших актрисы, многие приметы савинской актерской «нежности».

Это и круг зонтиком, описываемый в воздухе веселой и счастливой Татьяной Репиной; это и шляпная булавка, которую Магда — героиня «Родины» Зудермана — вкалывала на ходу так, «точно она вонзает кинжал в живое тело»; это и полузакрытый глаз придурковатой Акулины, «придающий ей какой-то животный, идиотский вид»; это... список можно продолжать и дальше, и каждая новая деталь будет неожиданной, непредсказуемой. Кругель называл савинские детали «афоризмами» и «крылатыми штрихами».

По-прежнему для Савиной остаются важны детали внешнего порядка, характерные приметы и черточки, помогающие «схватить» изображаемое лицо. Но со временем все чаще появляются детали, фиксирующие моменты душевного слома, печального прозрения. Детали, с помощью которых ей удавалось, по словам И. Щеглова, «одним штрихом обрисовать суть самого сложного характера».

Обычно актриса долго искала и находила одну-единственную деталь, но деталь эта своей точной правдой и неожиданной выразительностью стоила многих сцен, передавала происходящее в душе героини ярче, чем многословный монолог. Такие подробности возникали интуитивно, но тщательно отбирались, шлифовались, закреплялись актрисой. Она ими дорожила, радовалась, когда их замечали.

Вот героиня пьесы А. Федорова «Обыкновенная женщина»: «Нудное, невзрачное существо, — как пишет Юренева, — отмеченное только большой несчастливой любовью к такому же невзрачному мужчине. Однажды, чтобы привлечь к себе его внимание и понравиться ему, она приезжает из города на дачу, где он живет, прифрантившись, в новой желтой кофточке. Она входит оживленно, задорная, полная самых радужных надежд. Но, оказывается, в ее отсутствие произошло несчастье: у него был припадок, и смерть приближается к ее любимому. Только что мы видели Савину смеющуюся, кокетливо принарядившуюся, теперь она лежит на ступеньках террасы, сраженная, в некрасивой позе. Лицо горькое, надменное. Навсегда запоминается короткий, остервенелый жест, которым вырвана из-под аккуратного кушака желтая кофточка, щемяще ненужная теперь».

Главной приметой савинской манеры становятся паузы, наполненные ее знаменитой «молчаливой игрой», без описаний которой не обходится, пожалуй, ни одно воспоминание об актрисе («Из сильных драматических мест в ее лучших ролях надо отметить молчаливую драму», — указывал критик журнала «Артист»).

Вот еще одно «нудное и невзрачное существо», описанное Юреновой, — героиня пьесы И. Потапенко «Крылья связаны» — сельская учительница \*, «зазябшая от одиночества, бедности, осенних дорог. Учительница сталкивается с мужчиной, которого любила в прошлом. Он предлагает теперь соединить их жизнь. Перед учительницей — выбор. Савина сидит у накрытого к обеду стола. Долго, неподвижно думает. В руках машинально вертит столовый нож. [...] Все соблазны пропускает она перед собой — ласки, отдых, тепло воскресшей любви к этому человеку, свои дети — весь женский рай. [...] Потом замирает. Три, разделенных бегом

---

\* Юренева ошибается: героиня пьесы — земский врач.

*секунд, удара ножа по столу. Один... два... три... Решение принято. [...] Точка. Савина аккуратно кладет нож около вилки. Встает. Жизнь идет дальше. Как просто! Как выразительно! Как трогательно! И сколько веры в чуткость зрительного зала — ведь пауза играет в самом финале акта, а Савиной надлежит вызвать бурю аплодисментов. Эта буря ударится в занавес, и он будет открыт много раз».*

Но при том, что любая поза и интонация, каждая деталь и пауза были Савиной продуманы, отшлифованы и проверены много раз, что вся роль стояла перед ее внутренним взором, словно четкая потная страница, где не могло быть никаких пробелов или неожиданностей,— каждый выход на сцену в самом обычном, рядовом спектакле всю жизнь был связан для Савиной с неизмеримым страхом и напряжением нервов. «Вы не можете вообразить и поверить,— признавалась она,— какое волнение я испытываю при выходе и как у меня сжимается сердце. Эта толпа кажется такой враждебной, зала представляется пропастью, готовой ежеминутно поглотить».

Об этом волнении с изумлением рассказывали многие: «Я стоял однажды с Савиной перед ее выходом на сцену, в боковой кулисе театра,— вспоминал ее партнер.— Разговор велся о самых значительных вещах, в связи с событиями текущего дня. Она была совершенно спокойна — роль была старая, много раз игранная, и Савина отчетливо знала в ней каждую свою фразу, позу, жест, интонацию... Но вот подошел помощник режиссера и тихо произнес стереотипную фразу: «Мария Гавриловна, вам сейчас выходить». Она механически, как бы повинувшись какой-то внешней, невидимой силе, оттолкнувшей ее от меня, оборвала на полуслове свою речь и, торопливо крестясь на ходу, бросилась вперед к выходу на сцену. Лицо ее необыкновенно изменилось. Губы побелели и сжалась от сдерживаемого усиления воли внутреннего волнения. Зрачки расширились, а выражение глаз получило какую-то необыкновенную загадочную глубину. Словом, вся она совершенно преобразилась».

## КЛАССИКИ-СОВРЕМЕННОКИ

Актриса вступила в пору зрелости. Трезвое понимание жизни и изощренное мастерство помогли ей легко и уверенно справиться с ролями современного текущего репертуара.

Но уровень пьес, в которых она играла, вынуждал актрису дополнять каждую роль «от себя» — питать своим житейским и душевным опытом. Масштаб ее собственной личности, по большей части, оказывался крупнее авторского. Все эти роли, в конце

концов, истощали ее талант — они лишь исчерпывали, но не пополняли запас мыслей, чувств, жизненных впечатлений.

И потому от сценичных, эффектно сделанных, но поверхностных сочинений, от «крыловщины» Савину потянуло к серьезной литературе. Приблизительно с начала 90-х годов наступает для нее пора больших имен — опять Тургенев, впервые — Толстой, Достоевский, Чехов, затем — Островский.

Хочется сказать, что Савина, мол, обратилась к русской классике. С сегодняшней точки зрения оно так и выглядит. Но громкие имена, которые мы произносим с понятным пиететом, для Савиной были именами ее современников. Всех, кого мы только что назвали, Мария Гавриловна знала лично. В свою очередь все они видели ее на сцене. И для нее-то они были не классики, а известные беллетристы и драматурги, чьи новые романы, повести, пьесы Савина проглатывала вместе с первыми читателями. Слава, которая донесла до наших дней их имена, возникла при жизни Савиной, и славе этой сопутствовали, понятно, споры, столкновения мнений, разногласия оценок... Это сегодня всякого рассмешит вопрос, кто талантливее: Боборыкин, Потапенко или Чехов. В савинские времена однозначного ответа на такой вопрос еще не было.

Но надо отдать должное вкусу и проницательности Савиной: при всей ее актерской приверженности к пьесам и ролям, написанным специально для нее, «на Савину», она ясно видела «дистанцию огромного размера», отделявшую таких ее поставщиков, как Крылов или Шпажинский, от подлинных и великих талантов, с которыми она соприкасалась гораздо реже, но которые глубоко ее волновали и все сильнее притягивали. Знала она и то, что, приобщаясь к большой литературе, должна будет занять по отношению к автору иную, непривычную для нее позицию: не приподнимать роль до уровня собственного мастерства, не обогащать бедный текст своими впечатлениями, наблюдениями, штрихами, но — в меру сил — раскрывать содержание роли, пробиваться к трудно постижимой сути образа, то есть верой и правдой служить писателю.

Как и сейчас, сцена той поры охотно шла на поклон к современной прозе, и самые популярные романы, повести — нередко даже вопреки воле их сочинителей — торопливо переносились на театральные подмостки. Уже само по себе то обстоятельство, что роман читается нарасхват, что о нем говорят «в свете» и полемизируют между собой журнальные критики, служило, казалось, верной гарантией успеха его театральной версии. Но создавались эти театральные версии чаще всего с помощью ножниц и клея. То, что мы называем инсценировками, тогда называли прозе — «переделками».

Савиной не однажды приходилось «попадать в переделки». Но при всей ее любви к острословию она по этому поводу не калямбурила, а высказывалась со сдержанным беспокойством: «Предприятие переделки романа в драму представляется мне несколько рискованным». Амфитеатров был резче и откровеннее. «Никогда, — писал он, — ни один из русских переделывателей не умел, да и не заботился спасти для сцены смысл, этическое и социальное значение оригинала, на который он посягает». Но посягали — неутомимо. Ибо, продолжал Амфитеатров, «ни труда, ни таланта, ровно ничего от переделывателя не спрашивается и не требуется, кроме готовности навязаться на содержание к обладателю крупного литературного имени».

Вот с такими-то переделками и маялась Савина.

При всей ее любви к Тургеневу, она не смогла хорошо сыграть Лизу Калитину в «Дворянском гнезде». Суворин видел причину неудачи в том, что «темперамент г-жи Савиной не для Лизы». Вполне вероятно, он прав. Заметим, однако, что переделка П. Вейнберга не принесла успеха и Е. Лешковской, которая через год выступила в роли Лизы в Малом театре, — после пяти представлений «Дворянское гнездо» сошло с московской сцены.

В 1899 году в свой бенефис Савина вознамерилась дать переделку «Идиота».

Роман Достоевского инсценировали В. Крылов и С. Сутугин, их работа внушала актрисе большие сомнения.

«Будьте добры, — просила она Модеста Писарева, — прочтите и напишите Ваше мнение о постройке пьесы; я слишком начиталась романа, и мне кажется все неясным. При том же я слишком заинтересована ролью». Отправляясь весной отдыхать, она торопит П. Вейнберга поскорее провести пьесу через Театрально-литературный комитет и прислать ей окончательный вариант: «Неужели я одна поеду в Карлсбад?! Я хочу взять... «Идиота», — чтобы «на свободе» заняться ролью».

По мере приближения премьеры ее охватывает «великое беспокойство»: «До того это неладно и нескладно на сцене и так невыполнимо, что ужас берет».

Однако опасения оказались напрасны — спектакль был встречен доброжелательно: «...впечатление было сильное и несомненно хорошее. Отчасти это заслуга авторов переделки, главным же образом, прекрасных исполнителей», — читаем в статье, опубликованной в «Русской мысли».

О Савиной писали, что невозможно более верно постичь и более тонко и сильно передать натуру Настасьи Филипповны, что актриса глубоко поняла тип русской падшей женщины, «в душе которой всегда таится горечь сознания своего положения, маскируемая беспашашной разнузданностью». Актриса так гово-

рит про себя — «рогожинская», что «в одном этом слове слышится целая драма жизни». Восхищались, конечно же, знаменитой историкой в сцене сжигания денег. Один из критиков подметил главное, что сквозило в савинской героине: «...все время виделось и верилось, что эта прекрасная и бесконечно несчастная женщина — осуждена. Жить ей нельзя. У нее уже столько невыносимого горя, так изломана и разбита ее жизнь, так она устала, что «некуда идти». Тонкий, едва уловимый отпечаток этой осужденности чувствовался в каждом слове и в каждом движении г-жи Савиной. Потому-то и образ, ею созданный, казался таким трагическим и обаятельным».

И все же, читая отзывы о савинской Настасье Филипповне, ловишь себя на мысли, что живое сострадание к героине, которое вызывала актриса, далеко не исчерпывает трагедийные возможности роли. Да, конечно, «бесконечно несчастная женщина», но только ли она «устала»? В романе, во всяком случае, образ гораздо более сложен, и сломленности, готовности покориться судьбе у героини Достоевского не ощущаешь. Кугель писал, что Савина сыграла Настасью Филипповну «прекрасно» и тут же добавил: «...но inferнальности у нее не было ни на волос. Этого она не могла».

Прервем здесь рассказ о постановке «Идиота», ибо нам еще предстоит вернуться к нему чуть позднее.

В 1897 году Савиной сыграна единственно удавшаяся ей чеховская роль — Анна Петровна (Сарра) в «Иванове».

Она играла ее после Стрепетовой. Даже такой пристрастный в этой ситуации судья, как Суворин, необычайно высоко ценивший Стрепетову, признавал, что «приятно ошибся», полагая, будто Савина не сможет конкурировать в чеховской пьесе со своей предшественницей и соперницей. По его мнению, актриса «была поразительно правдива и до глубины души, мучительно тронула зрителей». Правда, жена Суворина писала Чехову, что Савину «не было жаль».

Актриса П. Вульф, игравшая в «Иванове» вместе с Савиной на ее гастролях в Одессе, так описывала сцену объяснения Анны Петровны — Савиной с мужем: «Она играла сцену объяснения Анны Петровны с Ивановым совершенно необычно, своеобразными, ею одной найденными приемами. После того, как она услышала разговор мужа с Сашенькой, [...] она выходит бледная, замученная ревностью, взволнованная и, задыхаясь, глухим голосом начинает осыпать мужа упреками. Она ходит по кабинету, как зверь в клетке, и слабым глухим голосом, не переставая, говорит... Она не слушает его реплик, односторонне жалуется и мечется по комнате». Иванов бросает ей страшную фразу: «Ты скоро умрешь». — «Савина, до этих слов не слушавшая возражений мужа,

говорила без умолку, обрушиваясь на него потоком обвинений и оскорблений, вдруг она останавливалась, вся съежившись, как от удара, сторбившись, опускалась в кресло, долго молчала, смотря на Иванова широко открытыми глазами, в которых застыл ужас, и чуть слышно, каким-то мертвым голосом: «Когда он сказал?» В этих словах, в интонациях, в глазах было все — прощание с жизнью, страх смерти и ясное сознание: жизнь кончилась... Ни ревности, ни оскорбления, ничего уже нет, есть только смерть...»

Многим врезалась в память фраза «Когда он сказал?»: Савина произносила ее не на выдохе, а на вдохе — возникало впечатление, что Анна Петровна задыхается.

В это же десятилетие в репертуаре Савиной опять, как в молодости, большое место занимает Островский. Вновь возвращается она к уже игранному «Последней жертве», «Волкам и овцам» и «Невольницам», даже ставит их в бенефисные спектакли, впервые берется за «Сердце не камень».

Прошедшие годы изменили искусство Савиной, и то, что раньше ей никак не удавалось, теперь стало доступно ее углубившемуся зрелому таланту.

Та самая Евлалия в «Невольницах», отвергнутая актрисой в 1880 году и впервые сыгранная ею через восемь лет, теперь, в бенефисном спектакле 1899 года, принесла ей большой успех. Савина сумела до конца воплотить то, чего не поняла и убоилась двадцать лет назад. Она сыграла Евлалию и с немалой долей комизма и иронии, необходимых для первой части пьесы, и с драматической силой, требующейся для второй. В Москве Ермолова сделала из нее драматическую героиню: все беды ермоловской Евлалии приходили извне, сама она, кроткая и чистая, ни в чем не была повинна. В исполнении Ермоловой пьеса обретала более открытый обличительный пафос, но многие нюансы роли пропадали.

Савина же владела другим оружием, быть может, в данной пьесе более уместным — иронией и тонким комизмом. Совсем иным путем приходила она, в сущности, к тому же обличению косного образа жизни, коверкающего душу современной женщины.

Кстати, этой двойственности роли не заметил никто из современников. Кугель писал, что Савина взяла тон «легкой, очень легкой комедии, изображая Евлалию полудурой» и всей пьесе придала оттенок «грациознейшего комизма, граничащего с фарсом». Другой известный критик А. Измайлов, напротив, утверждал, что в исполнении Савиной Евлалия предстала женщиной, «исстрадавшейся в тоске неразделенной любви, но неотразимо привлекательной и в редкие моменты призрачного счастья, и в тяжелые часы нравственного страдания».

И. Шнейдерман, впервые сопоставивший две эти рецензии,

пришел к выводу, что Кугель со своей «комедийной полудурой» грубо ошибся, а Измайлов со своей «исстрадавшейся женщиной» — абсолютно прав. Думается, что правы отчасти оба и что живая восприимчивость, свойственная обоим критикам, на этот раз ни того ни другого не подвела. Просто для них была внове, была непривычна та многогранность, которой теперь все чаще и все увереннее добивалась Савина. Каждый верно указал одну из граней и упустил из виду другую. Между тем истинная причина торжества Савиной в этой роли в том-то и состояла, что она уверенно и легко лавировала между комедией и драмой, сообщая Евлалии подлинно жизненное полнокровие, точно подмечая в ней и забавное и печальное, вызывая то снисходительную усмешку зрителей, то их глубокое сострадание.

Вспомним, как когда-то рецензент писал по поводу «Бедной невесты», что Савиной не подходят роли «слишком простые, искренние», в которых нет «ни тонкого лукавства, ни женской хитрости, ни игривой веселости». Теперь, овладев приемами «скрытого драматизма», актриса научилась раскрывать значительность и силу «простых» характеров, полюбила отыскивать и неожиданно преподносить зрителю их незаметную на первый взгляд сложность и неординарность.

Так сыграла она Веру Филипповну в комедии Островского «Сердце не камень». Ее героиня предстала перед зрителями, как ничем не примечательная, типичная по своему внешнему облику жительница Замоскворечья — «ординарная натура», как выразился И. Забрежнев. «И вдруг эта обыкновенная женщина при каждом столкновении с обстоятельствами, как бы они ни были сложны или угрожающи, обнаруживает стойкое мужество и душу необычайной красоты, — писал он. — Таких подъемов или вспышек в пьесе несколько — и каждый из них служит артистке предлогом запечатлеть в памяти зрителей то или другое душевное движение Веры, запечатлеть и в безукоризненной чеканке целого и в филигранной отделке деталей». В этих точно прослеженных душевных движениях обнаруживались нравственная сила и цельность характера.

Так вернулась Савина к драматургу своей артистической молодости, вернулась душевно повзрослевшая, оснащенная виртуозным мастерством.

Акулина из «Власти тьмы» Льва Толстого стоит в творчестве актрисы вроде бы особняком, как единственная и непревзойденная в своем роде; а в то же время роль эту никак нельзя назвать исключением — при всей своей неожиданности она закономерна.

Если в 1887 году знавших Савину приводило в недоумение само намерение актрисы взяться за подобную роль, то спустя семь лет пришедшие на премьеру были ошеломлены.

«Полное отрешение от себя», задуманное некогда актрисой, удалось вполне — зрители, привыкшие видеть в Савиной олицетворение всего элегантного, изящно-утонченного, не могли даже вообразить себе такого превращения: «Что за увалень эта ее Акулина! Что за походка, от которой будто дрожит дощатый пол!.. Глаза у нее — белесоватые, с тусклым оловянным блеском — нельзя узнать в них горящих, черных глаз Савиной; лицо обветренное и безобразно покрасневшее; волосы с узкой девичьей повязкой — прилизанные и словно липкие; вся фигура, стиснутая в груди плисовой жакеткой, — толстая и нескладная», — описывала Любовь Гуревич.

Премьера в Александринском театре состоялась через два дня после того, как «Власть тьмы» впервые была показана Петербургу на сцене театра Литературно-артистического кружка (так называемого «Суворинского театра»). Этот спектакль в добротной постановке Евтихия Карпова, был единодушно признан более удачным, нежели спектакль казенной сцены. Лишь одну Савину все выделили как безусловно лучшую исполнительницу: «Все главные роли были представлены бесконечно слабее, кроме Савиной. Она для своей Акульки сознательно отказалась от того, чем блистала исполняющая эту роль у Суворина нарядная красавица А. П. Никитина, и показала дуру-замарашку, чтобы показать, как невзыскателен насчет баб Никита. Отняв у молодой актрисы главный козырь наружного обаяния, Савина без малейшего труда забила ее блестящей тонкостью отделки».

Это было, конечно, и смело и совсем непросто. Хотя внешним перевоплощением, как бы совершенно оно ни было («ни на одну йоту нарочитости, какого-нибудь наигрыша. Все так органично, так естественно», — утверждал Юрьев) далеко не исчерпывалось содержание роли. Значение ее вовсе не только в появлении на сцене «дуры-замарашки». Ведь сама актриса поставила себе целью не только «отрешение от себя», но и «приближение к типу». И вот эта-то, несоизмеримо более трудная задача была ею выполнена блестяще. Подробное описание, оставленное Бруштейн, дает основания говорить о большой психологической сложности созданного образа.

Чем привлекала Савину эта деревенская девка, в которой на первый взгляд нет ничего, кроме грубости и дикости, примитивных чувств и животных инстинктов? Смысл роли в свое время объяснял Савиной сам автор: «Я понимаю эту женщину — Акулину — так: дурковатая (т. е. умственная машина в ней действует хотя и правильно, но медленно), добрая, прямая, даже честная и великодушная по природе, но, по своему развитию, ближе к животному, чем к человеку. Это — последнее — главное, в этом даже, с одной стороны, смысл всей пьесы: дикость среды, заброшенность

миллионов наших сестер и братьев и погибель, по нашей вине, прекраснейших божеских созданий».

Справедливости ради следует все-таки отметить разницу между героиней толстовской и героиней савинской. Дело в том, что вся, до дна, чудовищная правда этой жестокой пьесы ни александрийским артистам, ни александрийским зрителям доступна быть не могла. И Савина, берясь за роль, ее несколько облагораживала. Думается, вполне сознательно. То, на чем настаивал Толстой,— что Акулина «по своему развитию ближе к животному»— актрису все-таки не устраивало. Она вычертила свой, очень точный и законченный рисунок роли, не противоречащий авторскому замыслу, но толкующий его властно и самостоятельно. Главным здесь было то, что Савина, следуя авторскому замыслу, дала своей Акулине страстную любовь к Никите и уже одним этим вывела ее из животного состояния существа, которому ведом лишь неразборчивый инстинкт. Отсюда проистекало все дальнейшее движение роли.

Сама Савина впоследствии вспоминала, что отталкивалась от заключительных слов Акулины, которая в тот момент, когда вяжут Никиту, «подходит и становится рядом», как сказано в ремарке, произнося: «и я виновата».

Стало быть, актриса хотела подчеркнуть момент зарождения в Акулине нравственного чувства, с которым та совершает свой первый в жизни сознательный и самостоятельный поступок.

Одна подсказка Толстого помогла актрисе подобрать ключ ко всему исполнению: «Она (Акулина.— М. С.) глуха, и потому больше, чем другие, живет в своем внутреннем мире». В этом внутреннем мире Акулины — тупой, забитой, живущей инстинктами,— Савина обнаружила целую гамму чувств, неожиданных поворотов, а главное, стремительное развитие — что сообщило всей роли энергичное внутреннее движение при столь яркой внешней характерности.

Савина приняла грубоватый облик, нашла выразительные приметы ее «дурковатости», вроде приспущенного века, придававшего Акулине моментами почти идиотический вид. Но вспыхивающий вдруг «хитрый и ненавидящий» взгляд или вырывающаяся сочувственная интонация обнаруживали под этой тупой, животной внешностью напряженную внутреннюю жизнь, медленно, но упрямо ворочающееся сознание. И тогда вдруг казалось, что «дурковатость» — это еще и бессознательная мимикрия Акулины. При кажущейся тупой безразличности она напряженно прислушивается и приглядывается ко всему, что творится в доме.

«Акулина, конечно, и несколько туга на ухо, но повторяет она все сказанное ей не только из-за этого, но и от желания дать себе время понять, разобраться в том, что ей говорят,— пере-

даст Бруштейн свои впечатления. — Уже в начале пьесы, когда Акулина кричала Анисье: «Ты за что батю ругаешь... Пес ты, дьявол, вот ты кто!..» — под приспущенным веком был глаз хитрый и ненавидящий. Это была хитрость детей или душевнобольных, — и ненависть сознательного существа». Но когда ей было нужно, «Акулина — Савина снова принимала свой «дурковатый» вид: опускала веко, как штору на окне, с тупым видом сосала бусы со своей шеи и т. п.».

На протяжении всей роли происходило как бы высвобождение человеческого существа из-под заскорузлой и непроницаемой коры. Внутренняя жизнь Акулины все явственнее пробивалась наружу. В третьем действии Акулина — «женщина, страстно, чувственно тянущаяся к Никите, похорошевшая, осмелевшая». Она возвращается с любовником из города, «по-видимому, несколько подвыпившая заодно с ним и окончательно заважничавшая перед его женой и всеми домочадцами». Савина — Акулина менялась в этой сцене прежде всего физически. В ее «нагло-размашистых» движениях, «в том, как она швыряет привезенные из города обновы, в том, как она внезапно обозлившись, лезет в драку с мачехой, женой своего любовника» — ощущалось проснувшееся вдруг сознание своей силы, своего права. Всю сцену Савина вела «на торжествующих, властных, хотя вместе с тем и на инфантильно-наивных нотах».

Так неуклонно вела Савина свою роль к финалу, где вслед за осознанием своего права в Акулине пробуждается и чувство вины, своей ответственности за содеянное.

Акулина оставалась в репертуаре Савиной на протяжении почти десяти лет. Авторство этой роли, самостоятельность решения актриса сама подчеркивала. Вскоре после премьеры «Власти тьмы» она написала такие строки: «До сих пор у меня были две роли, которые я имела право считать своими созданиями: Марья Антоновна в «Ревизоре», Верочка в «Месяце в деревне» и теперь третья — Акулина во «Власти тьмы». Имена Гоголя, Тургенева и Толстого велики, и я счастлива, что могла олицетворить их типы. Этих трех ролей достаточно для всей моей карьеры, и они служат мне щитом».

Вооруженная «щитом» классики, выходит Савина на свой 25-летний юбилей — «серебряную свадьбу» с театром, как писали газеты.

## ВЛАСТЬ

Главу своей книги «Актрисы», посвященную Савиной, Вера Юренева назвала коротким, энергичным словом — «Власть».

«Она была царицей русской сцены... И как актриса, и как женщина, и как человек... Она родилась с правами на трон, и

охраняла свой трон от всяких покушений с настойчивостью и умом настоящих владык мира», — писал К. Арабажин в некрологе, так и озаглавленном — «Царица русской сцены».

Слова «власть», «властвовать», «царить» всю жизнь сопровождали Савину. Они как-то шли к ней, невольно срываясь с пера всех, пишущих об актрисе: «М. Г. Савина царила на сцене — любила царить и умела царить» — это из «Записок» Ю. Юрьева.

Властность жила у нее в крови и была неотделима от ее талантности — и на сцене и в жизни. В том, как мгновенно и неотразимо захватывала она зрительный зал, Юренева усматривала «самое существо актерской профессии — талант властвовать над зрителем».

Велика была ее власть над людьми, которых она не только привлекала магнетизмом своей незаурядной личности, но и умела «талантливо подчинять себе».

О победоносной женской власти Савиной упоминает каждый, пишущий о ней: «А главное, она была женщиной, настоящей женщиной с чудно горящими карими глазами, сводящими с ума старых и молодых, — признавался Н. Ходотов. — О, эти глаза! Их силу, их обаяние всегда будут помнить и те, на ком они останавливались в минуты гнева, и те, кому сияли бесконечной милостью и доброй лаской».

«И любя, и не любя Вас, всякий подчинялся Вашей власти, Вашему скипетру и державе, моя прекрасная, великодушная, жестокая, сварливая, обаятельная, трогательная и несносная дама», — восклицал Юрий Беляев, преданный рыцарь актрисы. В его чуть вычурной тираде схвачена суть: Савину могли любить или ненавидеть, но не считаться с ее властью было невозможно.

Как всякая власть, власть Савиной для кого-то оборачивалась благом, для кого-то — злом. Одни считали ее холодной, бездушной эгоисткой, равнодушной ко всем и ко всему, кроме собственного успеха. Другие благославляли доброту и отзывчивость Савиной, спеша в своих воспоминаниях пополнить список ее благодеяний. Как совместить это? В общем, довольно просто.

Юрий Михайлович Юрьев пишет: «За кулисами велась борьба, борьба за власть, за влияние. Нужно было быть всегда начеку. Ее выдающийся ум, скорее, мужского склада, давал ей возможность хорошо ориентироваться в закулисной жизни. Она знала каждого наизусть, видела всех насквозь, предугадывала их намерения и вовремя нажимала необходимые кнопки сложнейшего театрального механизма, — и всегда выходила победительницей из каждого затруднительного положения, как самый искусный шахматный игрок».

Ее выигрыши для других, понятно, становились проигрышами, ее победы непременно оказывались чьими-то поражениями: на

пойне как на войне, и Савина, затеяв очередную схватку, жалости не ведала. Устремляясь к намеченной цели и решительно расчищая себе путь, она оставляла за спиной и задетых, и обиженных, и оскорбленных. Но не оглядывалась и не сожалела о содеянном. Ибо эта борьба, составляя истинное содержание ее жизни, велась не во имя власти как таковой. Власть была не целью, а средством, власть нужна была, чтобы беспрепятственно и свободно реализовать свой талант, осуществиться, сбыться, совершить предназначенное. Все дальновидные расчеты и сложные интриги воодушевлял и провоцировал тот актерский инстинкт, которому Савина противиться не могла и не хотела.

А за пределами закулисной борьбы, вне круга актерских интересов, которые нужно было неусыпно охранять и отстаивать, Савина, действительно, творила много добра, энергично и разумно помогала многим, откликаясь на чужие беды и нужды по первому зову, а то и не дожидаясь никаких просьб.

Кому только ни помогала она — деньгами, советами, хлопотами. Вечно билась за то, чтобы поместить в приют сироту, выхлопотать пенсию вдове, устроить ангажемент провинциальному актеру... Каких только просьб — подчас курьезных — не содержится в многочисленных письмах к ней. Кто просит устроить служить кассиршей в театр, кто умоляет поместить сына в училище глухонемых, кто жаждет совета, как готовиться к поступлению на сцену, кто требует выхлопотать разрешение на торговлю денатурированным спиртом (!)... И, конечно, чуть ли не в каждом письме просят денег.

Провинциальная актерская братия пользовалась ее особым покровительством. «Что такое актриса без костюмов,— пишет М. Велizarий,— это поймет каждый, кто знаком с провинциальным театром того времени». Она вспоминает, как, оказавшись в подобном бедственном положении перед сезоном, пришла к Савиной. Та повела ее в комнату, напоминавшую театральную костюмерную, призвала свою горничную. Через пятнадцать минут перед Велizarий стояла громадная корзина с полным гардеробом на все пьесы, какие предстояло ей играть: «Платья, каких у меня никогда в жизни не было. Все модные, дорогие. Даже шляпы, необходимые по пьесам,— все было предусмотрено и сложено в корзину».

Подобных воспоминаний и рассказов не счесть. Но помимо такой экстренной помощи Савина в конце каждого сезона разбирала свой обширный гардероб и костюмы из сошедших с репертуара пьес рассылала провинциальным актрисам.

А во время ее гастролей в разных городах «надо было видеть, как осаждали ее просители,— вспоминает М. М. Блюменталь-Тамарина,— то какой-нибудь полуслепой суфлер, то какая-нибудь

старуха-актриса, выброшенная за борт волею судеб, то курсистка, то студенты. Мария Гавриловна, усталая после репетиции, всех выслушивала, всех наделяла — и они уходили, благословляя ее».

Благотворительность, которой Савина занялась не в старости, как это водится, а очень рано, разрастаясь и принимая все большие размах и масштабы, постепенно стала ее осознанной миссией. «Савина — добровольный ходатай по устройству тысячи чужих дел и интересов. Она даже как будто бы не сознавала, что это, в сущности, является актом ее доброй воли. Она так привыкла к такому распорядку вещей, что, смотря на это со стороны, легко было прийти к заключению, что вся эта бесконечно надоедливая возня с мелочными, чуждыми лично ей, делами людей самых разнообразных профессий, возрастов и общественных положений является ее прямой и неотложной обязанностью, словно она была не замечательной русской актрисой, а каким-то полномочным министром — министерства «общего благополучия».

Савинская благотворительность была лишена всякого оттенка сентиментальности: «Все, что она делала, она делала, повинаясь сознанию необходимости и возможности сделать; доброта ее сердца была только производной от редкой способности ума — ясно понимать и верно оценивать людей и их обстоятельства. Ее филантропия была продиктована не слезливым сочувствием, а принципиальным сознанием необходимости прийти на помощь людям в их нуждах, хотя бы лично они не возбуждали в ней ни симпатии, ни уважения».

Проницательность приведенных строк Н. Н. Николаева подтверждается собственным, довольно горьким, признанием Савиной: «Я всегда должна что-то делать для кого-то, хлопотать, убивать здоровье, нервы... Я делаю все это охотно, с искренним убеждением, что никто лучше меня этого не сделает, и я не могу сказать, что жду платы за мой труд, но... мне не тепло».

Стоит прислушаться к этим словам: они означают, что ни радости, ни даже истинного удовлетворения вся эта повседневная и большая по размаху работа — именно работа! — Савиной не приносила. Она просто и твердо выполняла свой долг. Не хуже других она понимала, что не в ее силах помочь всем и хоть несколько улучшить тягостную участь русских актеров. Но помочь хотя бы кому-то она могла и, следовательно, считала себя обязанной это сделать, не рассчитывая ни на благодарность, ни на ответное добро. Вся благотворительная сторона ее жизни была как бы своего рода компенсацией за ту холодную беспощадность, с которой она вела закулисную борьбу. Внутри своего театра она добивалась полновластия и требовала больших гонораров. Вне театра использовала всю власть, чтобы выручать тех, кто в беде, и щед-

ро тратила заработанное, чтобы штопать чужие прорехи и облегчать чужие жизни.

«Вряд ли особенно веселые минуты переживала Мария Гавриловна в этой тридцатипятилетней борьбе за власть», — предположил Дорошевич. Борьба за власть ни для кого не проходит бесследно, многое вытравляя в душе.

Характер Савиной, проявившийся очень рано, в сущности, не менялся — жизненная борьба лишь закаляла его да резче обостряла противоречия.

Природа наделила Савину величайшей жизнеутверждающей силой. В ее натуре «было исключительно полное и такое же острое чувство жизни, настоящая жадность ко всем впечатлениям бытия и смелое, радостное их приятие. Савина — гений жизне-радостности в самом высоком и прекрасном значении этого слова», — писал Эфрос.

Никогда, даже в ранней молодости, не отличалась Савина ни восторженностью, ни наивностью; на жизнь она смотрела трезво, без иллюзий, не боясь увидеть ее подноготную. Но ничто не могло отбить или хотя бы притупить ее исключительного вкуса к жизни, азарта, с которым она жила. «Жить, жить, жить! Двести тысяч раз жить! — опять вспоминались слова Давыдова при виде этой необыкновенной женщины», — восклицает Н. Ходотов.

Радость бытия с зажигательной, заразной силой пульсировала в ней, излучалась всеми порами ее существа, трепетала на лице, искрилась в глазах.

Это захватывало публику в зрительном зале, это притягивало к ней людей.

Замкнутость и тихое уединение были для нее непостижимы: «Да что же это за актрисы здесь? — изумлялась она, приехав в Москву, образу жизни Ермоловой и Лешковской. — Какие-то монашки... Сидят у печки и грызут орехи!»

Сама она была общительна и одинаково интересна в любых ситуациях. Это мог быть задушевный вечерний разговор за чашкой чая. Или импровизированный актерский ужин после спектакля где-нибудь в Таганроге или Вильне, где она в компании своих товарищей пела, танцевала или смешила всех до упаду, изображая комическую сценку, и, окруженная молодежью, оказывалась самой молодой, самой зажигательной. Или отчаянные танцы на «капусте» у дяди Кости — известных всему Петербургу пирушках, устраиваемых Варламовым во время великого поста: «Все почти актеры у Варламова на капусте, — описывает Смирнова, — назвались сами, человек пятьдесят. Н. вернулся в четыре часа утра и говорит, что было необыкновенно весело. Квартира большая, гуляй во всех комнатах! Стеснения никакого, все делают, что хотят. Кто танцует, кто в шашки играет, кто в шахматы, кто в кар-

ты; за одной роялью поют, на другой играют. Дамы сами хозяйничают. За ужином солянка, ростбиф и осетрина; Горбунов раскладывает по тарелкам. Кто-то показывает фокусы. [...] Стрепетова отплясывает с Петипа, Савина — со всеми». Или долгие литературные споры в ее уютной гостиной на Фонтанке после чтения новой пьесы: «...чтобы еще более оценить дарование артистки и познать источник его творчества, надо видеть Савину в гостиной, когда она здорова, в духе, — и с увлечением рассказывает о каком-нибудь событии, о пьесе, об авторе, о товарищах-актерах, — вспоминал Крылов. — Это такой поток блестящей импровизации, что нельзя оторвать глаз от артистки, и — боитесь, что она кончит речь и замолчит. Описываемые лица встают перед вами, как живые, лаконические эпитеты так и сыплятся, одной фразой иногда она так и нарисует вам целую картину, все рассказываемое ею вы словно видите воочию. И все это рвется наружу силою вдохновения, без всякой подготовки и обдумывания заранее. Тут доводы громадной впечатлительности и способности мгновенно, как в зеркале, отразить виденное. Изумляешься: как она успевает приглядываться к типам, которые создает. Но ей и не нужно приглядываться: ее впечатлительное дарование дает ей это помимо ее самой».

Везде и всегда, в любом обществе, Савина обычно оказывалась в центре внимания, излучая «свет изящества и ума», и в веселии и в серьезности сохраняя остроту, смелость и оригинальность.

Но, упиваясь жизнью, она не переставала трезво и бесстрашно наблюдать и анализировать. Сочетание редкое, для художника, быть может, особенно счастливое и драгоценное. Еще Тургенев как-то заметил: «...обладая умом скептическим, она находит удовольствие разглядывать «изнанку вещей». Сама Савина признавалась: «Бывают минуты, когда я ощущаю на своих глазах (вероятно, в своей душе) увеличительные стекла, через которые помимо своей воли и желания, вижу такие неприятные стороны людские».

Пристально-трезвым, оценивающим взглядом смотрела она и на тех, кто окружал ее, и на тех, кого ей приходилось изображать. «Неприятные стороны людские» она выносила на сцену, выставляя их, словно в зеркале, перед зрителями, дабы они могли увидеть собственную неприглядность.

В быту такое сочетание породило характер нелегкий, противоречивый. Почти все свойства ее натуры балансируют на грани достоинств и недостатков, оборачиваясь подчас против нее самой.

Насмешливый ум, беспощадная наблюдательность то притягивают своим блеском, то отталкивают своей злостью. Савину многие считали злой. Но то была не злость сердца, а злость ума — острого, независимого, ироничного. Она умела подмечать в людях смешные или дурные черточки, любила высмеивать их, подчас весьма язвительно, с едким остроумием. Ее «острого язычка»

побаивались. «Меткое словцо, брошенное ею, оставалось долго жить в нашем обиходе театральной жизни, получая все права гражданства», — вспоминал Ходотов, которого Савина за вольнодумство и пристрастие к политике убийственно окрестила: «социалист его величества». Однако эти же качества и притягивали к себе, ибо ум, острота, ирония — всегда обаятельны.

Ее взгляд на жизнь, острый и насмешливый, со временем стал беспощадно-жестким. Драма, постигшая ее во втором браке, принесла слишком тягостное разочарование, разуверив в возможности целиком отдаваться чувству, порыву, страсти. Никита Всеволожский был единственным обольщением, которому она поддалась, единственной иллюзией, которой доверилась. Крах любви окончательно уничтожил всякую надежду на что-либо в жизни, кроме театра. Театр ее никогда не обольщал, а потому никогда не обманывал. И с этой поры единственно театру останется она верна. У нее будут еще романы, впереди солидное, благополучное замужество. Но все это — на втором плане, все это — поверхность, а не сердцевина бытия, не судьба: над женщиной окончательно и беспрекословно восторжествовала актриса.

Жизнь столичной премьерши слишком на виду у Петербурга. И потому во всех личных неудачах и передрыгах страдает ее репутация — как-никак, второй развод (это по тем-то временам, когда разводы вообще не часты!), да еще весьма скандальный. Савиной, самой заметной петербургской актрисе, чьи бенефисы неизменно ошачливливает своим присутствием государь, Савиной, светской женщине, вхожей в придворные сферы (и тем и другим она дорожит чрезвычайно!), конечно же, ни к чему сплетни и пересуды. Ей уже далеко за тридцать — в такие годы нужно прочное положение в обществе, спокойный, хорошо налаженный дом. Но ничего этого нет и пока не предвидится.

«Вы говорите — я умна, — с горечью замечает она в письме к другу. — Можно ли более глупо устроить свою жизнь, как это сделала я?!» — «Вся моя семья здесь — живут мною... но все это мои враги — и я не преувеличиваю. При двух живых мужьях — я вдова; я ласкаю чужих детей, и если заболела, то должна посылать за сестрой милосердия».

«А как мне необходимо ободрение перед выходом на сцену... Вот у меня целая семья, и все были на сцене, а ведь, кроме непамясти, я ничего от них не видела. [...] Когда-то я с замиранием сердца ждала в детской, прощаясь с Кокой, что он без суфлера скажет «желаю успеха».

Необходимость с ранних лет быть самостоятельной выработала в ней характер сильный, волевой, независимый. Так привычно и естественно самой решать все житейские проблемы — большие и малые, отвечать не только за себя, но и за близких, быть сильной

и стойкой в любых ситуациях, ни в каких передрыгах не терять выдержки и самообладания, оставаться неутомимой и неунывающей.

Но со временем («устала ли я или стара становлюсь?») все чаще накатывают минуты, когда от постылой «самостоятельности» становится тошно, когда так хочется вдруг позволить себе быть слабой и беззащитной, быть женщиной, о которой есть кому позаботиться...

«При моем рождении, конечно, присутствовали добрая и злая фея... Самостоятельности и энергии одна из фей переложила, но как я устала от этой самостоятельности. [...] Я должна обо всем подумать, все «приказать» и все сделать сама, т. к. всякий убежден, что мне ничего не нужно и у меня все есть. Я устала от этой самостоятельности, я измучена этой «силой». Я предпочла бы быть беспомощной, но чтобы мне хоть немного было тепло... Кто в свою очередь поверит, что, как материально, так и нравственно, я беднее нищего, в силу одних и тех же условий. Впереди ничего! Не стану же тешить себя мыслью, что можно еще что-то испытать, после такого горького опыта, да и в мои годы надо смотреть назад, а не вперед» — это отрывки из длинного и горестного письма Савиной, написанного Виктору Ивановичу Базилевскому через день после получения известия о разводе.

Виктор Иванович был братом Федора Ивановича Базилевского. Тот в 1891 году тяжело заболел, и брат принял над ним опеку. Обнаружив в бумагах Федора Ивановича денежные документы Савиной, он заинтересовался ее делами и пожелал с ней встретиться. Де-Лазари их познакомил. «Я лично был тогда очень богат, — вспоминал Виктор Иванович. — Сумма, которой можно было хоть несколько устроить дела Марии Гавриловны, являлась тогда для меня такой мизерной, что я привез ей 10 тыс. руб., и просил ее смотреть на это, как на подарок к ее бенефису: «Это бриллиант в сыром виде» — как я сказал ей, и причем выговорил себе за это на вечные времена в ее бенефис ложу крайнюю в бельэтаже, с правой стороны, против царской ложи, и одно кресло в первом ряду на все ее представления. Это условие Мария Гавриловна выполняла с необыкновенной тщательностью».

Завязавшаяся дружба продолжалась до самой смерти актрисы. «Как я любил ее беседы — у нее, вечером, за чашкой чая — и как мне дорого было каждое ее письмо!» Обширная их переписка, охватывающая целое двадцатилетие, открывает многое в жизни Савиной — с Базилевским она бывала откровенна: «После Ивана Сергеевича я ни с кем не беседовала так приятно, как с Вами, то есть не говорила так охотно, с уверенностью, что меня также охотно слушают».

Постепенно она поведала ему всю свою жизнь — от давниш-

ного романа с князем до еще свежей драмы с Никитой, свидетелем которой он отчасти был; показала свои записки — те, что много позднее превратились в «Горести и скитания», показала даже заветные письма Тургенева.

С Базилевским Савина делилась самым сокровенным, ему не боялась признаться: «Кто мне Вы явились утешителем в самую горькую пору моей жизни».

«Мне никогда не было тепло» — в этой фразе, рефреном звучащей в ее письмах, — горькое сознание, что тепла и впредь не будет. Но она и сама все меньше и меньше умела согреть других. Холод, воцарившийся в ее душе, проникает наружу. Резкий, беспощадный свет ума, холодный, разящий блеск проники распространяет она вокруг себя.

Она не была ни замкнутой, ни подозрительной, не была фальшивой, хотя Григорович и назвал ее как-то «богиней лжи». Но жила в ней, вероятно, привычка к однажды принятой на себя жизненной роли, был актерский взгляд на себя со стороны. Как на сцене она себя постоянно «видела» и контролировала, так и в жизни присутствовал такой же взгляд и такой же контроль.

Сам театр, публичность актерского существования, привычка жить напоказ мало способствуют искренности. К тому же жизнь воспитала в Савиной недоверчивость. Она и сама признавалась: «Допускаете ли Вы, что я могу чему-нибудь или кому-нибудь верить?»

## ДОМА НА ФОНТАНКЕ

Обстоятельства не раз вынуждали Савину переезжать с квартиры на квартиру, но всякий раз она стремилась возвратиться в свое любимое жилище — на Фонтанку, в дом номер 38, третий от Невского. В этом доме в 1854 году жил Тургенев, и у него останавливался приехавший из Севастополя Лев Толстой.

Здесь были прожиты недолгие счастливые годы с Никитой. Отсюда пришлось съехать после разорения. «Я измаялась от тоски и завяла без солнца, которое так грело меня на Фонтанке», — писала Савина с Малой Мастерской своему другу и соседу по Фонтанке Петру Исаевичу Вейнбергу, письма к которому она шуточно подписывала «Мария де Фонтань».

Кто только тут ни бывал и кто только ни вспоминал о «старой квартире Савиной у Аничкова моста — такой милой, уютной квартире, — по словам Н. Ходотова, — близкой и родной всем нам, актерам и драматургам! Вечера, ужины, читки новых пьес привлекали сюда многих: «После чтения, перебравшись в столовую и усевшись за накрытый стол с горячими домашними закусками, — особенно мне памятни «сеточки в сметане» и маленькие «дроздочки», — смакует Ходотов, — происходил жаркий обмен мнений».

Смирнова, бывавшая у Савиной, описывает убранство ее жилища — типичного, «банального», как она выражается, для 90-х годов прошлого столетия: «В ее гостиной, она же и кабинет, висит, как образ, портрет Тургенева... Стены так завешаны картинками и портретами, что глазам больно: не на чем отдохнуть. Диванчики, ширмочки, низенькие столики, на одном громадный альбом, верно, подношение, на другом бронзовая фигура с хрустальным бокалом для цветов; камин задрапирован атласом, под ноги вместо скамейки роскошная плюшевая подушка... Альбом с видами имения в Пермской губернии. Это единственное, что осталось от имения».

Здесь, на Фонтанке, появилась впервые Василиса Пантюхова — знаменитая горничная Савиной. «Мария Гавриловна братья к себе людей на короткое время не любила, все у нее жили подолгу. Пришла я к Марии Гавриловне на Фонтанку. Это было как раз во время разрыва с Всеволожским. Она сидела у письменного стола в гостиной; одета была в лиловом капотике, обшитом мелким барашком. Очень это шло к ней. И такая она была интересная, что я сразу в нее и влюбилась. Она говорит мне: «Я ведь артистка. Пойдете вы служить ко мне?» Я говорю, что ведь все равно кому служить. «Девушка моя больна. Вы присмотритесь пока. А там увидим».

Василиса прожила у Савиной двадцать шесть лет. Она быстро стала в доме своим человеком, завоевав доверие хозяйки и исполняя при ней разнообразные обязанности. Особенно оценила Савина преданность и расторопность своей новой горничной в гостерольных поездках: «...я наполовину спокойнее с Василисой, потому что она и подаст, и зашьет, и уберет».

Василиса пережила Марию Гавриловну и в старости рассказывала: «Многие говорили, что она была очень характерная, но я все делала для нее с удовольствием. Добрая она была.

Вставала она часов в восемь — в половине девятого. [...] К чаю когда выходит — перекрестится и посмотрит, горит ли лампадка. В столовой и в спальне у нас всегда горели неугасимые лампадки.

С репетиции иногда едет прямо домой, иногда в магазин за покупками. Обедали всегда в 2—3 часа.

Подавали две-три закуски. Любила ветчину, селедку. Перед обедом выпивала малюсенькую рюмочку рябиновки. Так доктор велел. Любила, чтобы все было хорошо состряпано. Больше любила стряпню кухарки, чем повара. Маринады очень любила. Это я делала. К обеду был суп, жаркое. Сладкого не любила, есть — хорошо, нет — и не надо. Любила очень фрукты. После супа и после жаркого пила по маленькому стакану красного вина. [...]

В пять с половиной уходила к себе. Снимала платье, надевала

халат, капор и ехала в театр. Я еду раньше, забираю корзины с туалетами (иногда пять раз переодевалась по пьесе). Разберу все, развешу, разложу, грим приготовлю. Когда придет, разденется и начинает гримироваться. Гримировалась всегда сама. Только если исторические пьесы, приходил Петровский. Причесывалась и дома и в театре всегда сама. Если нужно было косу заплести — и заплетала. Во время гримировки все разговаривала, спрашивала, как я доехала. Или вспомнит что-нибудь: вот уехали, а забыли к ужину заказать. Никого посторонних, пока не оденется, не пускала. До выхода вообще никто не приходил, разве режиссер или кто из артистов, с которыми играла. Приходили иногда спросить совета. Панчина играла, бывало, Верочку, так Марья Гавриловна сама ей косу заплетала.

Перед выходом она очень волновалась. На репетицию даже когда ехала, всегда с собой брала образ Серафима Саровского. Особенно волновалась в поездках. Бывало, идет пьеса игранная-переигранная, а она вся перед выходом похолодеет, возьмет меня за руку и говорит: «Пойдем со мной, постой там». После акта придет, иногда у нее все лицо в слезах, так она все переживала.

В антрактах приходили в уборную посетители. Если же она была занята в начале следующего акта, то не приходили. После конца пьесы придет, снимет грим, разденется, опять в халат и домой. Возвращались вместе. Дорогой все время разговаривала. Бывало иногда ей скажешь: «А ведь Вы вот сегодня такого-то слова не сказали», а она ответит: «Ну, вот еще новый суфлер нашелся!» Когда новая пьеса шла, бывало спрашивает: «Ну, как, понравилось? Ну, как по-твоему?» Придет домой, идет мыться, все театральное долой, и оденет или домашний халат, когда никого нет, или какое-нибудь платье.

Но обыкновенно кто-нибудь приезжал ужинать. Бывало, и скажет, уезжая, что никого не будет, а в театре приглашает. Поэтому у нас всегда наготове было принять несколько человек.

Знакомых было много. Когда она не играла, то обыкновенно обедала у кого-нибудь из знакомых, а потом, недели в две или в три раз, делала для них всех обед и приглашала тех, у кого бывала сама. На таких обедах артистов не бывало. Артисты только в рождество, масляницу, чистый понедельник, Новый год, в день именин. Ставился большой стол и уставлялся закусками. Приезжали и каждый кушал, что хотел.

После ужина она раскладывала пасьянс и принимала все счета. Ей подавалось в это время меню на завтрашний день.

Когда бывал бенефис, то на все репетиции готовили печенье: одних пирожков пекли по двести штук. Кажется, бенефис столько не давал, сколько расходов было.

Расходо­вала она все, что полу­чала, и к двадцатому числу обык­новенно была без денег.

Помо­гала очень племянникам, крестникам, матери, в послед­ние же годы и детям первого мужа Савина. Мне же говорила: к старости богата не будешь, а сыта будешь».

(В завещании Савиной есть такие строки: «Горничной моей, Василисе Ивановне Пантюховой, завещаю весь мой гардероб (платья носильные и театральные), а мужа моего прошу назна­чить ей пожизненную пенсию».)

В 1895 году в жизни Савиной появляется наконец человек, которому суждено стать ее спутником до конца дней.

Анатолий Евграфович Молчанов по образованию был право­ведом. Однако увлечение театром изменило круг его занятий. В 1892 году он поступил на службу в Дирекцию императорских театров, заведовал монтировочной частью. Под его началом ока­залось огромное постановочное хозяйство всех императорских театров — драматических и музыкальных. В его же ведении на­ходилось и устройство придворных спектаклей. Для ознакомления с театральным делом за границей, он нередко предпринимал поездки в Европу.

Одновременно с практической работой в театре Молчанов увлекся также историей театрального искусства в России. Начав с сотрудничества в журналах, он затем стал основателем и редак­тором «Ежегодника императорских театров», солидного издания, подробно освещавшего жизнь казенных театров обеих столиц и опубликовавшего материалы по истории русской сцены.

Савина часто встречалась с Молчановым по делам Русского театрального общества, членами которого они оба состояли с са­мого основания, то есть с 1883 года. (В 1904 году Молчанов был назначен несменяемым вице-президентом Общества.) Особенно сблизили их хлопоты по устройству Убежища для престарелых артистов, открытого в 1895 году.

Приблизительно с этого времени между ними наладилась еже­дневная переписка. Посыльный с Фонтанки бегал на Ново-Исаа­киевскую площадь, где жил Молчанов, и тотчас же с ответом воз­вращался обратно на Фонтанку.

1 января 1896 года Савина писала Молчанову: «Новый год с по­недельник, да еще високосный!! Интересно! Вы суеверны? Начи­нается он для меня слишком хорошо: я чувствую себя неодинокой».

Отношения с Анатолием Евграфовичем, поначалу вовсе ли­шенные какого-либо романического флера, постепенно переходили из сферы деловой в сферу приятельскую, затем — дружескую и, наконец, обрели характер взаимного сердечного влечения — без пылкой страсти, но с искренней теплотой и прочной привязан-

ностью друг к другу. Именно он, этот серьезный и практичный человек впервые подарил Савиной дотоле неведомое ей чувство надежности. Она вдруг радостно осознала, что может укрыться за мужской спиной, что может на него положиться, что ей есть с кем посоветоваться, есть на кого опереться. Ни Славич, ни Всеволожский никогда не были ей опорой: «...я всю жизнь играла роль мужа, а не жены». Неожиданно возникшая возможность быть слабой, право на слабость приводит ее в восторг: «...я как будто хожу по облакам и... даже не боюсь оступиться. В первый раз в жизни уверена, что меня спасут и даже не дадут ушибиться, не только упасть»,— признается она в эти блаженные для нее январские дни. «Какое счастье — сознавать, что действительно имеешь «опору» и благодаря ей можно быть совсем спокойной».

А главное, ведь обоим мужьям Савиной была безразлична ее актерская судьба, более того: Славича ее успехи унижали, Никите ее слава мешала. Молчанов же восхищается ее талантом, проявляет живейший интерес ко всем ее театральным делам.

После многих лет душевного одиночества она встречает понимание. И душа ее согревается и оттаивает: «На улице было так шумно и весело, когда я проезжала сегодня, и мне в первый раз в жизни не пришлось почувствовать тоски и даже зависти к этой веселой толпе. Я ненавижу праздники и всегда ощущала в эти дни на улице, как в толпе вообще, какое-то щемящее чувство боли в сердце или душе, уж не знаю. А теперь нет: есть Эхо... А хорошее теперь время...»

Но, отдаваясь блаженному чувству душевной открытости и сердечного тепла, она не хочет спешить, проверяя себя и оттягивая окончательное решение. «Я боюсь за каждое свое слово, за каждое движение, я боюсь себя! Почему я прошу: не загоняйте меня — я боюсь малейшей фальши (невольной, конечно), боюсь, что я буду объяснять себе потом, естественный, по-видимому, в данную минуту порыв или поступок. Не считайте меня холодной или педанткой... С каждым днем Вы становитесь мне ближе и ближе, а разлука покажет остальное. Вы твердите: «возьмите мою жизнь». Но если за простой подарок принято оплачивать, то за «жизнь» тем более!.. На такой дорогой подарок надо ответить равносильным — я самолюбива».

В ее колебаниях сказывается, конечно, и то обстоятельство, что у Молчанова есть семья — есть жена, актриса М. Ильинская, есть дети. И хотя его отношения с женой испорчены давно и непоправимо, все же... «Поймите меня,— пишет ему Савина,— я ощущаю грех, хоть и невольный на душе».

В начале февраля Савина уезжает гастролировать в Варшаву. «В жизни моей я никому столько не писала... Кажется, я здесь живу только для чтения и писания писем». И выясняется, что

она была права, когда писала: «Разлука покажет». Разлука, действительно, все решает. 17 марта — памятный день в их отношениях. Ровно через десять лет — 17 марта 1906 года — из той же Варшавы она пошлет ему телеграмму: «Маленький юбилей, имеющий огромное значение, праздную с теплой молитвой, сердечной благодарностью и верой в продолжение».

Видимо, с этим днем связана одна вещица, принадлежавшая некогда Молчанову и сберегаемая ныне в Ленинградском театральном музее, — крошечный сундучок из серебряной скани. Молчанов завещал похоронить с собой эту дорогую для него вещь. Воля его не была выполнена. И теперь, открыв сундучок, мы видим маленькую карточку голубого картона, на которой савинским почерком написана фраза из «Бедности не порок»: «И я тебя люблю. Любовь Горцова».

Летом Савина вновь уезжает в поездку по Украине. «Помни, что ты моя опора, и что, кроме тебя, у меня нет никого на свете», — пишет она ему, предвкушая возможность «прожить остаток моей жизни под твоим «деспотическим» влиянием». «Устала я от этой самостоятельности, не хочу ее, ничего не хочу, кроме покоя, хоть на время, не смею мечтать — навсегда».

«Ничего не хочу, кроме покоя...» — слова искренние, в них выразила себя и усталость Савиной от вечной жизни «на виду» и понятное стремление спастись от суетной публичности, укрыться от нее в собственном доме, куда вхожи только близкие, только друзья. И, хотя, конечно, все самое главное, жизненно-существенное, совершается не дома, а в театре, тем не менее ей дорога тихая пристань собственной квартиры, ее греет тепло домашнего очага, ей благостно мил налаженный уютный быт.

И все-таки... И все-таки в ней с юности неистребим дух страстующей актрисы.

### «ВЕЛИКА МАТУШКА РОССИЯ!»

С 1882 года Савиной назначают жалованье в 12 тысяч рублей, бенефис и четырехмесячный отпуск. Практически с наступлением великого поста она прекращает играть в Петербурге. Но это отнюдь не значит, что полгода она отдыхает. На протяжении двадцати пяти лет — с 1887-го по 1911-й — сезон за сезоном Савина ежегодно отправляется в гастрольные поездки по провинции.

Ее знает вся Россия. Западный и Прибалтийский край, Украина и Приазовье, Крым и Кавказ, Поволжье от Костромы до Астрахани были изъезжены ею по многу раз.

Летом 1894 года она решила двинуться в Сибирь: «Как Вы могли подумать, что я шучу с Сибирью?! Контракт подписан», — сообщает она Базилевскому. Он поддерживает ее затею: «Теперь

последнее время, чтобы видеть настоящую Сибирь. Через год или два пройдет туда чугунка — и тогда прости, старая Сибирь!» За Урал Савину гонит непреодолимое желание побывать в Сиве — «взглянуть на те места, где, мне казалось, я была счастлива. Сегодня ночью я очень ясно представляла себе (не во сне) мой проезд туда, дом, церковь, разговор с управляющим, удручающее впечатление от всеобщего запустения — и... очнулась вся в слезах. Нет, я поеду, поеду в Сибирь! В «Новом времени» появилось объявление о книге Немировича-Данченко «Кама и Урал»; я купила ее и половину уже прочла. Сколько знакомых, как будто родных названий мелькнуло у меня перед глазами; как ясно представился мне путь пароходом до Перми...».

Ее паломничеству не суждено сбыться: «Страшно жалела и бранила себя, что уступила товарищам, побоявшимся длинного пути в Сибирь, где все было готово». Спустя десять лет поездка в Сибирь затеяна вновь — уже «по чугунке». Но теперь актриса сама от нее отказывается — идет русско-японская война: «Антрепренера я никак не могу уверить, что не только мне, но и ему неприлично везти труппу (для наживы) в одном поезде с людьми, едущими умирать за родину. Плачу неустойку (хотя поездка как «хлеб на корню» наполовину истрачена уже)».

Гастроли необходимы прежде всего материально: «Если бы не поездки, существовать было бы невысказанно». Денег, и немалых, требует положение первой актрисы — одни только театральные туалеты съедают семь тысяч в год (из двенадцати жалованья). Денег требует многочисленная родня, находящаяся на ее содержании. Денег требует благотворительность. Наконец, денег требуют невыплаченные долги после разорения: «Долговые обязательства рассчитаны чуть не по часам, и единственное мое спасение — поездка в провинцию». Гастроли давали ежегодно тысяч десять.

Желание как можно скорее вырваться из денежной кабалы гонит ее в 1892 году во вторую за сезон поездку. После тяжелых и не слишком удачных выступлений в Варшаве великим постом — погода скверная, простуда и приступы печени, доходы невелики, а расходов тьма — Савина, дав себе лишь коротенькую передышку, отправляется на юг Украины.

Но если пять лет назад, в такое же «боевое» лето 1887 года кавказские гастроли веселили душу, а сознание, что она спасает свое счастье, придавало силы, то сейчас унылая лямка долговых обязательств угнетает, а жара и тяготы кочевого быта кажутся невыносимыми: «Как прежде все мне легко давалось, и как теперь то же самое кажется невероятным» — с тоской жалуется она Базилювскому. Но тотчас берет себя в руки: «Впрочем, дух мой силен надеждой, что это лето последнее, в смысле такого непосиль-

ного труда. Если я получу все, что мне следует, я уплачу в суд, и вычеты прекратятся».

С 21 апреля по 8 июня Савина объехала десять городов, сыграно более тридцати спектаклей:

- 21 апреля — Харьков — 3 спектакля;
- 26 апреля — Киев — 6 спектаклей;
- 3 мая — Екатеринослав — 6 спектаклей;
- 10 мая — Харьков — 5 спектаклей;
- 17 мая — Ростов-на-Дону — 2 спектакля;
- 26 мая — Новочеркасск — 2 спектакля;
- 28 мая — Таганрог — 2 спектакля;
- 31 мая — Полтава — 2 спектакля;
- 3 июня — Кременчуг — 2 спектакля;
- 5 июня — Елисаветград — 3 спектакля.

Изматывают переезды: «Пыль и жара в вагоне могут свести с ума»; «Проезжая Харьков, мы должны были ожидать поезда шесть часов».

Отнимают время всевозможные организационные дела и хлопоты: «Читать, писать и даже пообедать в большинстве случаев нет времени».

«А что пришлось есть и пить в этих дебрях родного юга — тошно вспомнить! И как мы все не заболели (ведь в двух шагах были от холеры) — ума не приложу...».

Много хлопот и возни доставлял в поездках театральный гардероб. Зрители, восхищавшиеся роскошными и свежими, словно с иголочки, платьями Савиной, конечно, и не подозревали, чего стоит ей эта элегантность, этот шик — сколько они требуют терпения, сил, времени.

«Ведь эти тряпки — кровь моя!» — не раз повторяла актриса. В большую поездку приходилось возить двенадцать сундуков — сорок пудов багажа. Приезжая в город, распаковывать сундуки, уезжая — заново упаковывать, чаще всего — ночью, после спектакля. «Сундуков я видеть не могу», — восклицала Савина в письмах. «Сундуки», «укладка» — страшные слова, которые «даже тошно вспомнить». Эту нудную, утомительную работу Савина всегда прodelывала сама, никому ее не передоверяла. «Надо было видеть, как Савина обращалась с этими своими «тряпками», — вспоминал ее товарищ по поездке. — Как бы она ни была уставшей, неизменно она сама перебирала все свои платья и мелочи, занятые в спектакле, перекладывала их тщательнейшим образом напирсной бумагой, разглаживая и выпрямляя, как самая идеальная камеристка или портниха. Ползая по полу с горстью булавок и застёжек в руках, Мария Гавриловна после спектакля сохраняла для своих «риз» свежесть линий и пышность складок до следующего представления».

Театры, где приходилось играть, почти все были бедны и скверны: грязь, теснота, то духота, то сквозняки... В Харькове вместо театра — «летний сарай, в который доносятся звуки извне, как лай собак, пение шансонеток на открытой сцене и шум шаров кегельбана». В Киеве в театре «появились крысы за кулисами и в мужской уборной съели целый гримировальный прибор». На рижской сцене невыносимо коптит газовая рампа.

А в Курске во время спектакля «Генеральша Матрена» вдруг начался пожар: «Сбор полный, публика в восторженном настроении, пьеса идет гладко,— описывала Савина.— Начали третий акт. Я только хотела запереть дверь, чтобы переодеться, как вижу, что губернатор возвращается с озабоченным лицом, за ним еще двое — и все смотрят наверх, откуда уже показалась злобная струйка дыма и запахло гарью... У меня только одна мысль была: «Чтобы не дошло до публики». Спектакль продолжался, пока лицмейстер не вышел из кресел и в коридоре громко крикнул: «Команду!»... Что тут произошло! Именно то, чего я боялась... Все-таки удалось успокоить хоть немного, и музыка помогла. Все мы выбежали на сцену умолять публику не волноваться, хотя, на самом деле, у самих душа была не на месте... Грушенька бросала все, как попало, в корзинку, на меня накинута ротонду и только твердила, что через губернаторскую ложу самый удобный выход. Губернатор очень волновался и велел опустить занавес, хотя со всех сторон его уверяли, что пожар ничтожный... Электричество потухло. Все наполнилось дымом. Уборная моя была вся залита... Масса народу кругом, бегающего взад и вперед... Все мы в париках и костюмах, у всех растерянный вид, а с Ливанской истерика... Холод на дворе... Горели балки на крыше... Рюмин вышел объявить, что спектакль продолжать нельзя — и деньги можно получить обратно. Публика вступила в полемику — «Продолжайте!» — «Без ламп играть нельзя». — «Мы ее в темноте будем слушать! Савину! Савину!»

Спектакли идут ежедневно. «Я, кажется, «подавилась» собственной игрой», — и моментами усталость переходит в отчаяние, которое изливается в письмах к близким: «Я так страшно устала, что подумать не могу о дальнейшей работе. [...] Бывают минуты, когда мне кажется, что жизнь постепенно уходит из моего тела. [...] Вчера надо было перебрать все сундуки, [...] на это пошел целый день, и я приехала в театр без ног и спины за полчаса до спектакля. [...] Что я испытывала на этой крошечной сцене, в адской жаре от газа, при бесконечно копящей рампе. [...] Семь раз переодеться в этой грязи и темноте. [...] У меня в первый раз в жизни так распухли ноги от усталости, что я не могла надеть башмаков и играла в туфлях (домашних)».

Она больше не острит, не иронизирует над собой. Ей не до шуток, и письма ее мрачны: «Я загнанная кляча».

В такие минуты спасало лишь сознание цели: «Начинаю по-прежнему посылать заработанные деньги по срокам и боюсь считать... Все более, чем хорошо, а итог все-таки неудовлетворительный; жду еще счетов из дому — и тогда узнаю, какими тысячами располагаю для самого главного. Зато все-таки не даром работала: срочные долги уплачены... До конца августа моя семья, мое хозяйство и срочные долги обеспечены. Стало быть, то, о чем я так хлопотала и ради чего я так мучилась — нравственный покой, — есть на два месяца, теперь физический куплю на собственные трудовые деньги. Он должен быть сладок, потому что деньги эти очень тяжело мне достались...»

Страдая смолоду болезнью печени, Савина каждое лето должна была лечиться в Карлсбаде. Эти скучные недели она отбывала как наказание: «Стисну зубы, зажму уши, закрою глаза и буду терпеть необходимый срок, но потом — если осыпят гульденами или ошпарт — Sprudel'ем я все-таки часа лишнего тут не останусь».

С куда большим удовольствием отдыхала она на даче, в деревне: «...я сама в таком восторге от моей деревенской жизни. Придумать что-либо более отвечающее моим вкусам и наклонностям, как наша дача, невозможно. Она совершенно удалена от города... а главное, у нас есть огород, в котором кроме овощей есть ягоды!.. Моей мечтой было всегда — забраться в грядки, есть огурцы или землянику. Представьте, что я только теперь этого добилась. В Сиве, несмотря на огромную трату денег, кроме оранжерейных персиков ничего не было, а на зарубежных курортах огородов не показывают. Как это ни наивно, даже глупо, но меня забавляет мой огород, как ребенка», — описывает она Базилевскому прелесть своего житья в Друскениках.

И все-таки, конечно, права была Смирнова, заметившая, что «Савина ненасытна до гастролей». Не проходит и двух недель безмятежного дачного житья, а она уже сообщает Базилевскому: «Как я ни блаженствую здесь, а вынуждена нарушить мой покой. Товарищи так разохотелись поездкой, что уговорили меня прокатиться по Крыму... Барышей мне от этого никаких не будет, окуплю только дорогу и субсидию голодающим собратьям (в каждом городе их приходится минимум пять человек)».

Собратья собратьями, но все дело-то в том, что ей уже нужно играть, она, чуть передохнув, уже рвется на подмости.

Вновь начинаются привычные мытарства гастрольного быта, но Савина весела и свои злоключения описывает с юмором: в Феодосии «гостиницы так переполнены, что прибывшие с нами сегодня ночью на пароходе спали на бульварных лавках! Мне дали ресторанную залу, в которой пять зеркал, семь окон и две люстры!

Спать пришлось бы на столе, но коридорная горничная уступила мне свою кровать сомнительной чистоты — и за это бесчестие я плачу 15 рублей в сутки.

Когда она в хорошем расположении духа, все превратности кочевой жизни ей нипочем: «Я чувствую в себе столько сил и энергии, что не только в Крым, охотно помчалась бы в Австралию. Вот что делает удача и хоть небольшое относительно спокойствие духа».

На чем только не приходится передвигаться! На лошадях — по жуткой дороге и пылище, которая «проходит во все поры, в легкие, в мозги и затемняет свет солнечный». На поездах — четверо суток да с пятью пересадками. «А уж путешествие по Азовскому морю в корыте, именуемом пароходом, я никогда, должно быть, не забуду!»

«Велика матушка Россия!» — восклицает Савина, именуя свои странствия: «80 тысяч верст водой, пешком и верхом».

Всевозможных дорожных неожиданностей и приключений — то драматических, то забавных — хоть отбавляй!

Весной 1906 года Савина с группой коршевских артистов отправилась по Волге — от Ярославля до Казани. Плыли на пароходе, в удобных каютах, весело обедали все вместе за табльдотом. После ужина в кают-компании устраивались импровизированные вечера, танцы. Актриса И. Мандражи вспоминала: «Подъезжая к Нижнему Новгороду, где была в это время Нижегородская ярмарка, мы надеялись на полные сборы. В этот вечер мы должны были прямо ехать, как говорят, «с корабля на бал», в театр, т. к. не желали пропускать воскресенье.

Наш уполномоченный поехал за два дня вперед, подготовить комнаты, расклеить афиши и открыть кассу и еще накануне телеграфировал, что на кассе аншлаги и все подготовлено. Мы, довольные, сидели на палубе, смотря на чудесные волжские берега. Было 4 часа дня, пароход приходил в Нижний в 6 часов вечера, и времени еще для того, чтобы одеться, загримироваться и быть готовыми к выходу, было достаточно.

Вдруг наш пароход «Петр Великий» общества «Кавказ и Меркурий» сделал резкий толчок, еще и еще один — стоп, мы сели на мель, и пароход остановился!

Что тут было! Бились, бились, все, кто только мог, чтобы столкнуть его с мели, но ничего не получилось!

Как нарочно, вблизи ни одного парохода, чтобы взять нас на буксир и помочь двинуться!

Время шло... Пароход стоял на месте, а мы переживали неминуемый срыв спектакля...

М. Г. вселяла во всех нас бодрость духа, смешила, поднимала настроение, а потом предложила всем одеваться и гримироваться

в каютах, чтобы быть готовыми к спектаклю, надеясь, авось пройдет какой-нибудь пароход и поможет нам в нашей беде, и все будет благополучно!

И вот мы все оделись и заgrimировались...

И вдруг, когда уже смеркалось и зажглись огни на палубе, нас вывел из беды какой-то проходящий пароход этого же общества «Кавказ и Меркурий», и мы подъехали к пристани города Нижнего — женщины — в бальных платьях, а мужчины — во фраках (шла пьеса «Татьяна Репина»).

Публика, уже давно встречавшая артистов на пристани, была в неведении, прибудет ли наш пароход или нет и состоится ли спектакль. Нас встретили криками «ура», цветами и аплодисментами, а М. Г. и еще несколько артистов доставили в театр на руках восторженные поклонники и поклонницы талантов.

Театр был расположен недалеко, и мы провели спектакль, опоздав всего на час с лишним. Публика с пристани и из театра не расходилась, зная, что пароход опаздывает.

Провинциальные гастроли, как тяжелы они порой ни оказывались, нужны были Савиной не только по материальным соображениям — она их любила! Любила за смену впечатлений, до которых была жадна; за встречи с новыми людьми, которые не переставали интересовать ее; любила, наконец, покорять незнакомую аудиторию. Ежегодный успех в провинции обновлял ее.

Савина ездила обычно с большой труппой, лишь малую часть которой составляли александринцы, в основном же ее партнерами были актеры из провинциальных либо столичных частных театров. «Провинция, то есть товарищи, хоть бы и случайные, роднее мне петербургских долголетних: то товарищи, а здесь сухие, казенные люди».

Спутников Савиной поражало, как разительно менялась она на гастролях: ничего общего с тем, как держалась в александринских стенах. «Премьерша» и «генеральша» в Петербурге, здесь она очаровывала всех простотой и приветливостью, вниманием и заботой. Она сразу же задавала тон и стиль отношений в труппе, благодаря которым воцарялась атмосфера дружелюбия, веселья, шуточных розыгрышей.

«Играли мы в Одессе весь пост, — вспоминала М. М. Блюменталь-Тамарина. — Мария Гавриловна у нас несколько дней прихворнула... Когда она поправилась и приехала на репетицию, мы все, выстроившись по-военному, встретили ее возгласом: «Здравия желаем, ваше высокопревосходительство, наш дорогой шеф!» Она рассмеялась и сказала, что с этой минуты наша поездка будет называться: «Полевой Летучий Эскадрон имени Марии Гавриловны Савиной полка», шефом которого она состоять будет. Назначили нам всем чины... Как-то после обеда мы с нею поехали кататься

и закупили игрушечных пушек, ружей, сабель и тому подобного, и по приезде в Симферополь, снялись со всем этим оружием. В этой поездке мы все особенно школьничали, веселились: каждое утро и все наши являлись с докладом к шефу, сообщали, как обстоят дела эскадрона, подавали шефу рапорты для подписи и так далее. Доклады эти до сих пор хранятся у Лепковского, артиста императорского Малого театра, состоявшего в чине полковника «Полевого Летучего Эскадрона».

Всюду она умела создать вокруг себя какой-то особый уют — в дрянном гостиничном номере, в грязном купе или в тесной каюте: «Там передвинет диван, там переставит стол, там накинёт салфеточку, там положит подушечки, там поставит фотографические карточки — и сразу получается домашний жилой уголок».

А сколько живых и радостных воспоминаний оставалось у всех о выпадавших в поездках часах досуга, которые превращались в веселые товарищеские пирушки: «На этих вечеринках Мария Гавриловна оживленно пела с нами в цыганском хоре, рассказывала анекдоты, принимала участие в нашей доморощенной цирковой труппе, уморительно подражая цирковой актрисе, ходящей по импровизированному канату». (Не молодые ли годы в Казани всплывали в ее памяти в такие моменты?)

Молодежи в ее труппе всегда оказывалось много.

В свой юбилейный, 1900 год, когда исполнялось 25 лет службы Савиной на александринской сцене, она гастролировала в Одессе и Харькове. «Премьером» в труппу был приглашен Николай Ходотов, всего два года служивший в театре. Савина и сомневалась, и волновалась — во-первых, уж больно молод, чтоб быть ее партнером, да и роли слишком ответственные: князь Мышкин в «Идиоте», Арман Дюваль в «Даме с камелиями».

Однако в Ходотове она чувствует настоящего актера — «талантлив бесспорно» — и потому много репетирует с ним, хотя «какое мученье репетиции! С 10-ти часов утра до 3-х — в сырой грязной яме!»; «в понедельник «Камелия», Ходотов обмирает, но я не боюсь за него: очень способный и схватывает каждый намек».

Молодой актер смущает тяжелым, непонятым ей характером: «Я очень стесняюсь что-нибудь ему сказать: желчный какой-то, злющий, серый... Но, видимо, он очень счастлив, что я его хвалю, и воспринял духом от успеха... Несчастный юноша, и мало симпатичный. Точно у него какая-то скрытая язва внутри: обижается на все и смотрит, как волчонок. И никакой жизни! Такие роли, успех, а ему все равно...»

Сам Ходотов впоследствии припомнит и дорогу из Одессы в Харьков, когда, сидя в уютном купе вагона, Савина «вкратце поведала мне всю свою жизнь»; и подаренный после совместного выступления в «Привидениях» портрет с надписью: «Моему непуг-

тевому сыну» — с просьбой никогда не опаздывать на репетиции и всегда помнить, что «искусство ревниво». Многие годы спустя он с благодарностью признает в своей книге: «Без преувеличения могу сказать, что утверждение меня в театре — дело рук Марии Гавриловны Савиной!»

Эта поездка — 1900 года — одна из наиболее удачных и радостных: «Киплю, как в котле, но, слава богу, с большим успехом во всех отношениях, — пишет она Молчанову. — А духом я очень бодра — и, вообще, чувствую себя хорошо в работе. «Закружиться» я не могу, но сознательно пожинаю плоды и до известной степени увлекаюсь этим. Ведь не было минуты в моей жизни (артистической), когда я была собой довольна. Теперь я уверена в себе и спокойно могу доказать, почему и как я произношу такое-то слово на сцене и делаю такой-то жест. Я уверена! И только теперь, в этой поездке, я сознательно ощутила это».

Такие слова пишет одна из первых актрис России — после того как она провела на сцене тридцать лет!

Требую от товарищей добросовестного отношения к делу, Савина всегда чувствовала себя ответственной за собравшихся вокруг нее людей. В связи с этим у нее не раз возникали стычки с Молчановым, который на ее гастроли смотрел лишь с материальной стороны: «Всеми силами хочется оградить твои интересы и сберечь тебя от обмишуривания», — и как только очередная поездка становилась убыточной, уговаривал ее все бросить и прекратить спектакли.

В ответ ему она выдвигает свои доводы: «...относительно их (товарищей по поездке. — *М. С.*), как ты их ни брани, я имею обязательства, а они — право требовать исполнения этих обязательств. Помимо моих «гуманных целей», помимо моей глупости и нерасчетливости, я представляю из себя лицо, которому нельзя не верить, лицо, в зависимости от которого находится все дело и 20 человек, покинувших семью ради заработка. Как я могу швырять ими?!»

В поездках Савина заботилась не только о своем личном успехе, но и о слаженности всего спектакля, хотя для хороших сборов вполне достаточно было ее имени на афише. Пьесы, которые она возила в провинцию, конечно, менялись в зависимости от ее александринского репертуара, но с некоторыми из них Савина не расставалась подолгу. Шли годы, и на смену «Дикарке» и «Майорше» явились «Пациентка», «История одного увлечения». С 90-х годов прочно вошли в ее репертуар «Татьяна Репина», «Ольга Ранцева», «Невольницы», несколько позднее — «Симфония». На протяжении всего «гастрольного двадцатипятилетия» оставалась в репертуаре «Последняя жертва» и путешествовала по России неувядающая «Тетенька». Кроме того, в поездках Савина

непрерывно играла какую-нибудь западную пьесу. До начала 900-х годов это были «Фру-Фру» и «Дама с камелиями», потом — «Родина» Г. Зудермана.

«Я принципиально играю на гастрольях только готовые роли, то есть репертуар императорской сцены». Из этого столичного репертуара она отбирала для провинции роли, наиболее полюбившиеся публике. Новых пьес, не игранных на столичной сцене, Савина на гастроль не возила. Рисковать тут было никак нельзя: одна неудача грозила повлечь за собой провал всей поездки. Кроме того, Савина не любила выходить на публику с недоделанной работой, с ролью, в которой не обрела еще свободы и уверенности. А как следует подготовить новую роль в гастрольной спешке было немыслимо. Ведь и без того каждое представление подстерегали всяческие неожиданности: то сцена чересчур тесна, то чересчур просторна, то очень уж глубока, то, наоборот, мелка и вплотную придвинута к партеру, то акустика в зале скверная, и надо форсировать голос, иначе никто тебя не услышит, то освещение слабое и приходится накладывать грубый, более резкий, чем обычно, грим... Обставлялись гастрольные спектакли тем, что под руку подвернется: чем богата местная сцена, тем и рады гастролеры. Декорации, мебель, бутафория — все это впервые опознавалось иной раз — с великим недоумением (вместо российского палисадника — какие-то тропические джунгли, взамен будуара Маргариты Готье — что-то вроде апартаментов из «Марии Стюарт» или «Герцогини Наваррской», вместо кресла — чуть ли не трон, вместо подсвечника — целый канделябр и т. д.) и на ходу мгновенно осваивалось. Если добавить к этому, что со своими партнерами по гастролям Савина нередко знакомилась только уже в вагоне, то можно понять, почему она избегала новых ролей. В этих условиях и в старой-то роли дай бог не сбиться, не пропустить реплику...

Провинция — край детства и юности Савиной. И порой гастрольная судьба заносит ее в города, вызывающие далекие воспоминания — радостные или грустные. Так взволновал и обрадовал ее Минск: «Мой город очень похорошел, но гостиница, хоть и «Европейская», но по грязи и беспорядку сильно напоминает Бердичев... Губернатор, вице-губернатор и голова приезжали ко мне с визитом. Все они мои старые знакомые. Вчера в Собрании был ужин, и я очень «кутила»: в 4 часа домой вернулась... Ну и не без того, чтобы «хвостиком не вильнула», и «франтикум» одета была».

Очутившись на Кавказе, она вспоминает свои феерические гастрольные 1887 года — «был мне мил Тифлис, а теперь вдвое».

В Одессу судьба заносит ее в день рождения, 30 марта: «Море серое, небо серое, платье и настроение такие же! Для рождения не особенно приятно... Была в соборе и стояла на том месте, где

мать всегда молилась по воскресеньям, а мы приставали к ней, чтобы уйти после «Отче наш».

За несколько дней до этого, в Киеве, происходит горькая и мучительная для нее встреча с первым мужем, Николаем Славичем. Они не виделись лет двадцать. «Боже мой, какая это руина! Разбитый параличом, он почти не видит одним глазом; но высокомерен и горд по-прежнему. В Боярке у него дача, записанная на имя дочери, которая теперь выходит замуж, и он остается без угла и куска хлеба».

О существовании этой девочки Савина узнала несколько лет назад: «Получаю третьего дня письмо от Славича... Он просит послать его дочери в пансион ложу и, если можно, навестить ее. Вчера я послала ей билет, а сегодня поехала к ней сама... Ко мне привели 12-летнего ребенка, прелестного во всех отношениях, но с таким грустным лицом, что у меня сердце сжалось. Прехорошенькая, грациозная, женственная; очень мило говорит по-французски и обладает большими способностями к музыке. К сожалению, она не обладает здоровьем (мать ее умерла в чахотке, 18 лет после родов)... Как стебелек тонка и так же колышется. Зовут — Лидией. Совсем она меня очаровала, и жалко, жалко мне ее... В довершение всего, она незаконная, и Славич не желает ничего сделать в этом отношении из боязни, что после его смерти у нее отнимут дачи за его долги. Он живет со своей кухаркой (как мои оба мужа кончили!) и имеет от нее еще двоих детей».

В 1900 году Славич обратился к ней за помощью. «Несмотря на очень большую давность нашей разлуки, я все-таки сильно расстроилась: вся желчь вскипела, а с другой стороны, возмездие уж очень тяжелое. Не за меня, конечно, а за все, что он проделал в жизни. Ну, да бог с ним!»

Упомянув о бывшем муже, она упорно именует его только Славичем, а не той фамилией, которая ей от него досталась.

Прошрое, соединившее их по капризу судьбы, она предпочла бы забыть вовсе... Он ей жалок, и чужд.

## ОКНО В ЕВРОПУ

В канун 25-летнего юбилея Савина отправилась гастролировать за границу.

Мысль о заграничной поездке занимала ее давно. Да и звали. Приглашали в Париж — сыграть сорок раз подряд «Чародейку» на французском языке. Но идею превратиться в «русско-французскую актрису» она отвергла сразу же. Тогда начались переговоры о том, чтобы играть в Париже, но уже по-русски, «Грозу» и «Василису Мелентьеву». В 1890 году поступило приглашение от вен-

ского импресарио. Но и предложения были не слишком определенны, да и сама она еще колебалась...

Пугал языковой барьер. Певица способна преодолеть его силой голоса, красотой тембра, балерина — пленительной элевацией или каскадом фуэте. А драматическая актриса? Этот вопросительный знак останавливал Савину.

К мысли о заграничных гастролях она вновь вернулась в конце 1898 года. Приближалось 25-летие ее службы на императорской сцене. Актриса предполагала, что юбилей пройдет «вполне благоприятно». И все-таки: «неудовлетворенность меня сосала», — признавалась она, объясняя это так: «Да, мне всегда было обидно за наше русское драматическое искусство, которое почему-то не дерзало перешагнуть границы отечества».

Эти строки написаны для печати уже после поездки. Истинные мотивы и тайные побуждения в них, естественно, завуалированы. Конечно, Савину заботил престиж русского театра, однако не менее сильно ее тревожило сознание, что за четверть века Петербург слишком привык к ее триумфам. Ею все еще восторгались, ей все еще рукоплескали, но у нее были основания опасаться за приближающийся юбилей. В конце 90-х годов Савина перестала быть «злойбой дня». Внимание Петербурга было поглощено другой актрисой — Комиссаржевской.

Актерский инстинкт никогда не обманывал Савину. И в этот момент она безошибочно почувствовала, что ей необходимо что-то предпринять, дабы вновь привлечь к себе всеобщее внимание. И в этой ситуации актриса совершила умно рассчитанный ход. Она решила взять на себя нелегкое и рискованное право представить Европе русскую сценическую школу и явить ее в своем собственном лице. Каким бы отважным и безрассудным ни выглядел этот шаг в глазах окружающих, для самой Савиной в нем был свой риск, соизмеряемый с тем, что ставила она на карту. Она понимала, что ей предстоит вернуться из Европы «или со щитом, или на щите», и все-таки отважилась: «Будь, что будет, — сказала я себе, — а я поеду непременно!.. И поеду... до юбилея!..»

В удачу замышляемого Савиной предприятия мало кто верил. В театральных кругах по этому поводу велись оживленные дебаты. «Я должен сказать, — комментировал подобные разговоры Кугель, — что у многих замечал при этом на лицах не то ироническое, не то лукавое выражение». Действительно, преобладающее отношение было если не враждебным, то, во всяком случае, скептическим и недоверчивым.

Не верили, что удастся организовать столь громоздкую поездку; не верили, что за границей найдется публика, желающая слушать со сцены «варварскую» русскую речь; не верили, наконец, что Савина на деле сможет вступить в соперничество с теми евро-

дейскими знаменитостями, с которыми так легко и охотно сравнивали ее рецензенты.

Организационную сторону гастролей Савина поручила А. И. Долинову. Составили компактную труппу, преимущественно из артистов Александринского театра. В Берлине был снят на девять вечеров знаменитый Лессинг-театр. Арендная плата оказалась очень высокой, да и прочие расходы «сильно кусались». А из Берлина предупреждали: даже в случае успеха на доходы надеяться нечего. Поэтому решено было сыграть еще четыре спектакля в Праге — там при горячей любви чехов к русскому искусству можно было рассчитывать на некоторую материальную компенсацию за Берлин.

Но труднее всего было решить, какие пьесы следует показать в Европе. Одни настойчиво рекомендовали Савиной русскую классику — «Ревизора», «Горе от ума». Другие считали, что она должна познакомить немцев с лучшими образцами новой, современной драматургии, к примеру, — с пьесами Льва Толстого или с одной из частей трилогии Алексея Толстого.

Но все эти советы никак не устраивали. Составляя гастрольный репертуар, она заботилась прежде всего о том, чтобы предстать перед западной публикой в пьесах, наиболее подходящих именно для нее, и продемонстрировать свое дарование ярко и разнообразно. Гастроли были откровенно ориентированы на актерский успех Савиной.

В результате — после долгих колебаний, сомнений и перемен — сложился довольно пестрый репертуар: «Чародейка» Шпажинского, «Гатьяна Репина» Суворина, «Родина» Зудермана и «Дама с камелиями» Дюма-сына. Во всех четырех пьесах у Савиной были, что называется, «боевые роли». За исключением одной только «Василисы Мелентьевой» Островского и Гедеонова — эту вещь пришлось взять, дабы угодить самому императору Вильгельму, который выразил желание увидеть в исполнении русских артистов «историческую пьесу из русской жизни». Сама-то Савина не причисляла Василису к своим коронным ролям.

Чтобы получше сладить гастрольные спектакли, решено было перед Берлином всей труппой поехать дней на десять куда-нибудь в провинцию. Сняли театры в Харькове и Киеве — и в каждом из этих городов дали по шесть спектаклей.

Из Петербурга выехали 4 марта. Выступления в Киеве и Харькове проходили с аншлагами, с теплыми напутствиями и пожеланиями успеха за границей.

20 марта труппа покинула Киев. Пересекая границу, Савина телеграфировала друзьям в Петербург: «Надеюсь и верю!»

В Берлин прибыли 22 марта.

Первый день, с 6-ти часов утра и до 12 ночи, пролетел в хлоп-

тах. Размещение в отеле, осмотр театра, репетиция... На каждом шагу возникали непредвиденные препятствия. Надо было привыкать к новым условиям — слишком маленькая сцена, отсутствие авансцены (из-за чего публика «на носу сидит»), необычайное устройство суфлерской будки — все смущало и пугало артистов. Нанятый в Берлине хор не мог быстро разучить русские мелодии, необходимые для «Чародейки». Савина вышла из положения просто: собрала всех актеров, способных хоть кое-как петь, и обошлась своими силами.

Во время репетиции, продолжавшейся весь день — лишь с коротким перерывом на обед — к Савиной рвались корреспонденты газет и репортеры.

23 марта наступил день «страшного суда» — день первого спектакля в Берлине. Открывались гастроли «Чародейкой». Опять утренняя репетиция, после нее — заказанный Савиной молебен в посольской церкви и, наконец, вечер, когда она вышла на сцену и «заговорила *по-русски* в этом *немецком*, чужом театре».

«Ах, что-то газеты скажут завтра?!» — такой фразой она закончила день. «С нетерпением жду газет!» — с этой мыслью она проснулась.

Но ворох газет, которые ей принесли в номер, не рассеял тревогу. Рецензии были самые разные, и восторженные, и кислые. Ясно было одно: до полной победы еще далеко.

Несмотря на страшную занятость, Савина ежедневно писала подробные отчеты Молчанову, урывая от сна рассветные часы. В них отразилась вся жизнь этих двух недель.

Дни мелькали один за другим, внешне однообразные, неотличимые друг от друга: утренние репетиции, визиты в посольство, рауты, прием посетителей и целой орды интервьюеров, ежевечерние спектакли... «Я буквально превратилась в машину: ни дней, ни чисел, ни времени. А уж в голове что творится!.. Я с моим недантическим порядком не только не знаю, где что лежит, но все мои огромные четыре комнаты забросаны вещами, и когда я их сложу — Аллах ведает!..»

Проведя в Берлине неделю, Савина вдруг почувствовала себя усталой и разбитой, «и физически, и нравственно». Это она-то, привыкшая переносить длительные и выматывающие провинциальные гастроли в несравнимо худших условиях. Дело было, конечно, не столько в физической усталости, сколько в величайшем нервном напряжении. Хотя пьесы в Берлине шли «игранные, переигранные», тем не менее каждый спектакль становился новым испытанием, игрался словно бы в первый и в последний раз.

3 марта «Родиной» и «Ноктюрном» Нотовича прощалась с берлинцами полюбившаяся им «Завина» — так произносили немцы непривычно звучащую для них фамилию.

«Редко когда приходилось идти в театр на гастроли иностранных артистов с большим сомнением и большим любопытством», — признавались берлинские рецензенты. Единственно, в чем у них не было сомнений, так это в «бескорыстности» побуждений русской актрисы: «Такую громоздкую затею не предпринимают, чтобы получить тысячи две марок, которых, может быть, едва хватит на завтрак с шампанским в одном из лучших петербургских ресторанов. Нет, эти русские приехали только «ради искусства».

«Самая слабая сторона русских гастролей, — в этом сошлись все критики, — пьесы».

В произведениях русской «исторической музыки» — «Чародейке» и «Василисе Мелентьевой» — их не удовлетворил «детски-наивный» «трагизм яда и кинжала». Тем не менее некоторые рецензенты на основе этих спектаклей пытались постигнуть суть савинского дарования. В ее героинях мерещились им черты «полуазиатской дикой первобытности» или «характерной славянской слабости». Они смело приписывали Савиной «монгольский», а то и вовсе «безобразный татарский облик». Им казалось, что актрисе лучше всего удастся изображение хитрости и лукавства. «В ней все время чудится кошка: она имеет вид то веселой кошки, то сонной кошки, но всегда — кошки. [...] Она убегает неслышными шагами, — и кажется, что у нее есть когти. Затаенное коварство в углах ее продолговатых глаз. Может быть, это тоже национальная черта? И печаль она переносит рабственно, без вопля. Она создана для всего замкнутого».

Сравнение с кошкой многим пришлось по вкусу, и пошли гулять по страницам газет слова о «кошачьем, славянски-вкрадчивом кокетстве» Савиной.

Более пронизательные критики, однако, угадывали в ней актрису по преимуществу современной темы. Исторические же пьесы их вообще мало интересовали. «Вчера русские сняли с себя кафтаны, сарафаны и кокошники, — с радостным облегчением сообщал репортер, — и сыграли пьесу из современной жизни».

Пьесой этой была «Татьяна Репина». Однако на долю ее автора тоже выпали отнюдь не лестные отзывы. Считать эту «жалкую, театральную пьесу» «современной», — утверждал один из рецензентов, — можно лишь «по времени действия», а «русской» — лишь поскольку действующие в ней лица — русские». Пьеса, пропитанная «запахом французских духов, написана по «французскому рецепту». Не остались незамеченными и «излишняя растянутость» и «фельетонное красноречие» диалогов.

Но, несмотря на все несовершенство драмы Суворина, именно после «Татьяны Репиной» Савину признали «артисткой высокого стиля в современном понимании сценического искусства».

Всегда интересен свежий, чужой взгляд на явление искус-

на — одно подтверждающий, другое отвергающий, открывающий что-то новое, не желающий замечать чего-то привычного, кажущегося бесспорным.

Как же оценил Савину этот свежий чужеземный взгляд?

Не молодая, не блещущая красотой женщина, но все в ней отмечено печатью «необыкновенного изящества», — с фигурой стройной и на вид «изнеженной и слабой», но тем не менее «подвижной, гибкой и эластичной»; с «нервным, мыслящим, утомленным и, если уже не красивым, то прекрасным лицом — прекрасным именно печатью ума».

«Сегодня я беседовал с ней, — сообщал «король» немецких интервьюеров Ревель. — Красива она? Нет. Но в высшей степени интересна. [...] У нее великолепные глаза, живые, горящие; руки маленькие, сухие, нервные... Все в ней дышит энергией. Она знает, чего хочет... Манерами она поразительно напоминает Режан. [...] А все же ее главная черта — «Савина!»

Впервые актрисе без обиняков говорят, что она уже не молода и не красива: «Констатировать это, может быть, и не совсем вежливо, но мы думаем, что покорять со сцены красотой и юностью, для этого много таланта не нужно».

А талант в ней признают недюжинный — «она несомненно принадлежит к самым умным и самым высокоодаренным артисткам мира». Сценическим созданиям Савиной свойственна «разумность художественных замыслов»; а «ее техника стоит на высоте современного драматического искусства» — таков был вердикт берлинских знатоков.

«Савина богаче содержанием, чем выражением чувств, — писали о ней. — Она их чаще подавляет в себе, нежели проявляет. Это прекрасно». В роли Решиной актриса «любит, страдает и умирает, ни разу не вскрикнув одним из тех воплей, которые проникают до глубины души. Она выражает гнетущую печаль молчаливыми слезами и полуподавленными рыданиями. [...] Мороз подирает по коже от той продолжительной и горькой улыбки, в которую изливаются ее страдания».

Больше всего волновалась Савина перед первым представлением «Родины» в Берлине, называя его «экзаменом по-немецкому»: «Что-то скажут про мою Магду?!.. Поймут ли?!..» Неожиданно она обнаруживает особо интимное отношение к этой роли: «Над Магдой я столько работала, столько передумала!.. Да, помимо всего, черты Магды мне лично родственны: я также всего сама добилась, как и Магда. Ведь с 15-ти лет, предоставленная самой себе, мне, как и Магде, пришлось карабкаться вверх по колючей лестнице, именуемой карьерой артистки».

Магда — роль, сама по себе выигрышная, побуждающая исполнительницу прибегать к безотказным внешним эффектам. Не-

мецкие критики единодушно отметили в толковании этой роли русской актрисой необычайную строгость и аскетичность: «Все резкое в натуре Магды она оттеняет несколько слабее, чем мы привыкли видеть, что в значительной степени усиливает жизненность и правдивость изображаемого лица».

Среди характерных черт савинского таланта берлинские рецензенты отметили и ее актерскую «жесткость»: «Она вовсе не стремится изобразить женщину «прекрасной», а, напротив, выставляет рельефно и все ее отрицательные свойства. Савина не жалеет средств показывать всю жестокость горя и весь ужас душевных страданий».

Несмотря на мрачный мелодраматический репертуар («Со дня появления г-жи Савиной в Берлине яд — обычная ее вечерняя закуска»; «В течение трех вечеров умирала от яда, а вчера — от туберкулеза легких», — острили газеты), в ней угадали «массу веселости и дьявольского задора» и высказывали желание увидеть актрису в роли, «дающей более простора этим ее качествам». Сама Савина уже в разгаре гастролей сокрушалась, что «нельзя поставить легкую комедию».

«Савину понимаешь вполне, даже не зная русского языка», — изумлялись немцы. Объясняли это как выразительностью и тонкостью модулирующей голоса, по которым «можно было читать все ее душевные движения», так, в особенности, волшебством ее глаз — «то страстных, то обдающих вас ледяным холодом, то шаловливо смеющихся, то пронизывающих как сталь, то блистающих яростным гневом, то плавающих в слезах». «Глаза Савиной сами по себе играют целые трагедии или комедии — и зритель все понимает, не зная языка, не понимая слов».

Естественно, пресса не удержалась от соблазна сравнений: «она вправе требовать, чтобы к ней применяли такой же масштаб критики, как и к Саре Бернар, Дузе, Зорме и другим великим актрисам времени». Свое берлинское выступление в «Даме с камелиями», переигранной всеми европейскими знаменитостями, сама Савина назвала «конкурсным экзаменом».

Итог «конкурсного экзамена» был таков: «великая русская артистка не могла нас заставить забыть удивительное исполнение Элеоноры Дузе, но она поставила свое собственное творчество на одну ступень с творчеством итальянки».

Впрочем, среди разнообразных мнений о Савиной, разделились и такие: «Г-жа Савина — артистка, с которой стоило познакомиться! [...] Только одного не хватает г-же Савиной: так называемого «внутра». Каждое ее создание является продуктом искусства и кажется в полном смысле слова жизненно-правдивым, но на самом деле лишено истинного трепета жизни». Тот самый рецензент, что восхищался умением Савиной скрывать на сцене свои страда-

ния, прибавил еще одну фразу: «А все же, Бог дал Дузе дар *высказывать* свои страдания — и это еще прекраснее».

Тем не менее даже вся эта разноголосица суждений свидетельствовала о триумфе савинских гастролей: «Несомненно, русские актеры будут здесь всегда желанными гостями. Своей игрой они возбудили в Берлине большой интерес к русскому искусству и заслужили глубокое уважение».

Вот это и было то, чего она ждала, о чем мечтала. Окно в Европу было распахнуто, и сделала это она, Савина. Конечно, ей дорог был прежде всего свой собственный успех. Однако здесь, за границей, личное ее торжество сливалось с торжеством русской актерской школы.

9 апреля Савина вернулась в Петербург. Она очень хотела вернуться победительницей с заграничных гастролей именно в этот день — в день 25-летия первого выхода на императорскую сцену.

Петербургские газеты, приветствуя ее возвращение, поздравляли и с победой, и с юбилеем. «Ввиду оказанных ею особых услуг русскому сценическому искусству», Савиной было пожаловано звание «Заслуженной артистки императорских театров».

Позднее Кугель подвел итог ее поездки такими словами: «Незнакомство с русской жизнью, с русскими авторами, с русской историей не помешало рецензентам немецких газет разглядеть в М. Г. Савиной актрису современности, актрису жизненной драмы, а не мелодрамы, наконец, актрису драматическую по преимуществу, которой глубина вполне соответствует надорванности современной души, но которая стоит в противоречии с героическим характером былых страстей и столкновений».

### НАЧАЛО ВЕКА

«Век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век» близился к концу. Последнее десятилетие ознаменовалось важными переменами в истории русского общества, но далеко не все эти события были осознаны и верно поняты в том сравнительно узком артистическом кругу, где протекала деятельная, напряженная, полная каждодневных тревог и забот жизнь Марии Гавриловны Савиной. Актеры императорской сцены вряд ли отдавали себе отчет в том, что революционно-освободительное движение в стране неотвратно ширится, крепнет, набирает силу и уж почти наверняка не догадывались, что самый характер этого движения радикально изменился, когда на арену политической борьбы вышел молодой русский пролетариат.

Но некоторые события, совершавшиеся в более близкой сфере, незамеченными не проходили. В 1892 году газеты сообщали, что состоялось торжественное открытие «Московской городской художественной галереи П. и С. Третьяковых». Два года спустя был официально учрежден и в 1898 году еще более торжественно открыт Русский музей в Петербурге: столица не хотела отставать от Москвы. В том же, 1898 году в Москве дал первый спектакль Художественный театр К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, и противоречивые слухи об этом необычайном начинании тотчас заинтриговали александринскую труппу. В большинстве петербургские актеры относились к новомодной московской затее скептически, а известие, что чеховская «Чайка», которая провалилась в Петербурге, будто бы имела в Москве огромный успех, встретили с понятным недоверием. Гораздо более увлеченно говорили о молодом певце Федоре Шаляпине, чьи первые выступления в московском Большом и петербургском Мариинском театрах в 1899 году, что называется, произвели фурор, о молодом писателе «из босяков» Максиме Горьком, чья «Песня о Соколе» будоражила умы: одних восхищала, других возмущала. В жарких спорах обо всех этих новостях встретили новую цифру, появившуюся на листке календаря — «1900».

Лев Толстой полагал, что конец века «означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения». Максим Горький мечтал, что новый век «будет веком духовного обновления», когда «одолеет красота, справедливость, побе-

дят лучшие стремления человека». Впрочем, на петербургской сцене о необходимости подобных перемен не очень-то задумывались. Стены императорского театра надежно охраняли труппу от треволений внешнего мира — внутри хватало своих, и притом достаточно бурных страстей. «Театральный муравейник в Петербурге жил меньше всего интересами искусства. Принадлежность к министерству двора, царская ложа, общение с великими князьями на почве ужинов и пр., с великими княгинями на почве благотворительных концертов и пр. — все это создавало вокруг искусства совсем иные вожделения. Не скажу, чтобы все было в этом отношении одинаково, но зараза чиновная сильно разъедала некоторых из них. Медаль, орден, значок, звание солиста его величества — все это теребило, разжигало аппетиты, вызывало нервность, метания, хлопоты; надежда сменялась разочарованием, разочарования приводили к недовольству, к нареканиям, и хлопоты начинались заново» — эта злая характеристика принадлежит Сергею Волконскому, на протяжении трех лет занимавшему пост директора императорских театров.

На рубеже веков заслуженной артистке императорских театров Марии Гавриловне Савиной было 45 лет. Судьба сложилась давно и бесповоротно. Она выбилась из низов и тягостную российскую действительность знала не понаслышке, а по горькому опыту собственной нелегкой молодости, по многолетним гастрольным скитаниям. Соприкосновений с чужими бедами, нищетой, несправедливостью она не страшилась, часто помогала униженным и оскорбленным. Но их печальный удел воспринимала и как предостережение, как урок, а потому все, самостоятельно завоеванное — собственным талантом, трудом, умом, энергией, — ценила особенно высоко, защищала особенно цепко.

Сильнейший инстинкт выживания всю жизнь руководил Савиной. Ее здравый смысл без ошибки устанавливал пределы возможного и целесообразного. В какую бы ситуацию ни попадала Савина, она не пыталась ее ни сломать, ни опровергнуть, но всегда искала наиболее выигрышный вариант поведения внутри этой ситуации. Какие бы правила игры ни предлагала жизнь, Савина не пробовала их оспорить, но овладевала ими в совершенстве.

Жизнь была для нее непреложной и всемогущей данностью, идти наперекор которой — нелепо. Лишенная силы протеста, Савина была наделена величайшей стойкостью.

При всем богатстве натуры, деятельной энергии характера, живой остроте ума Савиной ее интересы полностью поглощались сценой, сосредотачивались в том особом театральном мире, где и летоисчисление другое: счет ведется не по годам, а по сезонам. События, творившиеся за пределами театра, были важны прежде всего тем, как отзывались они внутри театра. Характерный при-

мер: в 1894 году по случаю смерти Александра III был объявлен траур, и театры закрылись на два с половиной месяца. В письмах Савиной по этому поводу нет ни слова о том, какие перемены сулит России новое царствование. Она лишь ужасается тому, «какое полное бездействие и на какой долгий срок» ей предстоит: «С моей энергией такое существование равняется нравственной смерти».

Но едва наступил двадцатый век, русская история сразу ускорила шаг. Пьеса «Сполохи», которую играли в Александринском театре, имела пророческий подзаголовок «Жизнь достанет». Это пророчество сбывалось. С тяготами нового века сталкивается и Савина, казалось бы, всесторонне защищенная от любых жизненных невзгод.

В 1904 году началась кровопролитная русско-японская война. Брат Савиной, Николай Гаврилович, сразу же уходит добровольцем на фронт. Через несколько месяцев она провожает в армию и любимого племянника Коку: «Ни минуты не надеюсь на его возвращение — и эта мысль не покидает меня». Вести из Маньчжурии приходят самые безрадостные, вызывающие тревогу и отчаяние, — русские войска терпят поражение за поражением.

С августа 1904 года Савина гастролирует в Одессе. Из ее подробных писем встают обстановка и атмосфера города, ее собственные настроения и переживания тех месяцев: «Ничто, кроме войны, не занимает и не интересует меня. Репетиции, спектакли — все это такое ненужное, даже оскорбительное, по сравнению с тем, что там происходит... В городе жутко благодаря мобилизации, а сейчас стреляли в губернатора... Уныние полное, а в порту даже беспорядки. Жутко! До театра ли тут!.. Публика ринулась в цирк и оперетку, и сборы делают только веселые пьесы, а играть через день «Тетеньку» и «Соловушку» — удовольствие среднее».

Впервые она не скрывает своего уныния от товарищей: «Играю как-то по инерции, а иногда даже совсем бессознательно... Мое настроение, кажется, влияет на труппу: ни песен, ни музыки не слышно».

Тем не менее она и тут хлопочет за молодых актеров, призываемых в армию, — двоих удастся освободить. «Чужих устраиваю, а своему ничего не могла сделать», — не перестает она убиваться о племяннике. Наконец от его молодой жены доходит пугающая весть — Кока на передовых позициях. «Теперь уж и ждать ничего сносного даже нельзя... Пропал, бедняга! Суди, каково мне играть», — делится она с Молчановым.

От брата приходит телеграмма из харбинского госпиталя — ранен в ногу и контужен в грудь. Вскоре становится известно и о ранении племянника. «Только бы Коку отправили домой! И карьеры никакой не надо, и пусть в отставку выходит, по такую попытку

терпеть больше не согласна. Каждая телеграмма — перебой в сердце».

Николай Гаврилович, выписавшись из госпиталя, остается в Чите. Но вскоре — сорока лет от роду — внезапно умирает. «С семи лет этот несчастный мальчик был у меня на руках — и, кроме горьких забот и огорчений, я ничего не видала... Но положить его в гроб, такого молодого... Точь-в-точь, как сестра, которая лежала на этом же месте и с таким же лицом... Господи, как тяжело, горько и обидно!»

После смерти брата на попечении Савиной осталась семья в пять человек — старшей дочери пятнадцать лет, младшему сыну — десять. «Материально, она (семья. — М. С.) и всегда у меня была отчасти, но теперь является нравственная ответственность, т. к. моя *belle souge* совершенно беспомощная женщина».

Однако и семейные заботы скоро отступили на второй план. Пока кровь лилась где-то далеко, на сопках Маньчжурии, все-таки можно было хотя бы на время спектакля отвлечься от мрачных мыслей. Когда же 9 января 1905 года кровь петербургских рабочих обагрила камни Дворцовой площади, привычный ход театральных представлений нарушился.

В этот вечер в Александринском театре давали «Горячее сердце». Варламов играл Курослепова, как обычно, «купался в роли», был уморительно смешон. Но в зале не смеялись. Стояла напряженная, враждебная тишина. Вдруг в партере поднялся с места какой-то юноша и срывающимся голосом выкрикнул:

— Константин Александрович, вы же хороший человек! Как же вам не стыдно играть в такую минуту, ведь льется кровь, убивают людей!..

Варламов осекся, заморгал, растерянно развел руки, в недоумении воззрелся на партнеров.

После долгой тягостной паузы дали занавес, в зале зажегся свет, и тотчас же другой, как с досадой выразился Теляковский, «господин в публике», вскочил и произнес целую речь. Он гневно говорил «о том, что сегодня случилось», о том, что рабочие, «добываясь своих прав, лишены были жизни». О том, что «убиты дети» — дети! — «а мы в это время веселимся в театре». И закончил так: «Все, кто останутся дальше в театре, — мерзавцы!» Комментируя крамольную речь, Теляковский отметил, что она была встречена аплодисментами, причем «аплодировали даже военные» — это директора особенно поразило. Спектакль был прекращен, и театр не работал три дня.

Артисты александринской труппы, вообще-то, за редкими исключениями (вроде Николая Ходотова) далекие от политики, были потрясены и подавлены расстрелом рабочих. Многие тайно собирали и передавали деньги для семей погибших. Зная Савину,

можно не сомневаться, что и она внесла свою лепту в это дело. Николай II после «кровавого воскресенья» навсегда покинул Зимний дворец и переселился в Царское село — об этом, конечно, знали в театре и с этим связывали надежду, что по крайней мере какое-то время можно будет спектакли не давать. Однако вновь назначенный генерал-губернатор Петербурга Д. Ф. Трепов распорядился с 13 января представления возобновить.

Напрасно Теляковский убеждал Трепова, что давать представления в столь неспокойное время опасно: «театр — прекрасная арена для возмущения и беспорядков» и «довольно малейшего шума, крика, чтобы произвести панику в этой нервной зале», что «артисты сами возбуждены и умоляют не давать спектакли в эти дни, а Савина и Мичурина уже заболели, равно как Давыдов и Варламов». Все доводы директора не возымели действия — спектакли пришлось продолжать.

Осенью 1905 года волнения в столице вспыхнули с новой силой. В знак поддержки забастовавшим рабочим Казанской железной дороги, 10 октября остановили поезда и рабочие Николаевской железной дороги, причем стало известно, что в Твери забастовщики разобрали рельсы, и, значит, Петербург надолго отрезан от центральных губерний. Примеру железнодорожников последовали почтово-телеграфные служащие. Замолчали телефоны. Панические слухи о том, что городу грозит голод, распространились мгновенно. Все кинулись запасаться продуктами, и уже 13 октября закрылись лавки на Васильевском острове, в Гостином дворе, магазины на Невском. Петербургская жизнь сразу разладилась, стала хаотична и ненадежна.

Актеры нервничали, отказывались играть. 14 октября Давыдов объявил Теляковскому, что просит отменить «Сердце не камень»: у него самого сердце — не камень, и он на сцену не выйдет. Директор приказал, чтобы сыграли другую пьесу Островского «Лес». Но и «Лес» не сыграли. В этот день в императорский Александринский театр к ужасу директора впервые проникли «пропагандеры».

Некий молодой человек пронес в артистические уборные целую кипу прокламаций. Часть листовок он вручил Ходотову, остальные раздавал всем актерам и актрисам. В прокламациях содержался призыв к «сознательным гражданам» — артистам не заниматься постыдным развлечением публики «в такую минуту последней революционной борьбы за народную свободу!» Тон прокламаций был требовательный. К рабочим сцены тоже пришли революционеры и уговаривали их бастовать. Теляковский успокаивал испуганных актеров, урезонивал возбужденных рабочих, но убедился, что театр вышел из повиновения и что начать спектакль не удастся. «После всех попыток и шума публики, ждавшей в зале 3/4 часа

представления, — занес он в дневник, — я в 8 3/4 часа закрыл театр. Публика аплодировала».

На следующий день часть труппы провела собрание, после чего Теляковскому вручена была резолюция: в такое время давать спектакли нельзя. От имени актеров резолюцию подписали Давыдов и Савина.

Обстановка несколько разрядилась 17 октября, когда царское правительство опубликовало манифест, обещающий политическую свободу и созыв Государственной думы. В Александринском театре 17 октября спектакль был прерван требованием исполнить гимн, после чего, однако, из зала раздался гневный возглас: «Долой самодержавие!» Публика зашумела, актеры заволновались, хотели дать занавес, но Теляковский настоял на продолжении спектакля. Вечером, придя домой, он записал: «Так закончился сегодняшний день — *первый день свободы* — с постоянными насилиями».

О том, что творилось в это время, в конце 1905 года, на душе у Савиной можно судить по некоторым косвенным данным. С одной стороны, она вместе с Ходотовым и Комиссаржевской участвовала в ноябре в благотворительном концерте, весь сбор с которого предназначался в помощь семьям забастовщиков. С другой стороны, дала интервью, где порицала «тенденциозность», говорила, что требовать от театра «ускоренного темпа в проведении свободолобивых идей — значит, лишить его прочности, незыблемости...». Очень характерные для Савиной слова. Прочность, незыблемость, упорядоченность казались ей необходимыми гарантиями нормальной творческой деятельности.

Но и после поражения революции 1905 года российская общественная жизнь оставалась беспокойной. Где бы ни гастролировала Савина, везде она убеждалась, что атмосфера накалена до предела. Вот строки из ее писем.

3 мая 1906 года, Самара:

«1 мая прошло в какой-то лихорадке возбуждения и ожидания чего-то ужасного. Началось с того, что прислуга гостиницы стала высказывать опасения за жизнь вице-губернатора... Затем группа рабочих стала ходить «снимать приказчиков» — и магазины начали закрываться. Вдруг — грохот и шум от проезжающей артиллерии: целая батарея! Поехали мы на репетицию и узнали, что в кассе пустота, потому что публика боится демонстраций. После обеда промчались казаки, запрудив весь здешний Невский».

8 мая 1908 года, Херсон:

«Сейчас получила анонимное послание с просьбой не играть сегодня, потому что 6 мая здесь повесили 12 человек».

Общественное возбуждение не спадает. Жизнь взбаламучена, и ясно, что уже не войдет в привычные берега. В этой тревожной

неустойчивости Савиной все труднее отстаивать свой авторитет, поддерживать свою славу. Да и возраст дает себя знать. Казалось бы, с годами должно прийти внутреннее умиротворение. Но — «покоя нет, уютя нет». А силы уже не те...

Крепкого здоровья у нее не было смолоду. Больная печень издавна требовала регулярного лечения в Карлсбаде. Но сырой карлсбадский климат вредил горлу. Постоянно мучили бронхиты, приобретенные, как Савина выражалась, «при исполнении своих обязанностей»: «На сцене возмутительные сквозняки, от которых певелятся платья и гаснут свечи». Со временем бронхиты «перешли все границы», малейшая простуда стала вызывать глухоту. Актриса не переносит петербургской осени, и врачи категорически запрещают ей появляться в столице ранее декабря, до тех пор пока не выпадет снег и не установится сухая погода.

Всю осень 1906 года Савина нездорова и не может играть: «Три раза счетом выехала в люди с 1-го сентября (это писано 15 ноября.— М. С.), воздуху по-настоящему не нюхала с тех пор... Возмутительное существование!»

Откладываются репетиции новой пьесы «Колибри», роль в которой ей очень нравится; «Петербургская газета» «изводит» сообщениями, что актриса-де не появится на сцене до конца сезона...

«...У меня нервы берут верх над болезнью, и лучше мне играть, чем сидеть в таком удрученном состоянии», — заклинает она неумолимых врачей.

Порой ее охватывает отчаяние: «Мысль, что здоровье уходит, меня страшит». Еще в 1894 году она писала Базилевскому: «Энергия заменяет мне здоровье». Теперь, спустя более десятка лет, это справедливо в еще большей степени.

Письма Молчанову из поездок полны жалоб на упадок сил, описаний приступов и новых болезней, клятвенных заверений, что уж эта-то поездка непременно последняя: «Измаялась я и устала, ото всего устала! Не пускай меня никуда больше... Не могу подумать без содрогания об этой пытке: репетиции, тряпки, сырость».

Но, несмотря на это, несмотря на протесты Молчанова («Ни за какие блага мира я не пушу тебя больше в поездку!»), гастроли Савиной продолжают вплоть до 1912 года.

По-прежнему в провинцию ее гонят материальные соображения. Со стороны эта постоянная необходимость зарабатывать деньги выглядит непонятной, ведь Молчанов миллионер. Но, видать, обжегшись однажды на чужих «миллионах», она теперь уже боится прикасаться к ним, предпочитая свои «трудовые копейки». Тем более что Молчанов, судя по всему, не очень-то поощряет ее заботы о многочисленной родне. В одном из писем она сама заводит об этом речь: «Я никогда тебе не солгала, но ты вынуждаешь

меня иногда скрывать кое-что. У меня кусок в горле останавливается при мысли, что мои нуждаются...»

«Савина, — возмущается Теляковский, — стала просить у Дирекции денег, а именно ссуду в 15 000 р., говоря, что у нее много долгов, с которыми хочет расплатиться», это после того, как она «вышла замуж за Молчанова, обладающего большим состоянием». Прошения Савиной вообще раздражают его, и он мелочно перечисляет «даровую квартиру, стол, лошадей» и прочие «блага», которые она имеет, будучи женой «миллионера». При этом Теляковский не желает вспоминать о такой статье расходов Савиной, как постройка Убежища для престарелых, в которое были вложены не только средства Молчанова, но и ее собственные деньги.

Кстати, в 1913 году журнал «Театр» опубликовал курьезную заметку, помещенную в каком-то английском издании под портретом актрисы: «Г-жа Савина — актриса-банкирша. Великая артистка, основавшая сберегательный банк для актрис и всех женщин, имеющих отношение к театру. Она самая богатая актриса в свете, так как за последние двадцать лет получила шесть миллионных наследств от своих поклонников».

«Хорошо живется в России актрисам!» — завистливо вздыхала Мария Гавриловна, зачитывая знакомым этот пассаж.

И все же гастроли вызваны не только нуждой в больших гонорарах. В поездки Савину гонит «тоска по родине, т. е. по провинции», а, попросту говоря, вечная актерская страсть играть всегда, играть везде, каждый вечер заново убеждаться в своей власти над публикой.

Все, кто сталкивался с Савиной, дивились жизненной силе, бьющей в ней, той педрости, с которой она эту силу растрачивала. Порой она и сама недоумевает, как хватает на все энергии и времени, ибо сутки тесны для нее. Вот один из ее «отчетов» Молчанову: «Третьего дня: в 10 с половиной репетиция «Ассамблеи» за Ходотова, уехавшего на юг с концертами; в 12 — чествование Поссарта в фойе и съемка группой с ним; затем в театре же до половины 6-го — заседание по вопросу «урегулирования процентного вычета на юбилейные подарки» и выбор юбилейной комиссии... Вечером у меня было заседание Театрального общества по приемке Убежища... Вчера в 12 часов — прием родных Каратыгина, торжественная обедня, панихида, завтрак и... Школа до 5-ти. Вернулась домой, чтобы собрать вещи для «Ассамблеи», а у меня сидят гости: «Мы Вас не задержим» — и не дали даже перекусить. В 7 часов поехала играть и вернулась едва живая. Теперь сижу за перепиской и бумагами, потом буду укладываться, а вечером еду на Съезд» — делегатский съезд Русского театрального общества в Москве.

Ей уже под шестьдесят: «Об усталости не смею упоминать, так как давно сложилось мнение, что я состою из желтого дерева, каучука и прочих прочных предметов».

Лихорадочный ритм, стремительная смена людей, дел, впечатлений были необходимым условием ее существования. Прав был Кугель, заметив, что, «если бы отнять от нее вечные хлопоты и вечную беготню, она бы захирела».

Александр Иванович Южин, на протяжении многих лет встречаясь с Савиной, неизменно поражался стремительному ритму ее существования. «Приезжает Мария Гавриловна к нам в Москву, в Малый театр, играет ряд ролей. Опять встречи, опять игра в одних и тех же пьесах, опять искрящаяся умом, любовью к театру, изумительной жизнерадостностью беседа. [...] Уже назревает у нее мысль о создании Театрального Общества, уже вербует она для него себе сотрудников... Еще несколько лет — и я с нею встречаюсь опять, летом, то в Киеве, то в Ростове, то в Одессе, то в Вильне, — по всей России, везде, — после огромного зимнего труда. И так далее, и так далее — без конца. Она, слышим, в Берлине играет... И, глядь, ее, чуть не умирающую, везут после гастрольной поездки по России в Карлсбад, но прошли урочные четыре недели, и она... в Красносельских спектаклях, съездив прочесть в Орел на Тургеневском вечере, и возвращается репетировать первую новинку александринской сцены».

Среди такой, заведенной как машина, жизни Савина чувствует временами необходимость бежать ото всех и ото вся. Местом своего уединения она выбирает в 900-е годы Финляндию, которую полюбила еще давно: «Я жила четыре раза на даче под Выборгом, на берегу большого озера, в совершенном уединении, и чувствовала себя очень хорошо. Помимо отличного воздуха, эта холодная природа мне нравилась. У Тургенева есть характеристика одного лица: «Он садился в угол и охотно грустил». Вот мне иногда необходимо сидеть в углу, никого не видя, — и если не «охотно грустить», то *отдыхать* в полном безмолвии, что у людей зовется скукой. Таким способом я чиню мое колесо — и Финляндия очень на это пригодна», — рассказывала она как-то Базилевскому.

«Особенное значение Финляндии для петербуржца» отмечал Осип Манделъштам. А Савина была истинной петербургской жительницей.

С годами потребность такой паузы, хотя бы очень коротенькой, становится у нее все сильнее.

«В такой я изоляции тут, точно в Америку уехала, и такая здесь тишина, что не верится: сон это или действительность, — пишет она Молчанову весной 1907 года из Териок. — «Коровья жизнь» в полном смысле слова, но это именно то, что в данный момент мне необходимо [...] Лес совсем оделся, и листья от лан-

дышей уже довольно крупные. Масса ландышей, как ковер, но вряд ли я их увижу, так как придется уехать раньше, чем они распустятся [...] Лежу, лежу и отлежаться не могу... Не только роль учить, но не могу принудить себя посмотреть на пьесу! Нирвана — в полном смысле слова».

А с годами круг забот все расширяется, количество обязанностей увеличивается, масштаб дел вырастает...

Куда бы Савина ни приехала, везде какой-нибудь благотворительный вечер. От таких приглашений она не отказывается даже во время отдыха и лечения. Летом 1910 года она лечится в Эссенуках. Но — «80 человек больных студентов живут здесь в каком-то домишке, не платя ни копейки, и на это собирают здоровые, устраивая концерты и спектакли. Хорошее дело — не могла не согласиться». В пользу этих студентов она играет три спектакля.

Сама она вечно занята организацией спектакля или концерта — в пользу заболевшего актера, в помощь семье умершего суфлера и т. д. и т. п.

В Петербурге Савина постоянно выступает то в гимназиях, то перед студентами, то у «педагогичек», то есть в Обществе для доставления средств Высшим женским курсам — «концерты меня одолели». На эстраде Савина чувствовала себя как «на сковородке» — ее все время тянуло играть, а не читать. И потому соглашалась участвовать в концертах лишь с благотворительными целями.

16 марта 1879 года она впервые выступила на вечере в пользу Литературного фонда. На эстраду зала Благородного собрания ее вывел тогда Иван Сергеевич Тургенев, и они вместе прочитали сцену из «Провинциалки». С тех пор Савина оставалась неизменной участницей концертов и спектаклей Фонда.

Подобно Достоевскому, который, по словам его биографа И. Волгина, «старался по мере сил не уклоняться от этой «эстрадной повинности», ибо весь сбор предназначался для целей благотворительных» и, в отличие от Толстого, который никогда в благотворительных вечерах не участвовал, Савина считала, что если она может что-то сделать для облегчения участи сирот, больных, нищих студентов и, конечно, в первую очередь неимущих или престарелых актеров, то это — ее святой долг, ее обязанность. Именно такое понимание своей миссии подвигнуло Савину на важнейшее предприятие, о котором будет рассказано в следующей главе.

Начиная с 1912 года среди многочисленных дел и занятий Савиной появляется еще одно, совсем новое — Драматическая школа Суворина. После смерти Далматова, бывшего в ней директором, Алексей Сергеевич стал просить Савину возглавить Школу. Он был смертельно болен и отказать умирающему Савина

не могла, а потому — уступила, впряглась и в этот воз. Взявшись же за дело, она отдалась ему со всей свойственной ей энергией, ни сил, ни времени не жалея. Пестовать молодых, будущих актеров и особенно актрис, ей нравилось, и, когда начинались экзамены и выпускные спектакли, она, бывало, проводила в Школе неделю напролет, в иные дни, судя по ее письмам, «работала по 16 часов».

Бессчетное число молодых девушек, жаждущих стать актрисами, обращались к Савиной. Она приглядывалась к ним и обычно иронически «обливала холодной водой» барышень, стремящихся на сцену в ожидании веселой и легкой жизни. Но стоило ей подметить в начинающей актрисе искру дарования и самоотверженное отношение к театру, она тотчас меняла тон, помогала советами, даже, случалось, наделяла необходимым гардеробом, если та была бедна.

## НОВЫЕ ЗАБОТЫ

Мария Гавриловна Савина была первой истинной актрисой-общественницей в России. Она обладала выдающимся организаторским даром. Ей удавалось любое предприятие, за которое она бралась, ибо у нее был практический, «министерский», как говорили, ум, была неистощимая энергия, столь необходимая в каждом серьезном деле. А дела Савина затевала крупные.

Главной точкой приложения ее сил стало русское провинциальное актерство, на благо которого она трудилась всю жизнь. В этой работе Савиной руководило не только осознанное чувство долга, но и уверенность, что никто не справится с этим делом лучше, чем она.

Связь Савиной с провинцией была кровной и неразрывной — с детства и до последних дней. Казалось бы, при том, как быстро и определенно сложилась ее судьба, как мгновенно попала она «из грязи в князи», став столичной, придворной актрисой, ей было легче легкого раз и навсегда стряхнуть с себя прах провинциального существования. Но этого не произошло. Свое прошлое актриса помнила и им гордилась.

На закрытии Первого Всероссийского съезда сценических деятелей в марте 1897 года Савина произнесла короткую речь. «В пьесе «Правительница Софья», — сказала она, — я, играя Стрельчиху, должна была выбегать с толпой народа, в которой было много статистов-солдат. Режиссер поставил нас в самую глубину сцены, и я задолго до начала занимала свое место. В один из спектаклей близ стоявший солдатик обратился ко мне с вопросом: «Откуда ты родом?» И когда я назвала губернию, где родилась, его лицо просияло, и он, схватив меня за руку, вскрик-

пул: «Не из нашей ли деревни?» Я никогда не забуду ни выражения его лица, ни глаз, полных радостных слез, ни звука его голоса... Петербург дал мне славу, положение, деньги, но я ни на минуту не забывала «нашу деревню», мою родину — провинцию и при встрече с каждым из прежних товарищей я испытываю то же, что мой «земляк» — солдатик... Не забывайте, что в столице, в Русском театральном обществе, ваша землячка работает для вас, и ваши интересы ей так же дороги, как и свои собственные!»

Еще в 1877 году в России возникло Общество взаимного вспоможения русских артистов, преобразованное в 1883 году в Общество для пособия сценическим деятелям. С этого же года Савина стала его секретарем и самым деятельным работником. Она постоянно пыталась расширить и укрепить Общество, привлечь в него влиятельных и заинтересованных людей. В 1889 году, хлопоча, чтобы в «Новом времени» была напечатана статья Далматова, пропагандирующая деятельность Общества, она корила Суворина: «Очень и очень жаль, что Вас лично так мало интересует Общество сценических деятелей. С Вашей искренностью и талантом Вы одной статьей могли бы поднять это симпатичное дело... Неужели в газетах можно только ругать актеров? Чем убедить Вас, что нам такое Общество необходимо и что его нужно поддерживать горячим словом?.. Вы ничего не знаете о моей деятельности и о том, что Вы кандидат в члены Совета. Вы забыли и ни разу не были ни на одном заседании... А стоило!»

Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям имело цели чисто благотворительные. В 1894 году на его основе создается Русское театральное общество. Савина избирается членом, а позднее председателем Совета РТО. На этом посту она остается до конца своих дней.

В задачи РТО входит уже не только благотворительность, но и более широкий круг деятельности, имеющий целью общее развитие и улучшение театрального дела, особенно в провинции. Первый съезд сценических деятелей обсуждал вопрос «О современном положении театрального дела в России, о его потребностях и нуждах». В РТО боролись две тенденции: одна ориентировалась на демократизацию Общества, другая — на укрепление его «императорского» статуса, ибо пост президента Общества занимал великий князь Сергей Михайлович.

Но Савина, как председатель Совета формально подчиняясь «его высочеству президенту», оставалась верна своей цели и писала Суворину: «Мы, как птицы небесные, живем настоящим — и во всей России едва ли найдется десять человек с обеспеченной старостью...»

Основной заботой Савиной, делом, прославившим ее имя не менее, чем лучшие роли, и оставившим по себе благодарную па-

мать, стало Убежище для престарелых сценических деятелей. Это было детище ее и Молчанова, ими задуманное, ими созданное, ими субсидируемое.

Началось все с маленькой двухкомнатной квартиры, снятой на Кирочной улице. В ней поместили пять стариков актеров. В их числе был знаменитый провинциальный трагик М. Т. Иванов-Козельский. Чуть позже приобрели еще одну квартиру. Но и в ней было тесно — нужен был свой дом. С 1897 года — после Первого съезда сценических деятелей — в фонд РТО стали поступать средства на Убежище. Принялись искать место для постройки. Земельные участки в черте города стоили слишком дорого, поэтому искали по окраинам. Савина облюбовала в конце Петровского острова довольно большой пустырь с одиноким деревянным флигелем. Этот участок был приобретен, флигель надстроен. В нем-то и поместилось Убежище.

Однако и это был лишь временный выход из положения. В 1902 году на Петровском острове было, наконец, выстроено двухэтажное каменное здание, а в старом деревянном флигеле разместился Приют для актерских детей-сирот.

И Убежищем и Приютом Савина занималась не по обязанности, не формально. Дом на Петровском острове, населенный «старыми и малыми», она вела с ловкостью умелой и опытной хозяйки.

За сухими словами «общественная деятельность» стоят самые разнообразные будничные дела, подчас просто хозяйственные заботы, требующие каждодневных хлопот, неуспяного внимания и бесконечных денежных трат.

Переселение Убежища в новое здание сопряжено со множеством хлопот, и во все Савина сама вникает. Находясь в отъезде, она подробно перечисляет в письме к Молчанову, что нужно приобрести для оборудования кухни, интересуется, как продвигаются работы по устройству электрического освещения, советует, какого доктора следует нанять для стариков, какого для детей...

Она следила не только за тем, чтобы ее подопечные были сыты, согреты и ухожены, но старалась и доставлять им доступные радости и развлечения — устраивала музыкальные вечера и концерты; тех, кто был поздоровее и пободрее, вывозила на генеральные репетиции в Александринский театр.

Особенно торжественно и весело справлялось на Петровском острове рождество. Этот день Савина всегда отдавала Убежищу и Приюту. Карета, в которой она приезжала, бывала доверху нагружена гостинцами и лакомствами. Когда смеркалось, зажигали елку, вокруг которой затевались детские игры и развлечения. Мария Гавриловна с наслаждением возилась, плясала и смеялась с детьми.

Вечером давали концерт для стариков, к участию в котором

она привлекала не только своих товарищей по труппе, но и солистов Мариинского театра. Потом всех угощали ужином, приготовленным поваром Молчанова.

Существование Убежища все время находилось под угрозой, ибо денег постоянно не хватало. Одной из существенных статей дохода служили благотворительные вечера и концерты, даваемые в пользу РТО и в Петербурге и в Москве. Чтобы повысить к ним интерес, приглашали Ермолову и Федотову, Южина и Дальского, Шаляпина и Собинова. Выступала, конечно, и сама Савина.

Устройство этих концертов тоже ложилось на ее плечи и было сопряжено с массой волнений: то продажа билетов шла, по ее мнению, туго, то афиши и билеты не были вовремя отпечатаны, то кто-нибудь из артистов, дав согласие, в последний момент отказывался...

К деятельности Савиной в Театральном обществе кое-кто относился скептически. «Что значит пятьдесят мест на 10 000 провинциальных артистов?» — роняет Теляковский, возвратившись с освящения приютской церкви. Конечно, мало! Но надо было начать с этой «малости», чтобы дать жизнь Дому ветеранов сцены, который вот уже почти столетие стоит на Петровском острове в Ленинграде и носит имя своей создательницы.

## КОМИССАРЖЕВСКАЯ

Менялась жизнь — менялось и искусство. Как чуткий барометр, оно не только фиксировало жизненные перемены, но и предвосхищало их.

Та — еще невнятная и необъяснимая — тревога, что билась в поэтических строчках Блока, трепетала в глазах и голосе Веры Комиссаржевской, таилась в пьесах Чехова, мерцала в полотнах Врубеля, скоро разрешилась политическими и социальными бурями.

В сценическом искусстве перемены происходили стремительно и бурно: новая драматургия — Чехов, Горький, новый принцип организации спектакля, новая театральная профессия — режиссура, новые требования публики... Сцена переживала период самых разнообразных экспериментов.

Даже в таком, казалось бы, мало подвластном времени заведении, как Александринский театр, и то затеваются реформы. В 1901 году во главе Дирекции императорских театров встает Владимир Аркадьевич Теляковский. Управлявшего труппой и репертуаром с 1896 года Карпова сменяет П. Гнедич — драматург и переводчик, приверженец классической литературы. Теляковский был настроен решительно: он всерьез вознамерился преобразовать петербургскую казенную сцену.

Но еще до прихода Теляковского театр пережил сильную встряску — на его подмостках появилась актриса, искусство которой бросило вызов и привычной рутине императорской сцены и самой Савиной.

4 апреля 1896 года в Александринском театре дебютировала, а 4 сентября начала свой первый столичный сезон Вера Федоровна Комиссаржевская. Известная Петербургу отчасти по летним гастролям в Озерках и Ораниенбауме, отчасти по слухам о ее успехах в Вильно, Комиссаржевская, однако, вошла, по словам Карпова, в императорский театр «скромно, робко, неуверенно». Ее дебют в роли Розы в «Бое бабочек» Зудермана вызвал живое любопытство и ожидания, быть может, слишком большие, чтобы актриса могла их сразу же удовлетворить. Во всяком случае, пресса отнеслась к ее появлению сдержанно.

По амплу Комиссаржевская могла бы соперничать не с Савиной, уже оставившей молодые роли, а с Потоцкой, хорошенькой, грациозной и кокетливой инженерю. Поначалу так оно и вышло. Поклонники Потоцкой, вспоминал Ю. Юрьев, отзывались о Комиссаржевской скептически: «Потоцкая в таких ролях незаменима... В ней жизнь и молодость. И хороша собой! А у этой не лицо, а какое-то печеное яблочко!..» Да и критики нередко — в той же Розы, например, — ставили Потоцкую выше Комиссаржевской.

Савина же встретила Комиссаржевскую радушно, тепло, как заботливая хозяйка желанную гостью. Комиссаржевская со своей стороны отнюдь не собиралась предпринимать военные действия против прославленной и явно к ней расположенной Савиной.

Соперничество возникло помимо их воли. Если ни Потоцкая, ни Мичурина, сменившие Савину в молодых ролях, о первенстве и помышлять не могли, то Комиссаржевская, движимая исключительным, великим талантом, была ввергнута в соревнование с Савиной, так сказать, самосильно. Аудитория, прежде всего шумная галерка, где теснились курсистки и студенты, тотчас же уловила в искусстве Комиссаржевской волнующие ноты боли, тревоги, смутного, но томительного недовольства жизнью, созвучные настроениям молодежи. Не прошло и двух месяцев с начала сезона, как несколько озадаченный Варламов написал Шуберт: «Появилась у нас актриса Комиссаржевская, забрала публику и отодвинула Савину на второй план». На протяжении одного только месяца Комиссаржевская сыграла три роли, оставшиеся в числе лучших за всю ее жизнь: 17 сентября — «Бесприданница», 2 октября — «Гибель Содома», 17 октября — «Чайка»

Но, начав второй сезон, Комиссаржевская тяжело и надолго заболела и лишь весной смогла вновь выступить на сцене. Публика

встретила ее возвращение с восторгом: «Теперь уже не спрашивают в кассе, играет ли Савина, а спрашивают, играет ли Комиссаржевская, — записывает в дневнике Смирнова. — Она решительно стала любимицей публики. О Савиной все забыли».

В феврале 1899 года Комиссаржевская получила первый бенефис. Перечитав ворох пьес и так ничего и не выбрав, она в конце концов, по совету Карпова, остановилась на «Дикарке» Островского и Соловьева. «Сначала я думала, что не начнут пьесу, потом я думала, что ее не кончат, — описывает Смирнова этот бенефисный спектакль, — публика пришла не для пьесы, а для вызовов, специально для того, чтобы выразить свои восторги. Когда-то в «Дикарке» производила фурор Савина, теперь она забыта, взошла другая звезда».

Но примерно с 1900 года творческий тонус Комиссаржевской как-то сбивается, падает, и в 1902 году она покидает театр. Такова внешняя канва событий.

Едва на петербургском театральном небосклоне взошла эта новая звезда, как мгновенно пошли «толки о том, кого из артисток призвана заменить г-жа Комиссаржевская на александринской сцене». И хотя газета «Театрал» трогательно разъясняла читателям, что «речь идет не о соперничестве молодой артистки с той или другой любимицей петербургской публики, но о пополнении нашей труппы новой силой, силой крупной, которая может оживить и освежить петербургскую сцену», все же этот пассаж звучал достаточно прозрачно. Туманные слова о «той или другой любимице петербургской публики», конечно, подразумевали Савину.

Владычество Савиной на петербургской сцене было столь долгим и столь незыблемым, что самая мысль о том, что «новая сила» может претендовать на савинский трон, вызывала, как внутри театра, так и за его стенами, жадное любопытство, не лишенное изрядной доли злорадства.

В 1899 году Кугель без обиняков назвал вещи своими именами: «Да, это состязание. И совсем не в том смысле состязание, в каком говорят о благородном соревновании талантов, а именно состязание о первенстве в репертуаре и во мнении публики». Критик считал, что состязание возникло по вине Савиной, которая подчинила весь репертуар театра своим артистическим данным. Теперь же, продолжал он, «М. Г. Савиной приходится до известной степени пожинать плоды ненормального сценического строя, призрачными выгодами которого она пользовалась более, чем кто-либо другой. Я говорю «призрачные выгоды», потому что только теперь, уже в период оспариваемого первенства, артистка нашла и свое настоящее амплуа — драматической актрисы, и целый ряд действительно прелестных художественных созданий».

Итак, слово произнесено — «оспариваемое первенство». Кугель недвусмысленно говорит о том, что Комиссаржевская в свою очередь намеревается вступить на савинский путь, то есть подчинить репертуар себе, своей индивидуальности: «Освоившись с успехом, г-жа Комиссаржевская немедленно начинает заявлять претензии на первенство, авторы пишут для нее пьесы, репертуар принимает исключенное направление, сцена превращается в какой-то «детский сад». (В репертуаре актрисы первых александринских сезонов, действительно, много ролей совсем молоденьких девушек, подростков, почти девочек — именно они имеют безоговорочный успех у публики.)

Притязания Комиссаржевской раздражают Кугеля, и, не считая их основательными, он советует актрисе не обольщаться овациями слушательниц фельдшерских курсов. «Появление г-жи Комиссаржевской было все-таки чем-то новым, и потому только, что оно было новым, оно показалось столь значительным и интересным». Суть же этой новизны критик усматривает в демократичности, необычайной доступности манеры игры новой актрисы для широкой публики. «В г-же Комиссаржевской есть что-то, я сказал бы, демократическое, полуплебейское, какое-то далекое, но тем не менее совершенно очевидное родство с фельдшерницей, гимназисткой, курсисткой, со всеми бытовыми разновидностями учащейся молодежи». Комиссаржевская для него — актриса, которая вызывает «жаление» и потому любовь просто «от того, что она угловата, больна, надломлена». И Кугель не советует Комиссаржевской соперничать с Савиной, ибо за той все преимущества — гибкость и разносторонность таланта, опыт и зрелое мастерство, все то, «что создавалось годами, десятилетиями».

Под пером Кугеля ситуация выглядит вполне безопасной для Савиной. На деле же успехи Комиссаржевской для нее болезненно ощутимы. Тем более что задевают подчас с самой неожиданной стороны. Не будучи в полном смысле слова актрисой Островского, Савина, однако, переиграла почти весь его репертуар, принадлежала его времени, его театральной эпохе. И Савиной, конечно же, нелегко примириться с мыслью, что именно на этой территории актриса, принадлежащая к поколению, для которого Островский был уже днем вчерашним, дала ей бой, причем с сокрушительным успехом сыграла не только неудавшуюся Савиной Ларису в «Бесприданнице», но и одну из коронных савинских ролей, еще живущую в памяти театралов блистательную Варю в «Дикарке».

Была ее симпатия к даровитой, «подающей надежды» актрисе сменяется ревнивой неприязнью. Савина изощряется в поисках насмешливой клочки, которая должна бы хлыстом стегнуть соперницу. Но, странное дело, на этот раз убийственная снай-

перски-меткая формула не находится, злой язычок Савиной словно бы притушился. «Девочка с арфой» — небрежно бросает она. Нет, недостаточно едко. «Актриса из кукольного театра с личиком в кулачок». Слишком длинно, не остроумно. «Вдохновенная модистка». Кажется, слово найдено? Но Комиссаржевская быстро наносит ответный удар. Савиной смущенно докладывают, что «модистка» назвала ее «великой актрисой на маленькие дела».

Этот обмен любезностями нервнрует и будоражит александрийское закулисье. Савина же утешает себя тем, что если Комиссаржевская мила плебейской галерке, то партер по-прежнему ей верен. «Моя публика бельем не машет», — презрительно прокомментировала она бенефис Комиссаржевской, когда зрители верхних ярусов от избытка восторга махали платками.

Но за проницей и насмешкой таилась тревога. Соперничество с молодой артисткой отличалось от бывших противоборств Савиной — время впервые работало против нее. Время несло с собой новые веяния, и они — эти веяния — были связаны с Комиссаржевской.

На трафаретную ситуацию соперничества двух актрис наложилась ситуация, куда более сложная и глубокая, ситуация, где не всегда удавалось отличать «поражение от победы». В этом смысле знаменателен спектакль «Идиот».

Савиной и Комиссаржевской не раз приходилось выступать вместе. Спектакль «Идиот» стал как бы их откровенной сценической дуэлью. Это был момент, когда весь Петербург, по словам Дорошевича, ждал «отставки» Савиной «от звания первой актрисы».

Следует, правда, оговорить, что Комиссаржевская оказалась в заведомо невыгодном положении — роль Аглаи ей не нравилась, играть ее она не хотела: «В драме «Идиот» в роли Аглаи настолько же отсутствует материал, насколько много его в характере Аглаи в романе Достоевского. Здесь получилась холодная резонерка, которая совершенно вне характера моих способностей», — писала Комиссаржевская Карпову. Но уклониться от этой «бледной резонерки» ей не удалось.

Мотив соперничества героинь Достоевского усиливал остроту соперничества актрис. По общему признанию, выиграла в этом соревновании Савина. Героиня Комиссаржевской была «не величаявая, гордая и своенравная красавица, а капризная и довольно злая девушка, избалованная и почти ребенок. Такую Аглаю г-жа Комиссаржевская играла очень хорошо, но... у Достоевского лучше. Сцена 4-го акта (объяснение Аглаи с Настасьей Филипповной) была бы еще красивее и сильнее, если бы г-жа Комиссаржевская более верно и тонко поняла свою роль», — писал рецензент.

Амфитеатров, вспоминая этот спектакль, заявил, что Савина «собрала все средства своего громадного таланта и разбила молодую соперницу на голову». Вслед за этими словами он высказывает важнейшее соображение: «Но даже самые пылкие поклонники Марии Гавриловны сознавались: победила пирровой победой. *Как актриса*, Комиссаржевская оказалась безгранично слабее в средствах, технике, темпераменте; *как натура*, — гораздо глубже, нужнее, целесообразнее во времени, в способности откликнуться струнным эхом страждущему духу эпохи».

Интерес к Достоевскому на рубеже веков питался, помимо всего, еще и новыми, нарождавшимися тенденциями искусства времени. Этим тенденциям в большой степени отвечала Комиссаржевская, Савина была им совершенно чужда. В Достоевском Савина останавливалась у тургеневской черты. Нервная напряженность драматизма, мучительная глубина страдания, психологическая сложность, взвешенность — все это Савина упорядочивала в разумных пределах цельного, гармоничного образа.

Комиссаржевская рвалась за эти пределы, не умея, да и не считая нужным замыкать свое артистическое «я» в плен законченного образа, конкретного лица. «Помните, я говорила Вам раз, — обращается она к Ходотову, — совсем не надо никаких типов создавать, важно только одно — жизнь души во всех ее проявлениях».

А душа Комиссаржевской — «несчастливая душа современности», как выразился Кугель, — была преисполнена невыразимых страданий, смутных тревог, беспокойных исканий. Потому-то и владела актриса даром уникального сценического общения с залом, когда чудилось, что душа с душою говорит.

Сценическая манера Комиссаржевской казалась непривычной, новой, ни на что не похожей: в ней совсем не было уверенности мастерства, моментами она выглядела даже технически беспомощной, зато в ее игре присутствовала необычная музыкальность и ритмичность, повышенная нервность, «что-то надбытовое, что-то, — по словам Кугеля, — отрицавшее быт».

Зрелому мастерству Савиной, ее искусству, в тончайших чеканных формах воплощавшему устойчивость и определенность бытия, Комиссаржевская противопоставила невиданный дотоле по силе самовыявления лиризм, опеломляющую распахнутость души, доступной всем тревогам времени, — то есть искусство, которое своей нервной порывистостью, неуравновешенностью, даже самим отсутствием выработанной и установившейся формы передавало ворвавшуюся в русскую жизнь неясную и тревожную смуту.

Осип Мандельштам впоследствии произнес убийственно жестокие слова, не совсем справедливые в определении савинской

индивидуальности — и актерской и человеческой, — но точно передающие разницу восприятия творчества двух актрис молодым поколением того времени: «Савина рядом с ней (Комиссаржевской. — М. С.) казалась умирающей барыней, разомлевшей после Гостиного двора».

Для той студенческой и курсистской молодежи, мнение которой и выразил Мандельштам, конечно же, интерес представляла не «барыня», то есть буржуазная женщина со всеми ее будуарными радостями и страданиями, изломами и пороками, фальшью и пустотой, пусть пронизательно высмотренными актрисой и высвеченными с беспощадной правдивостью и меткостью, а молодая современница, с ее тревогами и надеждами, с ее бедой и верой в будущее.

Галерке было неинтересно глядеться в «зеркало», поставленное Савиной перед зрительным залом, зеркало, где в заостренном, подчас злом виде отражался партер императорского театра. Публика галерки в этом зеркале себя не видела. А будущее принадлежало галерке.

Комиссаржевская «в глазах публики — прежде всего молодежи — как бы лихорадочно бьющийся пульс передового русского общества на пороге нового века», — писал современник.

Да, Комиссаржевская потеснила «всесильную» Савину. Ее полюбила публика, ее полюбили товарищи. Но победа, одержанная актрисой на территории Александринского театра, тоже в каком-то смысле была пирровой победой — завоеванный театр губил ее.

«Почему Комиссаржевская ушла с казенной сцены? — задавался уже в 1902 году вопросом Кугель. — Едва ли, каковы бы ни были тернии и шипы нашей казенной сцены, — ей жилось — безотносительно говоря — плохо. Она пользовалась большим успехом, публика ее «обожала», начальство, если бы и хотело, не могло ее слишком теснить, так как к ее услугам были прежде всего авторы, которые писали пьесы для нее, рассчитывая на успех пьес через ее посредство и при ее помощи. Были, конечно, трения, было неизбежное соперничество, были иногда горькие минуты». Но были ведь и роли, были и перспективы.

Кугель прав, и к тому, что говорит он, можно еще прибавить: Евтихий Карпов, занявший не без помощи Савиной в 1896 году пост главного режиссера театра, был влюблен в Комиссаржевскую и старался по мере сил делать для нее все возможное. Правление Карпова, правда, продолжалось недолго — Савина не могла смириться с тем, что ее ставленник оказался под сильным влиянием ее же соперницы, — в 1900 году он вынужден был уйти.

Но к этому времени и сама Комиссаржевская уже почувствовала, что она в разладе с казенной сценой. Ощущение небла-

гополучия, сознание необходимости изменить что-то в жизни вдруг наступает ее в 1900 году. С этого момента наступает перелом. Она сомневается в любви публики: «Ко мне публика охладела: *в первый раз* с тех пор, как я в почете, меня не встретили аплодисментами после поста и не поднесли цветов, а главное, *не встретили*», сомневается в себе, в своих силах: «Мне безумно страшно за зиму, не за успех только, а что я потеряюсь...»

Довольно скоро Комиссаржевская поняла то, чего так и не смогла понять в свое время Стрепетова, — бессмысленность борьбы в стенах императорского театра.

Любовь Гуревич считала, что «и в период своего торжества на александринской сцене она не могла не чувствовать себя в театре одинокою, во многом — лишенной почвы. [. . .] Она работала в чуждой ей среде, неспособной к перерождению».

В этой чуждой среде артистка жадно искала единомышленников, страстно вербовала союзников. Но все было напрасно — актрису могли любить, ею могли восхищаться, ее идеи могли увлекать, но понять ее до конца, пойти за нею было некому. Ее стерегли разочарования.

Ей показалось, например, что Карпов, с которым они быстро сблизились, под ее влиянием сделался «уже символистом немножко». Надо было обладать большой фантазией, а главное, отчаянным желанием найти родственную душу, чтобы усмотреть такую метаморфозу в Карпове — бытовике, приверженце Островского, честном ремесленнике, не только крепко стоящем на земле, но изрядно вросшем в землю.

Впрочем, обманывались они оба. Карпов, полагавший, что Комиссаржевской следует играть героинь Островского, был разочарован, обнаружив в ней «стремление к декадентству», «отчуждение от русской жизни». Не будучи в силах ее понять, он огрубляет ее устремления.

Актриса была потрясена таким непониманием — когда рассеялся туман влюбленности, перед ней возник совершенно чужой человек: «Вы пишете мне, как человеку, которого вы совсем не знаете... Как будто мы не вели никогда долгих бесед на эту тему и вам неизвестны мои взгляды!»

Более податливой, восприимчивой и увлекающейся натурой оказался молодой Ходотов, которого Комиссаржевской почти удалось обратить в свою веру. Но и для него в конце концов «зрелые корни реалистического театра оказались устойчивее юных ростков прекрасной мечты о хрупком символическом мистическом искусстве, с его миром грез...».

Творческое одиночество Комиссаржевской было для нее гибельным: «Тот новый репертуар, которому она как бы открывала путь на казенную сцену, не мог держаться на ее единичном даро-

вании», — писала Гуревич. Вопрос репертуара оказался для Комиссаржевской вообще катастрофичным — даже позднее, обладая свободой выбора в собственном театре, она страдала от острой репертуарной недостаточности. А в рамках репертуарной политики Александринского театра реализовать себя, полностью себя выразить такая актриса не могла.

Вообще говоря, у нее не было оснований жаловаться на отсутствие ролей: «У меня впереди «Бедная невеста», Верочка («Месяц в деревне»), Снегурочка, Офелия, еще что-нибудь в бенефис Горева или кого-нибудь другого, и *такие* 6 ролей на 4—5 месяцев более, чем достаточно», — писала она перед началом сезона 1900/01 года.

Но ей нужны были другие роли, а какие — она и сама не очень отчетливо понимала.

Карпов уговаривал играть Островского, классику. Классика ее и манила и пугала: «Я войду в классический репертуар, и, если эта попытка не увенчается успехом, вы даже не представляете себе, что со мной будет», — боязливо возражала она режиссеру. Слова Сальвини, произнесенные после их совместного выступления в «Отелло» — «Она не чувствует трагедии», — тяготели над ней, «как призрак», и она с ужасом ожидала момента, «когда придется убедиться в истине их на деле».

Островский, которого ей усиленно рекомендовал, даже навязывал Карпов, казался Комиссаржевской устаревшим. В героинях Островского она не чувствовала души современной женщины, души, которая, по ее мнению, «сложнее и интереснее по той работе, которая в ней идет». И даже Лариса, бесспорный, доньше, пожалуй, никем не превзойденный ее шедевр, в исполнении Комиссаржевской несколько отдалилась от роли, Островским написанной, — мотивы, созвучные чеховской «Чайке», хоть и сыгранной несколько позже, явственно сквозили в ее «Бесприданнице». «Бедная невеста» вовсе не принесла ей успеха, от ввода в «Таланты и поклонники» она отказалась.

Она была актрисой современной темы. Но тот современный репертуар, в котором была сильна Савина, Комиссаржевскую удовлетворить не мог. Конечно, ей необходимы были чеховские пьесы, но Чехов, удрученный провалом «Чайки» на александринской сцене, новых своих пьес этому театру не давал.

Свой уход Комиссаржевская в письме Теляковскому объясняла так: «Причина моего ухода только одна — я хочу работать, а оставаться там, где почему бы то ни было мои силы не утилизируются, я не нахожу возможным. В продолжение тех 6 лет, которые я провела в Александринском театре, я утратила бесповоротно веру в то, что может наступить положение вещей, в эстетическом отношении для меня желательное».

Бесперспективность своего положения в Александрийском театре она осознала верно. И такая коллизия сложилась не из-за пресловутых «савинских интриг». Пожелай даже Савина вечно сопернице, ей было бы не под силу создать «положение вещей», выгодное для Комиссаржевской «в эстетическом отношении». Ибо стиль и тон Комиссаржевской разительно отличались не только от савинской манеры, но и от игры всех Александрийских корифеев — Давыдова, Варламова, Жулевой, Стрельской — и даже от игры более молодых артистов — Аполлонского, Юрьева, Ге. Самый близкий ей, Ходотов, и тот признавался, что если в драме ему легче всего было играть с Комиссаржевской, то в комедии — с Савиной.

А кроме того, Комиссаржевская, как и Савина, по самому характеру своей художественной природы, по складу своего дарования не могла ни с кем делить творческое первенство. В этом смысле они были одной породы и потому были несовместимы. Комиссаржевская застала Савину в момент, когда все понимали, что «можно театр отставить от Савиной, но не Савину от театра». Эти слова Ю. Беляева многое объясняют в решении Комиссаржевской покинуть александрийскую сцену. Но характерно, что вскоре, начав переговоры о возможном вступлении в труппу Московского Художественного театра, казалось бы, идеально соответствовавшего ее эстетическим и этическим стремлениям, Комиссаржевская выдвинула требования, озадачившие и смутившие Станиславского своим индивидуализмом, неведомым молодому театру.

Всякая необходимость подчинения чужой воле — театрального ли начальства, режиссера, труппы — оказывалась насильем, нестерпимым для свободолюбивой творческой души Комиссаржевской.

Ее художественный индивидуализм был особенно силен еще и потому (а может, прежде всего потому), что талант Комиссаржевской то и дело менял русло. Она была, по словам Кутеля, «искание, порыв, вдохновение, беспокойство». Вечная неудовлетворенность, неутолимость ее неотчетливых, изменчивых стремлений, неподвластных ей самой, не терпела никакой стабильности.

Теляковский, под влиянием накопившегося раздражения на Савину, задним числом обвинял ее в интригах против Комиссаржевской. Но записи, в которых он фиксировал по свежим следам конкретные факты, обрисовывают ситуацию более объективно, они не идеализируют Комиссаржевскую и не очерняют Савину.

В любом случае очевидно одно — противодействие, которое Савина, конечно, оказывала своей сопернице, было несоизмеримо менее сильным, нежели противодействие всего художественного

стройка императорского театра. «Развернутое ветром знамя, обетованная весна», — сказал о Комиссаржевской Блок. В александринские стены этот ветер почти не проникал, и весны тут не ждали.

## «ХОЗЯЙКА» И ДИРЕКТОР

Казалось бы, уход Комиссаржевской обеспечил полное и на этот раз окончательное единовластие Савиной на александринской сцене — никаких соперниц нет на горизонте. И все же борьба не окончена. Теперь Савиной приходится отстаивать свои завоевания от самых опасных посягательств — от посягательств времени.

Все сошлось разом: с одной стороны, возраст и связанная с ним необходимость перехода на пожилые роли, с другой — наступление нового искусства, приход новой публики, с новыми непостижимыми вкусами и требованиями.

К закату клонилось целое направление в искусстве. Завершалась театральная эпоха, давшая России такие имена, как Ермолова, Федотова, Ленский, Савина, Давыдов, Варламов...

Уже окреп и утвердился Московский Художественный театр, уже открыла в Пассаже, а позднее на Офицерской свой театр Комиссаржевская, уже Мейерхольд поставил блоковский «Балаганчик», уже идут на сцене пьесы Горького...

Время stalkивало старое, отживающее, с его безусловными, непреходящими ценностями, и молодое, нарождающееся, с его новыми исканиями, надеждами, победами, заблуждениями и промахами.

Кугель назвал искусство Савиной «совершеннейшей формой русского сценического реализма». В начале века Савина, Давыдов и Варламов оставались ведущими в блистательном ансамбле мастеров Александринского театра. Состояние этого театра на фоне общей картины русского искусства нового времени лучше всего передают слова Гуревич: «Во всяком искусстве бывают такие периоды упадка, отрыва от жизни и ее духовных центров. Живы таланты и как будто сохраняются в них все приобретения, достигнутые в предшествующую эпоху расцвета, — все богатство профессиональной техники, все умение располагать эффектами своего дела и овладевать нервами публики. И тем не менее искусство временно мертво. [. . .] С каким бы увлечением они ни служили своему делу, они не в силах влить в него новую жизнь».

Теляковский, окунувшись в жизнь Александринского театра и ужаснувшись царящей там рутине, все зло ее увидел в неограниченной власти премьеров: «Странно то, что, видя деятельность даже даровитых людей в старости, их непримиримую злобу ко всему молодому, тщеславие, порой кажется, что лучше бы их

совсем не было, ибо вред, приносимый ими после апогея славы настолько силен, что сдерживает всякое движение вперед».

Намерения нового руководителя заслуживали, конечно, всяческого уважения. Прежде всего он хотел очистить репертуар от устаревших, бессодержательных пьес, которые Теляковскому представлялись «вываренным куском мяса, который можно есть лишь при большом количестве приправ в виде горчицы, хрена и т. п.» (такими приправами он называет мастерство и изобретательность актеров, благодаря которым подобные пьесы имели успех).

Взамен этих пьес Теляковский при поддержке Гнедича намеревался открыть более широкий доступ на александринскую сцену западной драматургии, как классической, так и современной, от Еврипида до Ибсена. Большие надежды Теляковский возлагал на постановку «Ипполита» Еврипида, осуществленную Гнедичем при участии Мережковского, переводчика пьесы, в оформлении Бакста. Он внимательно следил за репетициями, радовался успеху премьеры, огорчался быстрому охлаждению публики к спектаклю. На протяжении всего своего правления Теляковский горячо ратовал за постановки Ибсена — «Женщины с моря», «Привидений» и других его пьес.

В театре по инициативе Теляковского появилась целая когорта молодых режиссеров — кто на более, кто на менее длительный срок.

Такая художественная переориентация была для Теляковского тесно связана с переменой всего внутреннего уклада театра. Он хотел добиться самого, на его взгляд, существенного — независимости от премьеров, их вкусов и привычек, их желаний и капризов. Он предъявлял им жестокий, но во многом справедливый счет: «Таланты свои эти первачи разменивали годами на пошлость».

Именно в сопротивлении корифеев вводимым новшествам видел Теляковский главную причину своих трудностей. Причин же на самом деле было множество, и коренились они и в недрах театра, и в деятельности самого нового руководства, и в его неизбежной зависимости от министерства двора, а главное, вообще от двора. Александринский театр, как ни верти, оставался театром императорским.

Сколь ни гордился Теляковский тем, что его усилиями в театре начинается новая эра современной драматургии и режиссуры, на деле изменения были лишь поверхностные. Лучшие из новых пьес не получали на александринской сцене должного понимания и раскрытия, ибо подход к ним был тот же, что и к старому репертуару.

М. Ф. Дарский, постановщик «Чайки» 1902 года, едва ли был

ближе к Чехову, чем Карпов, ставивший «Чайку» на этой сцене шестью годами раньше. Просто у Дарского появился образец для подражания — спектакль Московского Художественного театра. Но подражание не рождает живого искусства.

Руководители театра «предпочли не углубляться и принять лишь современную наряд, оставаясь в глубине без всякой почвы — так охарактеризовал «беспочвенные блуждания» новой дирекции С. Дягилев. — ...Все это лишь тепловатые и неубедительные потуги на современность, без всякого представления, в чем она действительно заключается и каковы ее требования. Современничать нетрудно, но разгадать, в чем состоят глубокие запросы современной культуры, — дело сложное».

В новшествах Теляковского корифеи Александринского театра усматривали покушение на реалистические традиции, оплотом которых считали свой театр. А потому встречали все затеи Теляковского не слишком-то доброжелательно, чаще же — просто с насмешкой. Они не хотели перемен, да и не верили в их возможность. Большинство предприятий Теляковского тихо и незаметно засасывалось рутинной театральной повседневности.

«Сегодня мне говорил Гнедич, — записывает Теляковский в дневнике, — как восстают старые актеры Александринского театра во главе с Сазоновым и Давыдовым против желания моего ввести классический репертуар в драматический императорский театр. Сазонов говорит, что это упадок театра, отречение от национальности, когда публику будут угощать Шекспиром и т. п. авторами-иностранцами. Вот каковы наши представители драмы... Савина хотя и сочувствует отчасти Давыдову и Сазонову, но, как умная женщина, старается меньше высказывать это — все-таки ей кажется как-то неловким ругать Софокла, Еврипида, Шекспира и Шиллера за то, что они не малороссы».

С большим трудом проводил Теляковский идею создания в театре репертуарного совета. В такой совет не верили, его бойкотировали. Исстари было заведено, что выбор пьес диктовался в первую очередь желанием актера или актрисы играть ту или иную роль, никакой определенной репертуарной линии в театре не существовало.

«С самого начала, — записывает Теляковский, — выяснилось, насколько желание Дирекции завести порядок в репертуаре неприятно М. Г. Савиной». Она «по-прежнему хочет управлять не только своим репертуаром, но и репертуаром всего драматического театра». Савина, действительно, привыкшая держать репертуар театра в своих руках, от участия в совете сперва отказалась, уверяя Теляковского, что ничего путного из этой затеи не выйдет. Тем самым она спровоцировала других актеров на бойкот совета. Но, убедившись в твердости директорских намерений, она все-

таким образом согласилась войти в совет, дабы не упускать репертуар из-под своего контроля.

Попытка утвердить в театре современную режиссуру была встречена и вовсе насмешливо. Сам Теляковский приводит савинскую остроту: «Что это за мальчики у нас по сцене ходят? Встречают меня, протягивают руку и говорят: здравствуйте! Это все из анонимного бельгийского общества? Да сколько же их, наконец, тут развелось?» «Анонимным бельгийским обществом» Савина, со свойственной ей злой иронией, окрестила группу молодых режиссеров, всячески демонстрируя несерьезность, несуразность затеи директора.

К началу сезона 1902/03 года был составлен план режиссерских дебютов. Но явилась из отпуска Савина — и все планы полетели, так как она пожелала начать сезон пьесой Зудермана «Да здравствует жизнь!», планами не предусмотренной. Обескураженные Дарский и Санин явились к Теляковскому. «Сильное удручающее впечатление, произведенное на новых режиссеров тоном Савиной, пришлось мне сгладить сегодня при разговоре с ними. Подобное отношение со стороны Савиной надо было ожидать. Она конечно, с места постаралась осадить и облить холодной водой новых режиссеров, доказывая, что их требования — чистый вздор, никаких таких репетиций и изучения пьесы не надо. [...] Я успокоил новых режиссеров и убедил их, что, начиная борьбу, им придется со всем этим считаться и что их задача преодолеть трудности. Савину прогнать нельзя, это именно те шахматы, которые придется расставлять. Театр — шахматная доска, они игроки, и без королевы и тур играть одними пешками нельзя — иначе это театр бы был Станиславского».

Можно вообразить себе реакцию Савиной, узнай она, что ей отводится роль шахматной фигуры — хотя бы и королевы — в руках каких-то «мальчишек»!

Возглавив театр, Теляковский быстро понял, кто на деле в нем управляет. «Мой коллега по власти», — называл он Савину.

Директора и управляющие сменялись — Савина оставалась бессменно на посту «хозяйки» Александринского театра на протяжении четырех десятилетий. «Как я служила до Вас, так буду служить и после Вас» — такими, не слишком-то ободряющими словами встретила она очередного управляющего труппой и репертуаром Гнедича.

В борьбе за власть Савина применяет испытанные способы, средства, не ею выработанные. Закулисная механика изобретена давно, можно сказать, она вместе с театром и родилась. Но Савина доводит ее до совершенства и оказывается в состоянии вести борьбу, не поступаясь достоинством, не унижаясь, не роняя себя.

«У нас искусства нет. Есть большие жалованья, мелкие само-

любия и интриги самого низкого сорта», — писала она когда-то Кони. Савина — плоть от плоти Александринского театра, и эти слова в какой-то мере, конечно, приложимы и к ней самой, только в иных масштабах. Не мелкое тщеславие, а великое честолюбие движет ею.

Свои требования актриса предъявляет прямо, открыто, с сознанием собственных прав. Внутритеатральная сосредоточенность всех помыслов и усилий естественно делает Савину духовным центром Александринского театра, его волей и разумом.

То были непреклонная воля и осмотрительный разум. Савина лучше всех знала, что нужно александринской сцене, что выгодно и желательно, а что накладно или рискованно. Историки поставят в укор Савиной пренебрежение режиссурой, репертуарную невзыскательность, равнодушие к драматургическим новациям Ибсена или Чехова и т. д. и во всех случаях будут правы. Но за Савиной остается другая правота. Она с безупречной точностью оценивала конкретную ситуацию столичного императорского театра и безошибочно ориентировалась в сложных коллизиях его деятельности, не только формально подчиненной министерству двора, но и реально настроенной по дворцовому камертону. Достойна восхищения изобретательность, с которой Савина лавировала между вкусами знати и запросами широкой публики, между требованиями Дирекции, амбициями корифеев, уязвленными самолюбиями незаметных актеров, претензиями драматургов и режиссеров. Еще более достойно восхищения упорство, с которым она в этих условиях, все их учитывая и безоговорочно принимая, отстаивала внутреннюю независимость актерского творчества.

В каком-то смысле ее приемы были очень просты. Ей было ведомо, например, что ругать бюрократическую систему управления театром, бездарных чиновников конторы можно сколько угодно, и Мария Гавриловна не давала спуску даже директорам. Все они опасались ее острого язычка, все вынуждены были с ней считаться. Они знали (и Савина знала, что они знают): более талантливой, более обаятельной, более дальновидной актрисы в труппе нет. Они, кроме того, знали, что влияние Савиной распространяется и на прессу и что любой конфликт с нею завтра же станет достоянием падких на сенсации репортеров, причем газеты наверняка поддержат артистку, а не Дирекцию.

Но ей ведомо было и другое, что нельзя, например, ставить в бенефис пьесу с выстрелом. Государь нервничал, когда на сцене стреляли. А Савина привыкла на своих бенефисах видеть в царской ложе императорскую фамилию в полном составе. Это не значит, что ее так уж волновала и радовала государева любовь. Это значит, что тем самым она обеспечивала себе возможность в нужный момент, минуя директора императорских театров Те-

ляковского и министра двора Фредерикса, обращаться непосредственно к великим князьям, а то и к царю.

Ловко маневрируя в хорошо изученной иерархической структуре, Савина обрела мастерство настоящего политика и дипломата. Еще в 1889 году Немирович-Данченко, соприкоснувшись с закулисной жизнью Александринского театра в связи с постановкой своей пьесы, писал Южину не то с возмущением, не то с восхищением: «Все Савина да Савина. Ты не можешь себе представить, что она власти забрала в руки. Она в духе — и весь театр сияет и веселится. Стоит ей нахмуриться, и все, все, ходят на цыпочках и не знают, как угодить ей».

С годами влияние Савиной в театре становится непререкаемым: «Савина сделала то-то... Савина сказала... Савина решила... Савина обещала... Савина отказала...» — слышится со всех сторон. Савина всемогуща!

Понав за кулисы, всегда можно было угадать — в театре Савина или нет. Ее присутствие сказывалось на поведении всех — от первого актера до последнего портного: мужчины мгновенно подтягивались, дамы любезно улыбались, молодежь испуганно понижала голос.

«В театре Савина держалась особняком, — вспоминал Юрьев. — Всегда мила, предупредительна со всеми, но все же близко к себе никого не подпускала. Почти ни у кого не бывала, да и ее, кроме официальных визитов по каким-нибудь торжественным дням, никто из театра не посещал». Даже если сделать поправку на возраст Юрьева, который Марье Гавриловне в сыновья годился и должен был держаться почтительно, все же ясно, что «хозяйка» вполне сознательно соблюдала дистанцию между собою и остальными актерами. Только самые именитые, Давыдов и Варламов, могли эту дистанцию сокращать.

По вечерам, во время спектакля, если Савина играла, все с трепетом и любопытством поглядывали на глухую железную дверь вблизи сцены, к которой вели пять каменных ступенек. Там, за дверью, находилась уборная первой актрисы. Кроме «парадного подъезда» уборная имела еще и «черный ход» — другую дверь, через которую ходила прислуга.

Когда оставалось две реплики до выхода Савиной, дверь уборной отворялась, из нее выскальзывали и замирали по бокам лешенки горничная, парикмахер, одевальщица. Вслед за ними появлялась Мария Гавриловна и, стремительно пройдя мимо ожидающих своего выхода актеров, мимо рабочих, ступала на сцену точно к своей реплике...

Такой была в театре «холодноватая, но сильная, умная, зоркая и никому не подвластная Савина».

Единоборство Савиной с Теляковским длилось пятнадцать лет.

Директор вынужденно дипломатничает с премьершей, а в дневнике отводит душу, давая волю желчи и раздражению: «30 лет Савина делала в Александринском театре все, что хотела, тогда ею интересовалась публика, а теперь никто»; «Можно было все это терпеть, когда она была молода и интересовала публику, но теперь время ушло. Она стала стара, ей перестали интересоваться, и нам она только обуза».

Савина капризничает, насмешничает, обманывает — поистине «трудная и озорная особа». А на страничках ее последних записок хлопочет горькое возмущение: «Как убежать из своего дома, прожив в нем сорок лет, т. е. жизнь?! Я органически связана с ним; в моей уборной я пережила и перестрадала все мои роли; тридцать семь лет казенное зеркало отражало мое лицо то в слезах, то безумно счастливое (теперь поставили новое роскошное трюмо, но жаль того, как близкое существо). Пришли чужие, неведомые люди с своими личными интересами, ничего общего с нашими не имеющие, но, сознавая свое незаконное вторжение в наш храм и ненавидя нас всеми своими силами, эти «калифы на час» спешат разрушить наши памятники... Выходя на сцену, я чувствую в себе такой прилив сил, столько энергии, что, кажется, могла бы поднять на плечи весь мой милый Александринский театр, а должна цедить какие-то бессвязные речи и тянуть никому не интересную канитель перед чужой публикой, не имеющей понятия о моем прошлом и выходящей из театра в недоумении: «Так это-то Савина!..»...»

Конечно, прав Теляковский, сетуя на беспрестанные замены и отмены спектаклей, на невозможность упорядочить репертуар («Окончательно постановки невозможно определить, ибо невозможно знать, когда захочет и что захочет играть Савина»), на необходимость ставить пьесы случайные, театру вовсе не нужные («Составляя репертуар, приходится выбирать самые пустые дамские пьесы, чтобы удовлетворить желанию Савиной»). Но что ей театр, когда собственная судьба под ударом, когда слава ее в опасности! Во всех «капризах» и «прихотях» Савиной дает себя знать отчаянная борьба с неумолимо подступающей старостью.

В 1900 году, после возобновления «Гатьяны Репиной», Суворин отмечает в дневнике: «Савина уже не та, что прежде». Об этом поговаривают и за кулисами. «Савина не может понять, что интереса к ней прежнего не существует», — сердится Теляковский. Но в том-то и дело, что понимает! Перемены, происходящие в зрительном зале, Савина ощущает остро и переживает болезненно. Конечно, есть успех, есть раз и навсегда надежно отлаженный механизм рекламы, который работает безотказно, есть привычное число вызовов и букетов, есть положенное количество

хвалебных рецензий... Но есть и чутье художника, которое не позволяет обманываться.

Актриса ощущает, как рвутся невидимые связи со зрителями, еще недавно такие прочные. Она видит, что зал наполняет какая-то другая публика, по ее мнению, менее театральная: «Я не чувствую ее — и не потому, что не слышу моего имени, а потому, что... не чувствую. У меня последние года нет нити с залой — и я живу только собственным сознанием. [. . .] Прежде я могла бороться и не унывать, чувствуя публику за собою, а теперь и этого нет; публика отвыкла от меня, а новая не видит... Ну, играла я вчера... Вот месяц я не показывалась, была серьезно больна (об этом много писали) и... как будто меня не было на сцене. Не только не встретили, но, даю тебе слово, фамилии моей никто не произнес — и я не настолько еще глуха, чтобы не слышать. Ты скажешь: роль не моя, и пьеса неинтересная, и то, и се — да ведь я-то та же!»

Удержать успех, сохранить ускользающую власть над публикой ей может помочь, думает она, лишь одно — хорошая роль. Все бесконечные беседы с Теляковским, вся переписка с Молчановым вертятся вокруг одного, самого большого вопроса — репертуара. Всю жизнь была вечная забота — «роль!» «Роли нет!» — этот вопль постоянно несется со страниц ее писем. В 900-е годы — с особой остротой и драматизмом.

Она по-прежнему хочет и может много играть — «на маринад я не согласна». Но удерживать публику прежними своими ролями все труднее — возраст вступает в свои права. Переход на пожилые роли сложен сам по себе. Надо найти роль, в которой, не будучи молодой, можно было бы оставаться интересной и привлекательной для публики. Требований к роли много: она должна соответствовать возрасту, актерским данным, вкусам публики, должна быть достаточно эффектной...

А тут еще пьесы стали писать какие-то совсем не такие, как прежде. «Моя публика приходит смотреть меня в тех пьесах, где у меня есть роли». А в новых пьесах, тех, например, что предлагает Теляковский, она не находит для себя ролей. «Да, лучше играть старое, но роли, чем новую ерунду... Ведь «рыбий» какой-то репертуар».

Теляковский не может, да и не хочет понять, почему актриса с таким ожесточением борется за «Колибри», пьеску, которая проваливается на первом же представлении. Почему ломает сезон из-за какой-то там «Фимки», которая, однако, вопреки его ожиданиям прочно входит в репертуар. Почему так долго тянет с «Привидениями». Почему отказывается от Раневской. Почему проваливает Аркадину. Он видит во всем этом лишь одну причину и ставит беспощадный диагноз: «Старость — вот отчаяние Савиной».

Осенью 1906 года Савина обменивается письмами с Ермоловой. Их отношения всегда носили ровный доброжелательный характер: теплый, и если не задумчивый, то вполне доверительный тон писем, постоянный обмен поздравлениями, фотографиями, посылка цветов, неизменное гостеприимство во время гастролей Ермоловой в Петербурге и Савиной в Москве — все это не было лишь формальными любезностями.

В 1906 году Ермолова находилась в состоянии душевной растерянности и угнетенности: «Моя душа так истрепалась, что стала никуда не годна. С грустью сознаю, что я больше играть не могу тех ролей, которые играла до сих пор», — пишет она Савиной. Та, как может, успокаивает свою московскую товарку, суля перспективу новых ролей. Но при этом со страхом думает о себе: «Неужели и меня это ждет?» Причину депрессии Ермоловой она понимает слишком хорошо, ибо сама переживает нечто подобное: «Она (Ермолова. — М. С.) не может помириться с равнодушием публики. Т. е. с новыми ролями у нее нет более шумного успеха — и она дошла до отчаяния». Они ровесницы — Ермолова старше лишь на год, но «я не из таких энергичных натур, как Вы, — пишет она Савиной, — я никогда в жизни ни с чем не умела и не могла бороться. Теперь слабость охватила меня всю, и я чувствую, что пора поставить точку».

Да, характер у Савиной иной, и, если Ермолова, не выдержав, на какое-то время даже покидает театр, Савина не желает поступиться ничем. Но минуты отчаяния накатывают и на нее: «Думанье» мое сводится к тому, что пора рухнуть, т. е. совсем состариться. [...] Мне все кажется таким ненужным, ничтожным и так хочется ничего не чувствовать», — жалуется она Молчанову.

И все-таки она не намерена слагать оружие перед надвигающейся старостью, во всяком случае, на сцене: «Мне нечего бояться, потому что меня интересует идти дальше и дальше в своем искусстве и все меня в нем занимает. Переходы меня не страшат, и женщина во мне не возьмет верх над артисткой», — энергично и решительно убеждает она себя.

### «ЧТО САВИНА НАЗЫВАЕТ РОЛЮ?»

В 1901 году Савина выступила с двумя одноактными сценками, которые на целое десятилетие вошли в ее театральный, гастрольный и эстрадный репертуар: «Пациентка» А. Федорова и «Благотворительница» Н. Персияниновой.

Героини этих и подобных им сценок чем-то напоминали друг друга — прежде всего тем, что были и смешны и жалки в одно и то же время. Провинциальная дама, приезжающая приглашать на благотворительный концерт известного столичного деятеля и

ломающая своей бесцеремонностью весь его рабочий день; обитательница города Змиева, являющаяся к петербургскому врачу и доводящая его до бешенства своей неистовой болтовней («Савина зажимала ладонями виски и тараторила с южным акцентом», — вспоминала В. Веригина), — беззастенчивая напористость и самоуверенная глупость этих созданий сочетались в них с ничемностью и жалкими провинциальными потугами на столичный шик.

Краткость пребывания на сцене в подобных комедийных пустячках, длящихся всего какие-нибудь пятнадцать минут, диктовала особые правила игры. У зрителей не было времени разбираться и разгадывать, что за дама является перед ними на сцене, — образ должен был быть понятен сразу же в своей определенности и завершенности. Тут важен был внешний облик, и актриса смело выбирала краски яркие, озорные, броские. Она наделяла своих героинь южным акцентом, которым владела виртуозно, резкой, угловатой пластикой. Любила сочинять невообразимые по несуразности костюмы и прически, но не просто смешные, а точные и выразительные в своей нелепости. Бруштейн вспоминала: «Костюм Савиной в «Пациентке» обнаруживал стремление дамы из Змиева «подражать всякую моду», причем все ее модные претензии были безнадежно устаревшими. Видимо, все то, что докатывалось до Змиева, и даже, возможно, вызывало там восторги и зависть, было для столички архаически-старомодным. В сочетании с победоносной самоуверенностью самой носительницы этого костюма он был особенно смешон. На Савиной была какая-то егерская шляпка, на шляпке торчком стояло задорное перо, а на плечах была короткая белая кавказская бурка — мода времен «покорения Кавказа».

Не следует забывать, что художников по костюмам в те времена в театрах не было, актрисы одевались сами, руководствуясь собственным вкусом и пониманием роли.

Савина играла эти рольки с удовольствием, наслаждаясь возможностью дать волю фантазии, иронии, юмору. О том, как рождались иной раз подобные типы, актриса сама рассказывала. Репетировала она в какой-то пьесе «барыню с налетом пошлости», но роль не задавалась; является к ней раз визитерша: «Гляжу на ее ноги: туфли копытом, громадные каблуки, ленты перекручены вокруг икр!.. И вдруг — целый образ! ...Все явилось за этими пошлыми ногами».

Иногда в ее воображении начинал брезжить персонаж, еще не имеющий литературной основы, — так, много лет она упрашивала писательницу Тэффи сочинить для нее роль «приживалки с флюсом и картами».

Но экзотическая внешность и экстравагантность манер всех

этих забавных провинциальных дамочек не заслоняли их существа — выпирающей из них наглой и жалкой пошлости, мелочности и нивкчемности их существования. В какой-то, вероятно, довольно большой мере, эти маленькие сценки-пустячки послужили эскизами к большим ролям Савиной, таким, как Леокадия и Фимка.

По поводу первой — героини пьесы В. Тихонова «Сполохи» («Жизнь достанет») — Юрий Беляев сокрушался: «Скажу откровенно, по душам, — что мне было больно смотреть на г-жу Савину. Я — да простят мне все театральные господа, которым бы только бить в ладоши, — до сих пор не могу примириться с мыслью, будто Савину нужно занимать в таких ролях, будто Савиной нужно менять амплуа, будто Савина перестала быть Савиной и теперь едва ли не дебютантка. Александринская сцена едва ли не поступает опрометчиво, допуская лучшую свою актрису играть черт знает что — вот хотя бы эту самую тихоновскую Леокадию. Но что из того, что Савина — Савина! — налепила безобразный парик и, состроив умильно-комическую мину, расходовала в течение всего этого глупейшего спектакля изящный талант свой по таким пустякам? Она виртуозно — я не знаю другого выражения — сказала несколько пошлостей в сцене с Давыдовым (3-й акт), несколько раз бесподобно покусала губки, перебежала сцену, всплеснула руками...» Беляев вспоминает иные — высокие — создания Савиной и возмущается, что «неизвестно почему и как к этим страницам священного вдохновения приклеено какое-то нелепое, уродливое существо, какая-то Леокадия. И самое ужасное в том, что и Леокадия у Савиной — совершенство».

Бруштейн в своей книге «Страницы прошлого» наиболее живо и подробно осветила именно этот период жизни Савиной. В частности, она оставила подробное описание спектакля «Сполохи» и яркий портрет савинской героини в нем.

«Савина играла в этой пьесе провинциальную экономку Леокадию Авенировну, и это был совершенный шедевр, вылепленный в буквальном смысле из ничего. Как всегда, все в Савиной было ярко типично. Целая сеть мелких деталей, остро выхваченных из жизни, раскрывала и характер, и биографию, и судьбу изображаемого ею персонажа. Как всегда, тщательно продумана была внешность: шляпка, платье, обувь, несколько отставшие от моды, какие-то разношерстные и разномастные, подаренные, видимо, экономке разными, несхожими между собой бывшими хозяевами-барынями. Замечательна была походка — мелкой трусцой комнатной собачки. На поворотах Савина стыдливо виляла, давала «задний ход», как выезжающий из ворот автомобиль».

В дом, где служит Леокадия, приезжает пожилой петербургский сановник — его замечательно играл Давыдов. Раздражен-

ный недавними событиями революции 1905 года, он мечтает найти покой и благонаравие в провинциальной глуши, в тихом доме своей сестры. И тут Леокадия принимается ловко соблазнять его: «Вокруг Давыдова Савина плыла «утицей» в страстной готовности угодить «его превосходительству». Виртуозно проводили Савина и Давыдов ночную сцену в саду. [...] Голосом, всегда несколько гнусавым, она ворковала, как египетский голубь. [...] Все слова были простые, обыкновенные, но они дополнялись взглядами, жестами, отчего обретали второй смысл». Она прожила Давыдова таким многообещающим, многоопытным взглядом, что он невольно начинал придвигаться к ней. [...] Сцена кончалась тем, что Савина, как рыболов, закинувший удочку с заманчивой наживкой, глядела искоса, вприщур на Давыдова, как на поплавок, а Давыдов, весь расцветший, тянулся к ней, как карась, готовый клюнуть».

В финале пьесы Износков возвращался в Петербург и увозил с собой Леокадию. «Надев на себя все самое лучшее из своего гардероба, экономка — Савина дирижировала отъездом, чемоданами, укладкой вещей, доругивалась с родней сановника, пуще всего командовала им самим. Она делала это с великолепной наглостью: у нее был уже другой голос, другие интонации, уверенная, устойчивая походка и властные жесты. [...] Прощание экономки — Савиной со своей бывшей барыней — сестрой Износкова было блистательно по самоуверенному нахальству. Савина говорила презрительно, в нос, что думает отныне жить только в Петербурге и, может быть, в «Парынге», небрежно совала своей бывшей барыне руку и, величественно кивнув ей, плыла к выходу, увлекая за собой и сановника — Давыдова. Он семенял за нею застенчиво и сконфуженно».

Среди острохарактерных ролей, сыгранных Савиной в эти годы, встречались роли, окрашенные не только в комедийные, но и в драматические тона. Лучшей из них была Фимка — героиня пьесы В. Трахтенберга, по мнению Кони, «мертвой по движению, нелепой по замыслу, плоской по тенденции».

В искусстве Савиной смолоду отмечали умение чувствовать и передавать социальную природу образа. Фимка — уличная проститутка, которую подобрал на панели некий профессор, полюбил, ввел в свой дом как жену и пытается ее нравственно возвысить, облагородить. «Как только она выходила на сцену, — вспоминал Л. Вивьен, — сразу становилось ясно, кто она такая, так типична была вся ее специфическая нагло-трусливая повадка».

И этот образ сразу подавался броско и комично. «Внешность Савиной здесь представляла собою остро типичный профессиональный «шик». Волосы, жестко ондулированные дешевым па-

рикмахером, лежали мертвенными локонами, как на парикмахерской кукле. Весь костюм Савиной обнаруживал судорожное стремление Фимки сохранить внешний декорум элегантной роскоши. На ней было «блесточное» платье с частично осыпавшимися блестками на разрезающем от ветхости тюле. А когда она приплясывала, бережно приподнимая шлейф платья, то на ногах ее обнаруживались высокие ботинки, когда-то, вероятно, нарядные, грязно-серого цвета, с вычурно изогнутым передним верхним краем, причем каблучки съехали на стороны, как колеса окосевшего кабриолета».

Но Кони, с восхищением отмечая мелочи внешнего облика и поведения Савиной — Фимки, утверждал, что в роли «из чуждого и неведомого мира» сказался огромный талант актрисы, не ограничившейся жанровым изображением, но передавшей «внутреннюю личность Фимки, несчастной птицы, в которой одновременно сидят и коршун, и канарейка и которая, вся сотканная из *вранья*, гораздо глубже чувствует ложь жизни, чем ее резонер брат».

В начале сезона 1905—1906 годов Теляковский изливает в дневнике очередную порцию негодования на капризную премьершу, как всегда, мешающую регулярному ведению репертуара: «Была также Савина, которая мне заявила, что она не может теперь играть ни «Измену», ни «Призраки», ни «Сердце не камень», ибо это все не роли и не пьесы. Ждет она новой пьесы от Трахтенберга, а до тех пор в новых пьесах выступать не желает».

Нетрудно понять, почему Савина так ухватилась за эту роль. С одной стороны, экзотика среды, к которой принадлежит героиня, с другой — драматичность ситуации: когда выясняется, что все попытки профессора спасти «падшее создание» — «мираж и иллюзия, что настоящего счастья для них нет», — Фимка бросается с лестницы и погибает. Такое сочетание делало роль особенно эффектной.

Савина безошибочно угадала возможности, открывавшиеся перед ней. Этого было достаточно — за «роль» прощалось несовершенство пьесы. Возможности же роли она реализовала более чем сполна. Актриса совмещала в игре разные грани своего дарования — характерную, комедийную выразительность, с которой она рисовала облик и повадки Фимки, и глубокий, исполненный драматизма психологизм в передаче ее душевных переживаний. Историк Александринского театра А. Альтшуллер пишет, что Савина «обогащала роль Фимки, как будто пользуясь толстовскими и горьковскими красками, которыми они рисовали образы Катюши Масловой и Насти».

Спектакль имел общественный резонанс, который «Новое время» приписывало «дешевой публицистике, рассчитанной на

успех у «верхов» — пьеса затрагивала острую проблему взаимоотношений интеллигенции и рабочих.

Савина, добиваясь постановки «Фимки» и изматывая Теляковскому нервы, конечно, ни о какой «публицистике» не помышляла — она боролась за роль, которую считала интересной для себя. Такими же побуждениями руководствовалась она, включаясь в хлопоты за высвобождение из-под цензурного запрета «Короля» С. Юшкевича. Ей хотелось испробовать себя в роли старой еврейки Мани, которую она, и правда, сыграла превосходно.

«Что Савина называет ролью, я вот уже 6 лет не могу понять», — восклицал Теляковский с отчаянием едва ли не комическим.

Его возмущало, что ради какой-то «Фимки» весьма сомнительного достоинства Савина отказывалась от «Измены» и «Привидений». Он настаивал на этих ролях и искренне не мог понять ее «капризов» — актриса то колебалась, то нехотя соглашалась, то категорически отказывалась, то вновь соглашалась, но откладывала... Четыре года она тянула с «Привидениями», три — с «Изменой». Но ее капризы имели свой резон, и ее опасения — серьезные основания.

В пьесе А. И. Сумбатова «Измена» ей пугал глубоко чуждый ей героический, не без примеси мелодраматизма пафос — она боялась вторгаться в сферы, где чувствовала себя неуверенно. Юрьев вспоминал в «Записках»: «Вот трагедию, героинку она действительно играть не умела. Эта область ей была чужда. И когда ей приходилось выступать в трагедийной роли, она была беспомощна в полном смысле этого слова. Помню ее играющей героическую роль Зейнаб в сумбатовской «Измене», в ней она была просто жалка. И Савина не самообольщалась, а прекрасно сознавала свою непригодность к подобным ролям. Однажды, на одном из спектаклей «Измены», Савина в антракте обратилась ко мне:

— Послушайте, вы, «классический мальчик» (так Савина меня обыкновенно называла за мою склонность к классическому репертуару), научите меня, как справляться с подобными ролями. Я, право, не знаю, как мне и приступить к этой «орясине» (так она окрестила роль Зейнаб). Не знаю, как разговаривать, как сделать так, чтоб речь зазвучала...»

С «Привидениями» дело обстояло еще сложнее. Савина не забывала, что когда-то Петербург не принял ее «Нору». Но время идет, и Ибсен завоевывает русскую публику. Фру Альвинг для Савиной заманчива — она открывала возможности возрастного перехода в тех драматических сферах, куда актриса неизменно стремилась. Но и настораживала, ибо именно качества «роли» в ней отсутствовали.

Теляковский был упрям в своем стремлении утвердить Ибсена на императорской сцене: «Шесть лет я настаивал на том, чтобы премьеры Александринского театра сыграли ибсеновскую пьесу. Заставил играть молодых «Женщину с моря», и, наконец, Савина согласилась играть «Привидения». Три года однако она все откладывала, и, наконец, сегодня была генеральная репетиция». Отмечая отдельные несовершенства спектакля (в основном по части постановки Санина), Теляковский радуется свершенному: «Очень хороша декорация, 2 года тому назад уже написанная Головиным, вся бутафория была сделана по его рисункам, и очень интересно. Очень хорошо удалась роль Ходотову, Савиной и Кондрату Яковлеву. [...] Давали настоящий спектакль».

Теляковский не замечает главного, что сводило на нет все его усилия: театр, в сущности, играл не Ибсена. Критика это почувствовала: «Обещанных казенной сценой «Привидений», по пословице, три года ждали, и когда дождались, то оказалось, что Ибсен нашей сцене чужой. Хотя пьеса у Ибсена и названа «семейной» драмой, но подчеркивать ее семейно-бытовые, узко-житейские элементы, как это сделали актеры Александринского театра с А. А. Саниным во главе, не следовало. Ибсен вообще, а в «Привидениях» в частности, смотрит *поверх* реального быта, в вечные тайны духа, — и этого постановка «Привидений» не дает. Правда, М. Г. Савина — великолепная фру Альвинг; тоскующая безнадежность женщины, близко видевшей изнанку жизни и похоронившей все свои мечты, сквозила в каждом движении, в каждом повороте головы артистки. И взятый сам по себе, отдельно от Ибсена, вылепленный Савиной образ волнует настоящей художественной правдой, но мистический гений великого норвежца в этом образе потускнел, стал обыденным. Игра Савиной при всей ее правдивости и трогательности, находится в другой плоскости, чем замысел драматурга, в той плоскости, где самые «Привидения» становятся из *идеи* — *фактом*. [...] Поставлена пьеса в смысле внешнем тщательно и верно, но в обстановке комнаты, в темпе диалогов — не чувствовалось влияния Ибсена и царила атмосфера добропорядочной буржуазной норвежской семьи».

На следующий день после премьеры Теляковский вынужден записать: «Все почти газеты обругали Савину за исполнение ею роли в «Привидениях». [...] Воображаю, как Савина будет злиться на меня за то, что я ее уговаривал играть эту пьесу. Ну, что делать, так надо». Сыграв три спектакля, Савина отказалась от роли.

Интуиция не подводила актрису, и барьер, который она ощущала перед «новой драмой», был для нее непреодолим. Этот барьер остановил ее и перед Чеховым.

В первой, печально знаменитой постановке «Чайка» она не

участвовала, хотя ей и предназначалась роль Нины Заречной. Не явившись на первую репетицию, Савина обратилась к Суворину, как к доверенному лицу автора, прося вывести ее «из крайне затруднительного положения» в связи с тем, что роль она находит неподходящей для себя: «Главное же неудобство заключается в том, что годы Нины слишком подчеркнуты, и литератор твердит все время о «свежем молодом чувстве», которое так его охватило, что он не задумывается совершить преступление. На «чувство» я могу иметь претензию, но в «свежесть» его вряд ли Вы поверите — и я боюсь вдвойне: за автора и за себя. Не знаю, будет ли иметь пьеса успех в публике, но, во всяком случае, эта вещь выдающаяся, как и сам автор. [...] Я думаю, что если Нину отдать Комиссаржевской, а мне сыграть Машу, то пьеса, несомненно выигрывает. Маша очень интересный тип, и я с большим удовольствием поработаю над ней».

Так собственными руками отдала Савина своей молодой сопернице главную роль. Сама она, действительно, могла бы быть очень интересна в роли Маши, но на деле эта фраза была лишь вежливой отговоркой — подыгрывать Комиссаржевской, конечно же, Савина не стала и от участия в «Чайке» уклонилась, вероятно, потому, что в успехе пьесы с самого начала сомневалась.

В 1902 году, когда Теляковский решил реабилитировать театр вторичной постановкой «Чайки», Савина сыграла Аркадину — роль, казалось бы, созданную для нее. Но актриса этого родства не чувствовала, репетировала без увлечения, в твердом убеждении, что ни роль не представляет для нее интереса, ни она для публики в этой роли: «Мы все жуем «Чайку» — и ничего хорошего, кроме дурного, я не ожидаю».

По словам Кугеля, «Савина создала прелестный комический образ Аркадиной, что было, пожалуй, к выгоде пьесы, хотя, думается, что автор имел в виду психологию более сложную, т. е. трагикомическую».

«Вишневым садом» Савина открыла свои одесские гастроли в 1904 году. Ставил спектакль А. Долинов. Сильно увлеченный пьесой и постановкой Станиславского, он в меру сил копировал спектакль Художественного театра.

Савина к готовящемуся зрелищу относилась более чем скептически: «Никакая феерия не сравнится с этим «садом»: такая масса вещей и такая возня... Надо отдать справедливость, Долинов из кожи вылез, но это, как ты говоришь: «Могу, но зачем», — пишет она Молчанову из Одессы. — Он страшно увлекся пьесой, «идеями» и т. д., но вчера я ему доказала, что «из ничего не выйдет ничего». Жаль его, но это урок. Как ни фарисействуй — публика остается публикой, а скука — скукой. Роли у меня никакой — и, конечно, это охладит впечатление».

Итак, она репетирует в «Вишневом саде» Раневскую и убеждена, что роль эта «никакая»...

П. Вульф, игравшая в том спектакле Аню, вспоминала: «В поисках характера Раневской она, мне кажется, бессознательно стремилась найти самочувствие, которое соответствовало бы образу Раневской. Образ еще не вырисовывался, но в процессе репетиций были отдельные чудесные находки: легкомыслие Раневской, мгновенные переходы от слез к смеху, предчувствие несчастья в 3-м действии, когда она металась по комнате и, как слепая, хваталась за столы, стулья, не находя покоя... Но на спектакле не получалось целостного образа.

Во 2-ом действии Савина не почувствовала чеховской лирики в чудесном монологе Раневской, и он прозвучал скучно. В 3-ем действии она путала текст, меняла мизансцены, утвержденные на репетициях, была недовольна собой, и это мешало ей жить жизнью Раневской».

Эту «никакую» роль Савина сыграла лишь дважды — на гастролях — и больше к ней не возвращалась никогда. «Неудача произошла от того, — считала актриса, — что все ждали от меня чего-то особенного, даже автор, по словам Книшпер, а материала нет».

В сезон 1904/05 года Молчанов, затеявая очередной благотворительный спектакль РГО, склонялся к одной из пьес Чехова в постановке Станиславского, рассчитывая, что модные имена автора и режиссера обеспечат хороший сбор. Савина играть «Чайку» с Комиссаржевской категорически отказалась: «Подыгрывать, да еще в такой роли — merci! Найди пьесу с равномерными ролями — и я с удовольствием буду играть. Шансы не равны». Отвергает она и «Вишневый сад»: «Это глубоко противная мне роль... Я провалюсь, потому что насиловать себя не могу». Да и «без «станиславской» постановки, — считает она, — играть немислимо», а «Станиславского вряд ли ты получишь».

Удивительно читать эти строки. Кажется каким-то досадным недоразумением то, что Савиной не удалась Аркадина, что она не полюбила Раневскую, что так обидно прошла мимо драматурга, чьи пьесы именно в эти, трудные для нее годы могли дать живой импульс ее творчеству.

Вокруг новаторской драматургии Чехова кипели ожесточенные споры. «Но я не вижу у Чехова никакой «новой формы», — заявила Савина газетному репортеру. — Чехов — самый реальный, самый человечный писатель... Он удивительно прост. Вся сила, все трагическое впечатление от чеховских драм — в их простоте. И играть Чехова нужно не мудрствуя лукаво, просто».

Но тогда в чем же дело? Почему ей, актрисе, исповедующей «будничным драматизм», не дается чеховская «реальность», чехов-

ская «простота»? Почему, не признавая в Чехове никакой новизны, она все же чувствует что-то непривычное, для себя чуждое? Почему чеховские роли наглухо закрыты для нее?

Дело в том, что Савина смотрит на «Чайку», на «Вишневый сад» как истинная актриса Александринского театра и как премьерша. Это означает, что она видит не пьесу в целом, а только свою роль в ней. Но чеховская роль, пусть даже главная, вырванная из почвы, вянет, ускользает от понимания.

Сложное переплетение множества тонких, невидимых на поверхности нитей, которыми, как паутиной, опутаны, связаны между собой чеховские персонажи, не дают никому из них явно и бесспорно выйти на передний план без ущерба для себя же. При индивидуальности судеб, брошенных в единый поток жизни, в каждой чеховской пьесе всегда преобладает драма, общая для всех ее участников.

Савина прекрасно сыграла Татьяну Репину в суворинской пьесе об отдельной судьбе провинциальной актрисы, и Савина плохо сыграла Аркадину в чеховской пьесе о судьбах русской интеллигенции.

Единственно удавшейся ей чеховской ролью осталась Сарра в «Иванове» — пьесе, как бы еще не вполне чеховской. Драма Сарры оставалась ее личной, обособленной драмой, связанной лишь с ролевым.

Сказанное вовсе не означает, что Савина не была актрисой ансамбля. Просто блестящий ансамбль, которым славился Александринский театр, был бессилен перед Чеховым. Ведь ансамбль не есть манера игры, а лишь единство манеры, которая сама по себе может быть любой. Сценический реализм александринской труппы был реализмом отдельных фигур, изображаемых с высокой мерой жизненной правды и художественной типизации. Таковы были создания Савиной, Стрельской, Давыдова, Варламова и других актеров, составивших славу этому ансамблю.

Пьесы Чехова требовали иного: не создания отдельных образов, пусть совершенных, а воспроизведения жизни в ее неостановимом и нерасчленимом потоке.

Как известно, многие считали пьесы Чехова несценичными. Но эта самая «несценичность» вовсе не была каким-то абсолютно ясным, для всех одним и тем же качеством его драм. Для Савиной несценичность чеховских пьес была совершенно определенной — она заключалась в отсутствии у Чехова того, «что Савина называет ролью».

У Чехова роль складывается из мельчайших частичек, наполняющих всю пьесу; она тянется непрерывной кантиленой, в ней нет главного и проходного.

Савина строила роли иначе. Она шла от события к событию,

от поступка к поступку. Определив главное — «господствующую черту характера», — она проскальзывала мимо второстепенного, акцентируя лишь ударные моменты. Савинская игра отличалась выпуклостью, отчетливостью и лишена была недосказанности.

Ткань чеховских пьес оказывалась слишком тонка для блестящего победоносного мастерства актрисы, она рвалась под нажимом слишком уверенного савинского почерка...

Чеховская драматургия требовала новой манеры игры. Но слова Гуревич о среде, неспособной к перерождению, справедливы и по отношению к Савиной. Ее искусство не утратило способности утончаться и совершенствоваться, но кардинально и полностью измениться оно не могло.

## ОЖИВШИЕ ПОРТРЕТЫ

Между неудачными попытками актрисы изобразить чеховских Аркадину (1902) и Раневскую (1904) ею сыграна тургеневская Наталья Петровна (1903) — один из шедевров поздней Савиной.

Стоит произнести слова «Месяц в деревне», как перед глазами невольно всплывают две картины, между собою не связанные, но равноправно живущие в нашем сознании. Одна цветная: зеленая угловая гостиная, длинный полукруглый диван с большими овальными подушками в розоватых букетах, вышитых крестиком, такой же блекло-зеленовато-розоватый ковер на полу — это знаменитый эскиз М. Добужинского к спектаклю Московского Художественного театра.

Другая картина черно-белая: старинная скамья в аллее парка, на ней прекрасная дама, меланхолически чертящая что-то зонтиком по песку, — это Савина в роли Натальи Петровны в спектакле петербургского Александринского театра.

С ее светлым платьем с пышной юбкой и нежными кружевами на лифе резко контрастируют черные, гладко причесанные на пробор волосы, черные митенки, черный зонтик. Как неожиданно и странно узнать, что зонтик на самом-то деле был зеленым!

Вечно женственная красота, тайна которой в естественности, благородстве и гармонии, — вот, пожалуй, главное впечатление, рождающееся при взгляде на этот портрет, существованием которого мы обязаны Юрию Беляеву. Это он написал через несколько дней после премьеры «Месяца в деревне»: «Я бы советовал М. Г. Савиной сняться в этой роли. Во втором действии, в сцене с Ракитиным, она сидит, как картина в рамке зеленого сада, на полукруглой скамейке, чертя что-то на земле старомодным зеленым зонтиком. Ракитин стоит перед нею в полуоборот, как Онегин перед Татьяной».

А в другой сцене «она как-то откинулась на стул подле старых клавесин и положила на них свою тонкую прозрачную руку и щурит глаза и очаровательно сентиментальничает...». И это мгновение, выхваченное из роли, тоже осталось жить на старой фотографии.

Четверть века разделяют Наталью Петровну и Верочку — эти два совершеннейших создания актрисы. Савинская Верочка в свое время поразила провозительным ощущением жизни, трепетной, сиюминутной, вызывающей сопереживание и сострадание. Савинская Наталья Петровна вошла в сознание зрителей как «дама из семейного альбома».

Весь ее облик, исполненный изысканной простоты, манеры, походка, движения, музыка речи — все было необыкновенно стильно и гармонично, дышало ароматом эпохи, было овеяно поэтической дымкой тургеневского произведения.

«Я вошла к ней в уборную и остановилась, как вкопанная, — вспоминает П. Вульф, игравшая с Савиной Верочку на гастролях в Одессе, — передо мной сидела не Мария Гавриловна Савина, а сошедшая с овального старинного портрета изумительной грации и красоты женщина 40-х годов. На ней был белый, ручной работы, кружевной пеньюар, в котором она играла 1-е действие».

Режиссеру А. Санину, ставившему «Месяц в деревне» под несомненным влиянием Московского Художественного театра, где он прежде служил, удалось создать в спектакле неторопливо обстоятельный ход событий, тонкую психологическую атмосферу. Спектакль отличался стройным актерским ансамблем, замечательными работами Давыдова — Шпигельского и Варламова — Большинцова; в особенности же выделялся дуэт Савиной и Далматова, игравшего Ракитина.

«Помню одну их паузу, — рассказывает Юрьев, — длительную, глубоко выразительную паузу. Тяжело переживая создавшееся положение, Далматов — Ракитин подходил к окну и долго смотрел в сад, залитый ярким солнцем, скрывая свое лицо от публики. Но по его спине, по всей его напряженной фигуре вы ясно читали всю драму, которую он так тщательно старался скрыть от Натальи Петровны. Савина — Наталья Петровна оставалась сидеть в кресле возле стола, посреди сцены, и наблюдала за Ракитиным. Вот и все. Кажется очень просто. Но как была сложна эта длительная пауза — и как красноречива. Несмотря на длительность паузы, она производила такое сильное впечатление, что вам не хотелось, чтобы она прервалась. Не отрывая глаз, вы все смотрели на сцену, как бы созерцая картину большого художника, сумевшего передать большие, сложные переживания в этой счастливой композиции».

В этом цельном сценическом повествовании образ Натальи

Петровны возникал с замечательной глубиной и полнотой существования.

Тема женского увядания, неожиданной вспышки осенней любви, кончающейся крахом надежд на счастье, была любима актрисой и уже не раз блестяще сыграна ею во всевозможных вариациях современных драматургов. Такие пьесы савинского репертуара, как «История одного увлечения» или «Ранняя осень», изобиловали бурными объяснениями, слезами и истериками. Но Савина снимала этот мелодраматизм своей манерой игры, своим тяготением к сдержанному, затаенному драматизму, приемы которого она выработала в 90-е годы.

Молчаливая, глубоко спрятанная драма тургеневской героини, ее внутренняя борьба, являющаяся стержнем роли, раскрывалась Савиной с «божественной стыдливостью страдания».

«Игра — поразительно сдержанная, — писала Гуревич, — в ней не чувствуется ни современной нервности, ни внешней пылкости темперамента. Буря, разыгравшаяся в душе Натальи Петровны, скрыта в глубине ее, почти за пределами сознания, и только от времени до времени на лице ее вдруг проступит тоска и мука, вдруг засияет надежда или, — в момент, когда ей кажется, что потеряна надежда на незаконное, пугающее ее самое запоздалое счастье, — погаснет ее возбужденный и тревожный взгляд и опустятся помертвевшие руки».

Замечательно прослеживала актриса все перемены, происходившие в душе ее героини, смены противоречивых чувств.

Наталья Петровна появлялась на сцене рассеяннo-скучающей. У нее равнодушное лицо, тусклые глаза, безжизненный голос: «Лениво-грациозно брала Савина один-два аккорда на клавесине, с такою же неторопливо-изящной скукой чертила она в саду зонтиком на песке. Так же холодно, безо всякого интереса, спрашивала она у доктора о кучере, заболевшем горячкой: «А что с ним?» — и тут же забывала о своем вопросе, даже не дослушав ответ доктора», — описывает Бруштейн.

Появление студента Беляева все меняет для Натальи Петровны. Вначале она еще сдерживает себя, и наружно перемена в ней почти не заметна — лишь разгораются глаза, оживает голос. Она вся начинает светиться вниманием, лаской, интересом к молодому человеку.

Во 2-м действии, когда все отправляются на луг пускать змея, Наталья Петровна уже неузнаваема. Унылой скуки как не бывало: оживленная, радостная, помолодевшая и похорошевшая, она смеялась, щebetала, как девочка, ходила танцующей походкой, чуть не прыгала.

Но, верная своему трезвому, аналитическому дару, Савина не идеализировала свою героиню, не боялась показать, как проснув-

шееся чувство делает ее подчас недоброй и подозрительной, как в страданиях своей любви она не замечает страданий других, так же как она, любящих. Сквозь мягкую сдержанность и ровную доброжелательность нет-нет, да и прорывались то нотки раздражения и колкой насмешки над Ракитиным, то недобрый прищур и злой блеск ее умных глаз, то хищная настороженность в сцене с Верочкой, когда она сквозь стиснутые зубы упрямо-настойчиво выпытывала тайну ее любви, то холодная ненависть, с которой она отталкивала от себя девушку, вырвав у той признание.

Все это делалось тонко, полунамеком, с безупречным чувством меры и такта.

Случается, в описаниях мемуаристов давнишнее театральное впечатление, отодвинутое в прошлое, подергивается туманной дымкой лет, отделяющих вспоминающего от описываемого события. Может показаться, что нечто подобное происходит и с воспоминаниями о Савиной — Наталье Петровне. Но это не так. Загадочный эффект отдаленности, отодвинутости вдаль отмечают многие, в частности Кугель в своих свежих, не затуманенных временем впечатлениях: «Как будто остерегаясь оступиться и разбить зеркальный пол, они (Савина и Далматов.— М. С.) играли робко, касаясь ролей, «перстами легкими как сон». Это было очаровательно, но подернуто какою-то дымкою. Мне казалось, что я смотрю на сцену через широкое стекло бинокля, и люди представлялись мне далекими-далекими и в то же время такими отчетливыми».

Савинская Наталья Петровна, действительно, была странным образом отодвинута вдаль. Эта «даль» была для актрисы не только эпохой, когда жила ее героиня, эпохой, которую она воспроизводила с безукоризненной верностью. Она исторически точно передавала время «Месяца в деревне», то есть 40-е годы, но эмоционально насыщала ее атмосферой собственной молодости, «ее» Тургенева, «ее» Верочки. Это делало роль по-особому лирической и поэтической.

Лиризм, свойственный молодой Савиной, начинает отступать с 90-х годов, к 900-м же исчезает почти совсем. Некоторая суховатость все сильнее чувствуется в ее игре.

Единственная роль «поздней» Савиной, где лиризм и поэзия вдруг полыхнули огнем,— Наталья Петровна. Но это был холодный огонь.

Тургеневский лиризм и тургеневскую поэзию — лиризм воспоминаний, элегическую поэзию прошлого — Савина выразила в совершенстве. Чеховская поэзия — поэзия настоящего, каждого его мгновения, чеховский лиризм, неуловимо стремящийся в будущее, оказались недоступны Савиной.

Жизнь обитателей поместья Ислаевых дышала для нее поэ-

зией. То была поэзия благородных, чистых, ясных человеческих отношений. Жизнь обитателей усадьбы Гаевых, нескладная, перепутанная, лишенная былого благородства, ясного представления о «высоком» и «низком», была в ее глазах лишена поэзии.

И весь талант, все вдохновение вложила Савина в свою последнюю тургеневскую роль, чтобы создать изумительную картину прошлого, исполненного для нее неумирающего очарования.

Как ни странно, в «Месяце в деревне» Савина, чуравшаяся новых веяний в искусстве, относившаяся к ним с нескрываемым насмешливым вызовом, вдруг оказалась в русле модных течений.

В искусстве начала века входит в моду культ красоты прошлого. Слово «стиль», произнесенное «мирискусниками», у всех на устах. Проникает это и на сцену.

В савинской Наталье Петровне прежде всего увидели и принялись восхвалять именно любовное воскрешение ушедшей эпохи, подлинность ее старомодной красоты, безупречную выдержанность стиля. «Говорят, что стиль в ее изображении даже превышал драматическое положение. Но ведь и у настоящих Наталий Петровни стиль пересиливал все остальное. Стиль был для них, и они были для стиля».

Юрий Беляев, автор «Путаницы» и «Псиши», изящных, стилизующих старину пьесок, конечно же, в своих описаниях несколько стилизует и актрису и саму ее героиню, вернее, отождествляет савинскую «стильность» с современным, модным пониманием этого слова.

На самом деле стильность савинского облика никоим образом не ущемляла драматизм образа, просто придавала этому драматизму форму, подобающую исполняемой роли. Сам же Беляев, сравнивая (тоже не без доли стилизации) драму Натальи Петровны с драмой Федры, полюбившей юного Ипполита, пишет, что выразилась эта драма у Савиной не «классическими воплями», а «стыдливым страданием».

Отточенность формы не затмевала содержания, она, быть может, как нигде, была не только его выражением, но его сутью. В изящном, благородном облике Натальи Петровны — Савиной светилась изящная, благородная душа. Форма была одухотворена — это относится как к тургеневской героине, так и к савинской игре. В ее форме не было ничего холодного, самодовлеющего, ничего отвлеченного.

При том, что ни одно почти описание Савиной — Натальи Петровны не обходится без сравнения со старинным портретом, стоит обратить внимание, что не просто с портретом сравнивают ее — неведомо чьим, неведомо откуда. Это портрет «из семейного альбома, лежащего на круглом ореховом столике в гостиной», «фамильный портрет», висящий в кабинете над большим диваном...

В этом портрете для каждого есть что-то знакомое, родное, согретое интимными воспоминаниями, глубоко укорененное в жизни, в быту.

За савинским «стилем» стоял «тип» — вот что самое существенное в ее Наталье Петровне. И этой ролью, так вроде бы пришедшей ко времени, к его новым веяниям, Савина вопреки всему активно отстаивала свое искусство, которому оставалась неизменно верна.

Все в той же статье, вдохновленной савинской Натальей Петровной, Беляев высказывает существенное соображение по поводу современного актерского творчества, перемен, в нем происходящих. Говоря об исчезновении «типа» в русской литературе, критик пишет: «Он исчез и в театре, как выразитель литературы, скажу я. Актеры играют применительно к понятиям времени, к «настроениям» момента, мало заботясь о типичности своего создания. Укажу артистку, знаменующую собою, по моему мнению, наше время. Я говорю о г-же Комиссаржевской. Она при всем ее выдающемся таланте также мало заботится о типическом перевоплощении в роль, показывает только самое себя и в своих созданиях дает только ряд вдохновенных импровизаций. И, подобно современникам своим, она не повинна в этом».

Савина в то время оставалась едва ли не единственной русской актрисой, в совершенстве владевшей искусством сценической типизации и сознательно исповедующей такое искусство.

Образ савинской Натальи Петровны прочно вошел в сознание современников, память о нем оставалась жить, дошла до нас, ибо он уходил корнями в реальный культурный пласт русской жизни прошлого столетия.

Четыре года спустя Савина создает еще один «оживший портрет исторической галереи», свою самую знаменитую «старуху» — 70-летнюю княжну Плавутину-Плавунцову в семейной хронике П. Гнедича «Холопы».

Пьеса, действие которой происходит в последние дни правления Павла I, была псевдоисторической и помпезной: в этих «Холопах», «нагруженных на целые пять возов анекдотическим скарбом, не видно лица истории, того грозного лица, которое велено быть 11-му марту 1801 года! — писал Беляев. — В этих нарядных, празднословных и поверхностных картинах не чувствуется удушливой атмосферы приближающейся грозы».

Пышный и блестящий спектакль пользовался большим успехом благодаря занимательному сюжету, роскошной обстановке, да еще ансамблю «первачей», собранных на сцене, — Мичурина, Потоцкая, Савина, Варламов, Давыдов, Юрьев.

Старую княжну, в роли которой выступила Савина, вывозят на сцену в кресле, укутанную горностаем, — у нее парализо-

ваны ноги: «...вся в желтовато-белых шелках и кружевах, с желтовато-белым пергаментным лицом под желтовато-белыми сединами, словно выточенная из слоновой кости» (гримировал Савину А. Петровский).

Находясь в кресле, «Савина была почти неподвижна, от этого сухой жест рукой или поворот головы казались особенно значительными, полными затаенного смысла», — вспоминает Бруштейн.

Савинская княжна была стара не дряхлой, бессильной старостью, а высохшей, почти окаменевшей, в которой таились сила и властность.

Особенное значение приобретала в этой роли знаменитая мимика актрисы, передававшая неожиданный и выразительный контраст безжизненной старости и властной жизненной силы; приковывали к себе глаза — «только изредка раскрываются они, вспыхивая огнем». Ее лицо, высушенное годами, было неподвижно-застывшим, глаза под полупущенными веками тусклыми, потухшими. «Но вдруг внезапное сообщение — живое напоминание о пережитых бурях молодости — пронизывает ее притупившийся слух. Голова старухи внезапно откидывается, потухшие глаза загораются на мгновение злым, тревожным огнем, губы бледнеют», — описывает Гуревич.

Такие вспышки жизни, силы, внутренней тревоги и собранности были мастерски распределены актрисой по всей роли.

В середине пьесы был эффектный момент. Оставшись одна в комнате, княжна вдруг неожиданно вставала со своего кресла — оказывается, болезнь ее мнимая, из упрямой гордыни старуха объявила себя парализованной, не желая подчиниться приказу Павла, повелевавшего всем при встрече с ним выходить на подножку кареты и склоняться в реверансе. «Савина делала это очень выразительно. Слегка напрягшись, она снималась с кресла, как тяжелая птица с ветки, и очень медленно, спокойно подойдя к камину, легко облокачивалась на каминную доску». И в эту минуту падал занавес.

В результате сложных перипетий и хитросплетений интриги выяснялось, что у княжны, слывшей всю жизнь неприступной девственницей, в молодости был роман, вследствие которого родилась дочь, отданная куда-то на сторону. И вот в конце пьесы к ногам старухи на соскользнувшую с ее плеч горностаевую ротонду швыряют грязную, растерзанную девку — судомойку, оказавшуюся княжеской дочерью. «Савина долго, горестно рассматривала ее, чуть-чуть покачивая головой, — и все же не могла побороть безразличного чувства, не могла заставить себя прикоснуться к ней».

«Холопы» шли и в Малом театре, где роль Плавутиной-Плавуц-

довой исполняла Ермолова. В 1909 году московский спектакль, но с участием Савиной и Варламова, был дан в пользу РГО. «Петербургская артистка выступила в ермоловской роли — в прежнее время это непременно вызвало бы страстное отношение и сердитые сопоставления. [. . .] Теперь к этому отнеслись неизмеримо спокойнее. Уже поняли, что вовсе нет в этом какого-то покушения сорвать чужой венец и что неумно говорить о каком-то поединке, когда два больших художника сцены играют ту же роль и каждый по-своему ее освещает», — мирно повествовал рецензент газеты «Речь».

И тем не менее без сравнений не обошлось и на этот раз, хотя разницу в игре Ермоловой и Савиной можно было предугадать заранее. Критики единодушно сошлись в том, что «общую выдержанностью образа, богатством характерных подробностей, тонкостью отделки роли, типичностью внешнего облика — Савина превосходит московскую исполнительницу»; «но там, где заговорило в княжне материнское чувство, она менее трогательна».

У каждой актрисы была своя манера. С. Яблоновский, например, считал, что Савина ближе к замыслу автора, «который вовсе не хотел пленять нас княжною».

В 900-е годы безупречно-точные в бытовых деталях и исторических приметах, прихотливые в рисунке и яркие в живописности, глубоко-достоверные в психологических ходах и мотивировках сценические фигуры Савиной все чаще сравнивают с акварельными или живописными портретами. В этом сравнении — признание их жизненной полноты и правоты.

Одним из важных событий русской культурной жизни начала века стала грандиозная Историко-художественная выставка русских портретов, устроенная в 1905 году Сергеем Дягилевым в залах Таврического дворца. Посетители выставки увидели более двух тысяч лиц своих предков и современников. В тревожный канун событий 1905 года выставка вызывала щемящее ощущение неумолимых «итогов и концов» той жизни, что глядела с полотен, извлеченных из «страшных своим умершим великолепием дворцов» или из «заколоченных глухих майоратов».

«Самое интересное теперь в Петербурге — это выставка портретов, — писал Станиславский. — В огромном Таврическом дворце собраны со всей России портреты наших прапрабабушек и дедушек, и каких только там нет!»

Живописные портреты живут века, сценические портреты живут лишь в памяти тех, кто успел хоть однажды их увидеть. И тем не менее все «бабушки и прабабушки», созданные талантом Савиной, — в образе ли смешной и наивной провинциальной барышни Марьи Антоновны Сквозник-Дмухановской, или изнеженной дамы из старинной усадьбы Натальи Петровны Ислаевой,

или властной престарелой княжны Плавутиной-Плавуницовой — все те, кому актриса дала плоть и голос, движение и взгляд, душу и судьбу, остались в истории отечественной культуры рядом с теми, кого запечатлел на холсте знаменитый или безымянный художник прошлого.

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ, ПОСЛЕДНИЕ РОЛИ

8 сентября 1910 года в Ораниенбауме настоятель церкви Тетрального училища обвенчал Савину и Молчанова. «Хоть последние-то годы пожить надо в покое, благо есть возможность», — мечтает она.

«Молодые» поселяются в новом собственном доме. Еще в 1905 году Молчанов приобрел участок земли в 600 с лишком кв. сажень на Аптекарском острове — северной оконечности Петербургского острова, отделенной от него речкой Карповкой. Когда-то это дальняя окраина города, где при Петре I были разбиты специальные огороды лечебных трав (отсюда и название острова — Аптекарский), со второй половины XIX века — место летнего отдыха и развлечения — с богатыми дачами, Ботаническим садом, клубом «Ганцевального общества». В начале нынешнего столетия южная часть Аптекарского острова, примыкающая к Карповке, начинает застраиваться затейливыми особняками в стиле модерн.

Вот такой дом — трехэтажный, с островекой угловой башенкой, с окнами замысловатой формы, то высокими и узкими, то широкими и округлыми, с балконами, отделанными модной майоликовой плиткой, — сооружает Молчанов на вновь возникшей улице Литераторов, тянущейся вдоль набережной Карповки. Позади дома расположились хозяйственные флигеля и сад, который особенно радовал Савину.

Внутри — просторный вестибюль, широкая деревянная лестница, освещаемая высоким витражом. В верхнем этаже — комнаты Савиной. Направо из вестибюля — дверь в большую библиотеку и кабинет Молчанова, налево — в столовую черного дерева. Там огромный стеклянный шкаф-музей со сценическими трофеями актрисы: золотыми и серебряными венками, хрустальными и фарфоровыми вазами, бархатными и сафьяновыми альбомами и прочими бенефисными и юбилейными подношениями.

Жилище оборудовано на современный манер, хотя «современность» подчас доставляет больше хлопот, чем комфорта: лифт постоянно ломается, камини дымят и не дают тепла — Савина умоляет мужа переделать их на традиционные печи. Жизнь в новом доме затевается на широкую ногу, с целым штатом прислуги: экономка, повар, садовник, горничные и лакеи. Молчанов мечтает приобрести автомобиль.

— Меняется стиль жизни Савиной, становясь роскошнее, барстvenнее, официальнее. Это уже не та богемная квартира на Фонтанке, где собирались веселые, беззаботные компании, знаменитая савинская квартира, куда более близкая и родная, по словам Ходотова, актерам и авторам, чем «холодный собственный особняк ее на Карповке».

И сама актриса ощущает перемены в своей жизни: «Дальность ли расстояния или новые заботы и обязанности, но у меня не хватает времени — и я почти никого не вижу», «Ни угла, ни типины, ни времени в Петербурге нет и быть не может. Все куда-то спешу, куда-то надо бежать, и все чужие дела», — жалуется она в редких уже письмах старым друзьям Базилевскому и Кони.

Отношения с Молчановым уже не те, что пятнадцать лет назад. С одной стороны, их все теснее и прочнее связывают общие дела, одинаковые интересы — в первую очередь РТО, Убежище, Приют. Но эти же дела и отдаляют, изматывая, утомляя, иссушая душу: «Все-то нам некогда и все-то мы спешим делать какие-то «чужие» дела, а свои откладываем».

Савина вспоминает былые годы, начало их романа: «Ты тогда меня больше любил, а теперь постройка и «дела» заняли много твоего существа, и для меня осталось только маленькое местечко с левой стороны». Незаметно улетучиваются теплота и нежность. «Стоит мне прийти к тебе, чтобы «поделиться» чем-нибудь, как является кто-нибудь по делам... Только и можно «поделиться» письменно».

Они часто и надолго разъезжаются: она на гастроли или на курорты, он — за границу, по делам или для лечения. Во время таких, длящихся иногда месяцами, разлук Савина регулярно и подробно пишет мужу — привычка, сложившаяся еще в первые годы их сближения. Она не только подробно сообщает о ходе своих гастролей или петербургских дел, но и «делится» с ним, действительно, самым сокровенным, изливая в письмах свои, по большей части невеселые в эти годы думы и переживания — о болезнях, о жизни в театре, которая суетна и сложна, об искусстве, которое становится непонятным, о публике, которая кажется чужой и холодной, о будущем, которое тревожит.

Она ждет от мужа прежнего понимания и сочувствия и не всегда его находит. Это огорчает и обижает: «О чем я буду писать и зачем? Тебе отвечать некогда (тебе некогда подумать обо мне, некогда меня слушать), и моя жизнь как будто перестала интересовать тебя»; «Мне очень, очень тяжело, и мне не с кем так по душе поговорить, как с тобой, — и я этого лишена, потому что боюсь иногда еще больше раздражить тебя».

При всем том Молчанов по-настоящему предан Савиной, ее таланту. «Театр был его культом, а Савина живым воплощением

этого культа», — сказал Кугель. При ее жизни Молчановым было многое сделано для поддержки и пропаганды ее искусства, после ее смерти — для увековечения ее памяти.

В 1906 году он задумал создать «памятник» ее имени — выпустить книгу о заграничных гастролях Савиной.

Знающий и дотошный историк театра, опытный редактор, Молчанов строит книгу на неожиданном сочетании материала: самого субъективного — писем и дневников актрисы, и самого объективного — отзывов зарубежной прессы на ее выступления.

На основе писем Савиной к Молчанову, которые она писала ежедневно, выстроена в виде дневника хроника ее жизни в Берлине и Праге, живая, очень эмоциональная, с волнением и юмором, с массой трогательных и забавных мелочей. А рядом — тщательнейшим образом собранные Молчановым рецензии берлинских и пражских газет и журналов, описывающих каждый спектакль русской премьерши, а также сообщения русских корреспондентов и комментарии отечественной прессы.

Сейчас, разумеется, трудно проверить, проводилась ли Молчановым какая-либо «цензура» рецензий, во всяком случае, если и проводилась, то очень умная. Включенные в книгу некоторые холодные, а подчас и нелестные для актрисы отзывы вызывают веру в ее объективность и придают еще большую весомость и безусловность заграничному триумфу актрисы в целом.

Книга «Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу» вышла в свет в декабре 1909 года объемистым, роскошно изданным томом с прекрасными photographиями.

Десять лет назад, возвращаясь с заграничных гастролей, Савина спешила прибыть в Петербург к дню своего дебюта на столичной сцене — надвигалось 25-летие ее службы в Александринском театре. Книга о гастролях Савиной вышла в преддверие 35-летнего юбилея ее сценической деятельности.

Юбилейное торжество Савиной происходило 24 февраля 1910 года. Сорок лет, отданных сцене, из них тридцать пять — александринской. За эти годы актриса, по словам Кугеля, провела зрителей по всем возрастам русской женщины.

«Театр Савиной» — это история женского сердца, сюита, которую можно классически озаглавить «Времена года». Каждая женская пора была прожита актрисой на сцене подробно и беспощадно: весна — с майски-прозрачной Верочкой, едва познающей любовь; лето — с знойно-слепящей Феней — «Майоршей», в зените роскошной женственности; осень — с блекло-увядающей Еленой из «Истории одного увлечения», судорожно цепляющейся за уходящую любовь; зима — с студено-мертвящей княжной Плавутиной-

Плавунцовой, к которой была любовь является жутким призраком незаконной дочери — дворовой девки...

В торжественный вечер юбилея актриса словно окинула взглядом всю свою жизнь в искусстве и провела зрителей, сидящих в зале, по галерее созданных ею женских портретов. Особый эффект спектакля, составленного из четырех актов разных пьес, заключался в том, что, появившись на сцене в роли старухи, актриса от акта к акту стремительно молодела: «От холодноватого первого действия «Холопов», где старая, изжелта-бледная, строго-стильная княжна Плавунцова точно сошла со страницы выцветшего альбома гравюр, — изумительный скачок к черноземной Акулине из «Власти тьмы», [...] отсюда — еще больший скачок к тургеневской Наталье Петровне, к акварельным тонам и тихой, сдержанной поэзии. И наконец, головокружительный скачок в задорную, порывистую, раннюю юность полуподростка Вари в «Дикарке».

Весь же спектакль складывался в нечто цельное и законченное.

Корреспондент «Речи», описывая юбилей, начинает свой отчет красивой тирадой: «В старинной «тургеневской» усадьбе у Ислаевых в глубине сцены навевали смутную, красивую грезу высокие стенные часы, неизменные, с остановившимися стрелками. Пусть эта неподвижность стрелок — маленький режиссерский промах, который в Художественном, например, театре был бы немислим, но здесь, на юбилейном праздновании гордости Александринской сцены М. Г. Савиной, эти остановившиеся стрелки были как будто символом: время остановилось, бессильное перед мощью таланта, перед неуязвимостью его красок и свежести».

Публика, заполнившая в тот вечер зал Мариинского театра, была разнообразной. Были здесь пожизненные поклонники таланта актрисы, свидетели ее блистательного восхождения, помнившие наперечет ее роли, бенефисы, юбилеи. Один из таких, М. Стахович, позднее писал: «Карьера театралы обыкновенно противоречит жизненной. За сорок лет я в этом театре опускался все ниже и ниже — и, начавши в 1874 году там — в райке, я по балконам всяких ярусов опустился в места за креслами, а потом забирался по ним вперед».

Для таких театральных старожилов зрелище савинского юбилея стало «прекрасной, быть может, в субъективном смысле даже мучительно прекрасной панорамой» — оно уносило их в даль собственной молодости. Для других — это «теперь уже позабытая юность артистки», мало что говорящая их умам и сердцам.

В многочисленных откликах и отчетах о савинском юбилее, на протяжении нескольких дней наполнявших страницы петербургских газет, интересен диалог поколений театральных критиков и, естественно, стоящих за ними поколений театральных зрителей.

Разницу в реакции публики тонко уловил Кугель. Предаваясь, как и прочие его «возраста и театрального прошлого зрители», воспоминаниям о «беззаботных жаворонках юности», он заметил, что «верхи, которые обыкновенно бывают так восторженны, аплодировали вяло и нерешительно. Совпадение с жизнью в глазах молодости сплошь и рядом имеет большее значение, чем совершенство искусства: молодежь живет больше жизнью, чем ее идеальным «отображением». Обратное — старость, которая ищет форм и наполняет свое существование формальной красотой».

Кугель восхищается тем, с каким искусством и тактом 56-летняя актриса «показывала», как она некогда играла 18-летнюю дикарку-Варю. В его словах — преклонение перед «формальной красотой», благодарность за воскрешенные воспоминания былого.

Иными глазами смотрит на актрису молодежь. Сергей Ауслендер, критик журнала «Аполлон», разочарован тем, что Савина не реализовала «возможность больших переживаний, сердечных потрясений, переворотов, движения», которые чудятся ему «в глубоких и затаенных потах» роли Вари.

«О первой половине ее художественной деятельности мы не можем судить, — пишет более зрелая и спокойная Гуревич. — Но, кажется, что она всегда была такой, совершенно такой же, как теперь, — с этим нестареющим, несколько сухим, изумительно умным и выразительным лицом, с этой уверенной в себе, преднамеренно угловатой грацией в движениях, с этим властным и сильным в глубине, капризным на поверхности темпераментом».

Свободная как от ностальгии по прошлому, так и от крайностей новизны, Гуревич с удивительной ясностью и справедливостью (как, пожалуй, никто больше из тогдашних критиков) видит сегодняшнюю — 1910 года — Савину на фоне сегодняшнего же театрального искусства, видит во всей ее силе и со всеми ее слабостями.

Савина для Гуревич — не «лирический поэт сцены» (такое определение не случайно — лирическая распахнутость души художника входит важной особенностью в обновляющееся искусство этой эпохи), но великий мастер, равного которому по гармоничности, художественной законченности и совершенству сценических созданий критик не находит среди современных русских актрис. «Репертуар новейшего времени остался в стороне от ее пути: современные течения в какой бы то ни было области не захватили ее». Ее сфера — русские классические пьесы, «где она может проявить весь свой художественный и свой неутомимый темперамент, свой бесподобный сдержанный юмор и свое тонкое проникновение в мир жизненных страстей».

Причудливый каприз судьбы внес в торжество Савиной непредвиденную тревожную ноту, осветил его особым, зловещим светом.

Юбилей совпал с событием, горестно потрясшим всю интеллигентную Россию, и в этом совпадении чудился глубокий, трагический смысл. Тремя днями раньше Петербург хоронил Комиссаржевскую.

Одна из газетных статей тех дней начиналась резкой, как удар, фразой: «Схоронив Комиссаржевскую, мы чествуем Савину». Другая статья, посвященная савинскому юбилею, заканчивалась словами: «И снова вспомнилась Комиссаржевская...» Без горьких параллелей не обходится ни один корреспондент: «...и эта нарядная публика, и эти бесчисленные венки, почтительно склоняемые к ногам артистки, и эти торжественные депутации, в чинном, несколько деланном порядке появившиеся перед ней, — все это воскрешало в памяти с особенной жгучей болью другие сцены: как бросались и топтались в грязь другие венки, как растерявшиеся депутации едва могли протолкнуться сквозь веселую, на любопытное зрелище пришедшую поглазеть толпу, [...] как распорядители, слившись в цепь, танцевали дикий танец, оттесняя парод от колесниц...»

Перед лицом этого события особую остроту в юбилейном спектакле приобрела «Дикарка» — опыт, сам по себе достаточно рискованный для 56-летней актрисы.

С изумительным мастерством, изящными, лаконичными штрихами набросала Савина портрет своей юной героини: «В ней чувствовалось все озорство кипучей и невоспитанной натуры». Но время неумолимо, и никакое, даже исключительное мастерство не в силах воскресить неподдельного аромата молодости, непосредственности и угловатости истинной юности. Впрочем, не возраст Савиной был самым рискованным моментом в обращении к «Дикарке». К этому как раз публика отнеслась доброжелательно и благодарно: «Внезапные уморительные гримасы этой черноглазой девушки в красном платочке, ее неловкие и стремительные движения несколько раз вызывали сочувственный смех в публике».

Хотя Ауслендера коробят и сам этот смех и «бестактные аплодисменты каждому удачному слову, каждому мальчишескому жесту, — аплодисменты, сообщавшие этой безусловно интересной попытке легкомысленный характер какой-то шутки, каприза, причуды». Сама возможность подобного отношения к этой роли оскорбляет критика — «с ней связано столько воспоминаний».

Нет, не давнишний шедевр молодой Савиной, живущий в памяти Кугеля, чтит это новое поколение. У них свой кумир и свои воспоминания — еще совсем свежие, о «чудесной, несравненной Вере Комиссаржевской» в этой роли. Вот что создает напряжение в зрительном зале, для части которого само появление Савиной в «Дикарке» в такой день выглядит почти кощунственно. Ходили даже слухи, что накануне юбилея Савина получала анонимные

письма, в которых ей грозили скандалом и обещали прислать на сцену венки с могилы Комиссаржевской.

«Я не знаю, почему Савина захотела сыграть в этот раз именно «Дикарку», — недоумевает и Гуревич, — чуть ли не единственную роль, в которой Комиссаржевская, в общем совершенно противоположная ей по особенностям своего дарования и всегда избегавшая каких-либо состязаний, конкурировала с нею».

Гибель Комиссаржевской трагической тенью легла на юбилейное торжество Савиной, словно в очной ставке столкнув двух великих актрис — одну, оглядывающуюся на свой 40-летний сценический путь и подводящую ему итог, и другую, так внезапно пришедшую к итогу последнему.

Никогда дотоле сравнения Савиной и Комиссаржевской не обретали столь откровенного и глубокого характера. Перед лицом страшной и неожиданной смерти открылось главное, что полярно разводило актрис в сознании современников.

«Мы оплакиваем в Комиссаржевской нашу мечту: то загадочное, несбывшееся, что обещал ее талант и что она унесла в могилу. Мы чувствуем в Савиной нашу действительность — то, что сбылось, что примирило нас с жизнью, что объяснило нам загадку искусства. [...] Насколько дарование Комиссаржевской тревожило нас, всегда куда-то манило, волновало, вызывало грусть, горечь, настолько дарование Савиной ласкает душу, примиряет с данным моментом, вызывает если не смех, то светлую радость [...] У Комиссаржевской было больше стихийного, нутряного дарования, а у Савиной больше гармонии, блеска, красок... Одна шла вглубь, другая вширь. Одна воплощала душевные коллизии, горела подземным пламенем и пыталась разгадать трагедию жизни, а другая воплощала гармонию души, трепетала пламенем земных страстей, искрилась всеми земными радостями, сверкала всеми красками земных покровов и воплощала всегда комедию жизни. Даже в слезах и муках Савина не тревожила загадки бытия, а примиряла с ней».

В свой праздничный вечер, выпорхнув на сцену 18-летней «дикаркой», актриса была награждена аплодисментами и комплиментами. Но то — в праздник. А в будни ее уже упрекают в том, что она слишком затягивает переход, во вред себе удерживая в репертуаре свои прежние молодые роли.

В 1909 году в связи с возобновлением «Иванова» Кугель, верный почитатель актрисы, с горечью восклицал: «Зачем г-жа Савина играла Сарру? Как это грустно! Как это в особенности грустно для меня, такого горячего поклонника Марии Гавриловны Савиной! Как мне тяжело бывает в последнее время припоминать былые восторги и чувствовать, что этим барахтаньем своим вокруг молодых ролей прекрасная художница чернит запечатленную у меня в па-

мяти «Мадонну Рафаэля». [...] Не надо этих экскурсий — таких безмерно опасных для таланта — в область запоздалой молодости. В этих экскурсиях теряется часто правда души и воображения».

Некоторую старческую вялость находят и в ее городничихе из «Ревизора»: «И это тем особенно было неприятно, что Савина тщи-лась изобразить губернаторшу еще совсем молодой», — пишет Е. Зноско-Боровский. Анну Андреевну Савина сыграла в 1912 году, лишь за год до этого с грустью расставшись с ролью Марьи Антоновны, сохранявшейся в ее репертуаре на протяжении 30 лет.

Самые резкие слова о своей ушедшей молодости пришлось выслушать актрисе в Москве, куда она отправилась в 1913 году на очередную, оказавшуюся последней, гастроль. В репертуар наряду с новой пьесой Г. Ге «Кухня ведьмы» Савина включила свою любимую «Историю одного увлечения», с которой никак не могла расстаться.

Московские критики высказались с беспощадной, жестокой прямотой: «...г-же Савиной не следовало выступать в роли прежнего своего репертуара. «История одного увлечения» теперь уже не для нее. [...] У артистки нет самого главного — обаяния женственности. [...] Вообще замысел роли у г-жи Савиной — мастерское произведение, но уже воплощение такого образа для нее теперь стало невозможно».

Зато в «Кухне ведьмы» — роли новой, близкой несколько к Фимке, но еще более характерной, талант актрисы, находит автор той же рецензии, «молод, как и встарь».

В эти годы в адрес актрисы раздаются упреки в том, что в ее игре порой сквозит не то усталость, не то равнодушие, что она несколько суховата, лишена искренности и огня. Что касается замысла и отделки роли — они по-прежнему вызывают восхищение, но «там, где нужна глубина чувства, дарование Савиной как-то бледнеет».

Причиной тому не столько возраст — ей ведь нет и 60-ти, не столько болезни — действительно, частые. Многие роли она играет не только без удовольствия, но с нескрываемым отвращением: «Работаю, как лошадь, а для души ничего. Трудные, неблагоприятные и поганые пьесы».

Но главное, в игре Савиной сильно сказывается отсутствие душевного покоя, постоянное недовольство и раздражение театральными делами. «Положительно нет ни одного живого места в этой женщине, теряющей молодость и почву под ногами», — записывает Теляковский.

Сергей Волконский, с изрядной долей желчи, видимо, неизбежной для человека, столкнувшегося в должности директора с петербургской премьершей, писал: «Что бы Савина ни играла, она всегда разыгрывала обиженную; ее мимика всегда говорила публи-

ке: «Ну, разве можно при таких условиях играть?» Воспоминания злые, рисующие актрису очень односторонне, но эту — одну — сторону схватившие метко.

Война Савиной с Дирекцией, то скандально открытая, то дипломатически затаенная, не прекращается. Теляковский продолжает гнуть свою линию против премьеров. В театре появляется талантливая молодежь. Противостояние стариков и молодежи, четко обозначившееся в эти годы, особенно обостряется с приходом в театр в 1908 году Вс. Мейерхольда, начавшего объединять вокруг себя молодые силы.

Савина обладает в театре непререкаемой властью. Власть нужна прежде всего для того, чтобы играть то, что она хочет. Актриса давно уже достигла такого положения, когда Дирекция по ее требованию ставит любую пьесу, какую она только назовет, — Теляковский может сколько угодно возмущаться и отводить душу на страницах дневника, но против воли первой актрисы не пойдет. Но в том-то и весь вопрос — что ей играть?

«Да, я не довольна!» — эта фраза Савиной была вынесена в заголовок газетного интервью с актрисой по поводу деятельности Н. Котляревского — управляющего репертуаром, сменившего Гнедича. В 1912 году, в самом начале сезона, накопившиеся взаимные обиды и недовольства выплеснулись в газетной перепалке между актрисой и заведующим репертуаром.

Котляревский в интервью перед открытием сезона упомянул, что, в каких новых пьесах выступит Савина, пока не известно. Актриса обвинила управляющего в бездействии: «Я обязана играть, а он — составлять репертуар». В качестве «судий» в этом конфликте были привлечены Стрельская, Васильева, Аполлонский, Давыдов, Варламов. Их высказывания были напечатаны в газете под заголовком «Заслуженные артисты об инциденте «Савина — Котляревский».

Их коротенькие заявления, вместе взятые, выразительно рисуют внутритеатральные атмосферу и отношения. Савину и побаиваются и недолюбливают. Это сквозит в словах товарищей-актеров, пользующихся случаем кольнуть «недосягаемую» премьершу: «Савиной нет никакого повода быть недовольной. Все делается для нее, и она делает все, что хочет. Кто же виноват, что прошло время Крылова, писавшего для нее пьесы?» — заявляет Васильева.

Варламов с наивным добродушием заявил репортеру: «Не понимаю, чего они не могут поделить — Савина с Котляревским? [...] Савина занимает такое положение, что, право, ей незачем вступать ни в какие полемики... На что она может жаловаться? Ведь четыре раза в неделю ее обязаны ставить в репертуар. А что ролей у нее нет, так ведь теперь не только ролей не пишут, но и пьес настоящих нет. [...] Кого могут испугать угрозы Савиной? Ну, уйдет

она, ну, уйду я, уйдет Давыдов, Стрельская... Право, в Александринском театре все останется по-старому... По-прежнему будут полные сборы, появятся новые любимцы публики, новые божки».

Савина рассердилась не на шутку. «Милый товарищ и кум, дядя Костя, — ласковыми словами начинает она свое гневное письмо, — т. к. Вы заявили в газеты сегодня, что не понимаете, «на что Савина обиделась», то мне захотелось Вам это объяснить... Прослушать тридцать восемь лет в моем положении и оказаться лишней в своем театре — сознание не из приятных. [...] Мне не нужны ни роли, ни пьесы, но я страдаю за дело, попавшее в такие руки, и если бы мы, стоящие во главе труппы, были бы хоть в этом солидарны, то, конечно, наш храм не попал бы в руки бездарных невежд или проходимцев, соблюдающих только личные интересы. Вот на что я «обижаюсь», милый кум».

Перепуганный Варламов неуклюже оправдывался, сваливая вину на репортера, превратившего его слова.

Лишь один Давыдов, самый умный и дальновидный, вступился за Савину, прекрасно понимая, что не время сводить счеты, что в отстаивании своих интересов в театре корифеям надо быть солидарными: «Имя Савиной — слишком большое, слишком дорогое имя для нашего родного искусства, с которым нужно бережно обращаться, а не топтать... А противоположная сторона?.. Пока еще большой, большой вопросительный знак!..»

«Противоположная» сторона — это новое искусство. В сопротивлении ему, в отстаивании своего театра Савина и Давыдов едины и последовательны.

В начале века входят в моду всевозможные газетные интервью на самые различные темы. Охотно интервьюируют и актеров. Савина относилась к представителям этого нового газетного жанра недоверчиво и насмешливо, окрестив их «американскими клопами». Однако интервью — это реклама, содействующая популярности. А таких вещей Савина никогда не чуралась. И вот в газетах 900-х, и в особенности 10-х годов среди множества других мелькают и интервью с Савиной, интригующие броскими, завлекательными заголовками: «М. Г. Савина о «новом» репертуаре», «Как умирают на сцене?», «В какую эпоху вы хотели бы жить?», «Со стилизацией или без нее?» и тому подобными.

Как правило, разговор в конце концов сводится к самому животрепещущему: «новое искусство» и отношение к нему актрисы. На страницах газет она высказывается о новой драматургии и новой театральной профессии — режиссуре, о молодом поколении актеров, а больше всего о том, какой театр исповедует она сама.

Суть театральных поисков, ведущихся в начале века, оставалась для Савиной непонятной, а потому и несерьезной, не вызываю-

щей доверия и уважения. Отвергая мысль о кризисе старого театра, она считала все без исключения театральные новации лишь скоропреходящей модой. «Конечно, я могла бы надеть эту «модную юбку» и носить ее не хуже других, — заявляла она одному из корреспондентов. — Но я думаю, что могу позволить себе роскошь быть на сцене одетой не по моде».

Слишком большой и долгий путь — протяженностью в сорок лет — был пройден актрисой, слишком многое было завоевано, слишком много побед одержано, чтобы вдруг усомниться в правильности своего пути, согласиться с тем, что он — этот путь — устарел и нуждается в обновлении: «...странно думать, чтобы вечное искусство старело, дряхлело и вследствие какой-то старческой немощи вынуждено было уступить место «новому искусству».

Художник, исчерпывающе выразивший в своем творчестве целую эпоху, как правило, бывает неспособен заступить на новую, неведомую территорию. «В мои годы менять религию неприлично», — заявляла Савина.

В то время, когда появилось в театре новое лицо — режиссер, когда небывалое по значению место в спектакле занял художник, когда по-иному зазвучала на сцене музыка, то есть в то время, когда о театре заговорили как об искусстве синтетическом, Савина продолжала утверждать неоспоримое и единовластное владычество актера. В век народившегося режиссерского театра она отстаивала театр, где безраздельно царствует актер, главный и, по сути, единственный творец, которому отдана вся полнота власти и на которого возлагается вся ответственность.

Савина была убеждена, что талантливому актеру подвластно все, что своей игрой он может вызвать любое необходимое сценическое впечатление. Высмеивая декорации, «в которых нельзя играть», «настоящие дожди и шумы водопадов», заглушающие голоса артистов на сцене, она утверждала, что «прежде без всяких трюков играли так, что казалось, будто дождь идет с неба, а не из водопровода, как теперь».

Одним из «нынешних театральных недоразумений» считала Савина и разговоры о «настроении» — о том особом настроении, с которым надо играть Чехова и других новых авторов.

«Разве «Месяц в деревне» мы играем в Александринском театре без настроения? — возмущается актриса. — Дать надлежащее настроение — да ведь в этом и заключается наше искусство, сценическое творчество. Года три тому назад на александринской сцене шла одноактная вещь Некрасова «Осенняя скука». Нужно было вам видеть, как наш В. Н. Давыдов олицетворял эту осеннюю скуку, какое он давал настроение! В каждом жесте, в каждом слове, в каждом движении чувствовалась эта осенняя скука».

В то время, как было объявлено, что «быт умер», Савина с вызовом заявляла: «Но он не умрет, пока мы, «рутинеры», живы!»

Быт, несущий в себе приметы времени и места, был той питательной средой, в которой рождались савинские сценические образы. Именно эта прочная укорененность в быту, то есть точная определяемость эпохой, страной, принадлежностью к тому или иному социальному кругу, служила основой глубочайшей психологической разработки внутреннего мира героинь, которой славилась актриса.

Авторская идея, по ее убеждению, может быть выражена лишь через реальный, конкретный человеческий образ, через взаимодействие его с другими, такими же реальными людьми. В то время, как пафосом нового искусства становилось стремление разорвать жизненные покровы бытия и проникнуть в тайны подсознания, высвободить жизнь души и духа из земной телесной оболочки, Савина настаивала на гармоничной цельности конкретного человеческого образа на сцене.

В стремлении проникнуть за грань видимого, слышимого, осязаемого в область «сверхчувств» она видела лишь «мистицизм» и «символизм», которые были ей органически чужды и ненавистны. «Каждое явление действительной жизни, как бы обыденно оно ни было, имеет и свой символический характер, если только это явление получило свое художественное выражение. ... Выдумывать символы не нужно, так как их дает сама жизнь».

Искусство, представительницей которого Савина являлась, было в ее глазах классическим и совершенным, «вечным», не нуждающимся ни в каких обновлениях, пересмотрах или добавлениях. Все то, что объявлялось новшествами, — «настроение», «символику» — Савина с презрением отвергала.

«Мое призвание — отражать жизнь на сцене, а не страдать вместе со зрителями над непонятными «символами». Эти слова — «отражать жизнь на сцене» — она повторяла постоянно, как смысл своей веры в искусство.

Рядом с глубокими, выстраданными исканиями тех, кто, подобно Чехову, Станиславскому и Немировичу, Комиссаржевской, Мейерхольду, действительно, обновлял русский театр, отбрасывая обветшавшее и изжившее себя, создавая свежее и жизнеспособное искусство, рядом с этой созидательной работой было много отрицания ради самого отрицания. И то, что делали «новаторы» в стенах Александринского театра, отнюдь не всегда было талантливо и самостоятельно. А за плечами «стариков» — десятилетия служения искусству, тому самому, которому теперь объявлялась «смерть»! Было от чего прийти в негодование.

Но, сколько ни печатай интервью, сколько ни произноси выстраданных, убежденных слов, для актера существует лишь один

действенный способ защиты и доказательства жизнеспособности своего искусства — новые сценические создания. И тут-то Савину подстерегала самая большая сложность.

Старые добротные пьесы (то есть они могли быть новыми, но написанными по старому канону), в которых играть легко, привычно и удобно, такие, как «Роман тети Ани» или «Торговый дом», оказываются скучными, ненужными. Они мало что говорят уму и сердцу зрителей и критиков: «Уж сколько раз твердили миру» про этих пошлых обывателей, играющих в винт; про этих жен, рвущихся к новой жизни; про смешных неудачников-певцов; про благородных начинающих писателей, представителей этой «новой жизни»... Твердили обо всем этом, твердили и сами устали. [...] Трудно передать скуку, какую-то насквозь пропыленную, затхлую скуку, которая царила и на сцене, и в зале», — пишет Ауслендер о премьере «Романа тети Ани». И не спасает от этой «пропыленной скуки» блестящее актерское искусство. Опыт, мастерство, талант — все тратится впустую.

Скрепя сердце Савина пускается на эксперименты в «новой драме» Ибсена и Чехова. Играет даже в «Мертвом городе» Д'Аннунцио. Критики отдают должное ее мастерству, восхищаются виртуозностью, но... всякий раз подчеркивают, что образ, созданный актрисой, хорош сам по себе, отдельно от пьесы; что это «савинский» образ, а не ибсеновский, не чеховский.

Так произошло и с «Живым трупом» Льва Толстого. «Когда на сцене появилась хорошо знакомая фигура Савиной в седом парике, все оживилось, предчувствуя художественное удовольствие, которое дает только талант, — писала после премьеры Гуревич. — И Савина, конечно, осталась верна своему таланту во всех его особенностях. Анна Дмитриевна Каренина и в ее изображении — прежде всего избалованная, насквозь эгоистическая женщина с капризно-ноющими интонациями, с брезгливыми минами и жестами, которые вызывают в публике не совсем уместный по ходу пьесы благодушный, одобрительный смехок. Артистка ведет свою роль в этом освещении, выпукло и умно, с тонкостью оттеняя постепенное смягчение Карениной в отношении к Лизе, но не проявляя при этом ни малейшей непосредственной теплоты. Не чувствуется в этой Карениной ни природного, хотя и несколько измельчавшего аристократизма, ни привычной узкой и консервативной, но все же глубоко вросшей в ее душу религиозности». Ее Каренина была «не более, как светская ханжа и лицемерка». И в этих рамках с легкой сатирической интонацией роль была сыграна безупречно.

Но такая сатирическая окраска показалась неуместной в поздней пьесе Толстого. Подобное толкование, по мнению К. Арабакина, вытекало, «скорее, из традиций нашего образцового теат-

ра и, пожалуй, из верного понимания и толкования прежних пьес Толстого же; но относительно применения этого толкования к «Живому трупу» возможно спорить. Наш образцовый театр, воспитанный на Грибоедове, Гоголе, Островском, привык к сатирическому отношению к жизни, к изображению ее пошлости. В этом направлении работала привычка, определялось и развивалось творчество артистов». Но, полагал критик, если этот сатирический элемент вполне на месте в «Плодах просвещения», то в «Живом трупе», где «все хороши, у всех душа, жаждущая добра», старый сатирический трафарет кажется ненужным».

Относительно того, что у Карениной «душа, жаждущая добра», можно бы и поспорить. Во всяком случае, савинское истолкование роли представляется вполне допустимым и, судя по большинству рецензий, достаточно убедительным. Другой вопрос, что пьесу как художественное целое александрийская труппа ни понять, ни воплотить не умела. Пьеса распадалась по ролям — роль Савиной была из лучших, — но спектакль из этих «отдельностей» не складывался, даром что некоторые картины режиссировал Мейерхольд. Гуревич грустно констатировала: «Это был чрезвычайно характерный спектакль для нашего казенного театра. Пьеса Толстого почти в такой же степени, как в свое время чеховская «Чайка», вскрыла все его недуги... Казенная труппа в целом так далека от всяких идейных интересов, от всяких высших духовных запросов и художественных проникновений в трагические противоречия человеческой души».

В 1913 году Леонид Андреев принес в театр пьесу «Не убий!», где одна из ролей предназначалась Савиной. Прочитав пьесу, Савина растерялась. Слишком велик репертуарный голод, чтобы отказываться от роли, но и слишком велико сопротивление пьесе, чтобы за нее взяться. Она раздумывает, сомневается, переписывается с автором, советуется с Кони, вкусу которого доверяет: «Умоляю Вас найти сегодня свободную минутку, чтобы прочесть прилагаемую пьесу кумира современной толпы и сказать мне завтра при свидании Ваше мнение. «Чи я дурна, или он шарлатан, а не драматург». Кони, по словам Савиной, переданным ею Теляковскому, «удивлялся, как подобную пьесу можно ставить на императорской сцене».

В конце концов Савина все же категорически решает не играть, ибо не понимает роли и «не привыкла играть в пьесе с символами», — объясняет она Теляковскому. Автору же пишет: «В Вашей пьесе действие вне времени и пространства, и зритель должен угадывать, что эти люди с лупы [...] делают и говорят. При всем моем огромном опыте и такой же технике, я только талантливая актриса, а не гений. Вы хотите, чтобы я воплотила Вашу идею, и не даете мне материала для этого. Вы задаете не только не-

посильную, но невыполнимую задачу, я должна внушить публике ясное понятие о сверхчувстве [...] А как я ждала и надеялась, судя по заглавию, на интересную психологическую роль, работа над которой доставила бы мне огромное удовольствие... Я обокрадена!»

Отвергнув декадентскую пьесу Андреева, Савина через месяц выступила в привычно реалистической пьесе И. Сургучева «Торговый дом». Роль купчихи Марии Костяниной — одна из немногих «старух», которых успела сыграть Савина за последнее десятилетие своей жизни. Первым и безусловно удавшимся опытом были «Холопы». Плавутина-Плавунцова — самая древняя из савинских героинь — была сыграна актрисой всего лишь в 53 года.

Бабушка Татьяна Марковна Бережкова в спектакле «Обрыв», поставленном Литературным фондом по случаю 100-летнего юбилея Гончарова, не удалась ей: «У меня роль не была сделана по недостатку времени, и, вообще, я вязла в тине. Не могу я еще войти в это амплу». Дело было не только в недостатке времени: роль требовала красок, в палитре актрисы отсутствующих, домашней уютности, патриархальной умиротворенности, преобладающей над всем доброты.

В драматической роли крутой, властной старухи Костяниной, хозяйки богатого купеческого дома, Савина с большой силой передала жестокое прозрение и разочарование женщины, лишь в минуту смерти познавшей всю бессмысленность своего существования. «Успех был огромный и, по-видимому, искренний, хотя я играла хуже, чем на генеральной репетиции, — сообщала Савина мужу на следующий день после премьеры, — но все собаки залаяли, а автора загрызли совсем. Он не их лагеря. Мне больно это хамское отношение к моему труду (и какому большому труду!) и эта тенденциозная предвзятость. Что же тогда играть? Ведь эта роль — эра в моем репертуаре: переходное состояние... И впереди — пустое место до февраля. Есть от чего в отчаяние прийти...».

Савина так и не успела утвердиться в «старушечьем» амплу. Ее актерская жизнь прервалась в стадии «переходного» состояния, когда в ее репертуаре сохранялись еще самые разные роли.

В 1915 году Савина решила на сотрудничество с Мейерхольдом в спектакле «Зеленое кольцо». В театре это расценивалось как большое событие. Автор пьесы, поэтесса декадентского толка Зинаида Гиппиус, вспоминала: «Мейерхольд, «представитель нового течения», послал пьесу М. Г. Савиной — «представительнице течения старого». Враг — врагу. Разве не так смотрели на Мейерхольда и Савину? Кто мог представить себе ее — играющую под режиссерством Мейерхольда? Да еще в пьесе автора, с именем которого в старозаветные времена связывалось подозрительное «декадентство». Однако это случилось. «Я прежде всего худож-

ник, — говорила Мария Гавриловна, — я считаю художником и Мейерхольда. Как же и почему нам не быть вместе?» И они взялись вместе за «Зеленое кольцо».

Вряд ли ситуация была такой уж благостной. Можно предположить, что оба они, и режиссер и актриса, принялись за работу с известной долей настороженности. Пошли они на этот союз потому, что оказались нужны друг другу.

Образ «пустой, шальной женщины, не желающей стариться, позирующей своим «крестом», любящей дочь глупой любовью», был подан Савиной с некоторым «утрированным комизмом». Актриса уже при первом появлении «вызывала в зале легкий взрыв смеха своей жеманно расслабленной и искривленной фигуркой, может быть, характерной для истерической провинциалки, но не вполне соответствующей общему тону пьесы». В такой подчеркнуто резкой манере игры усмотрели влияние Мейерхольда.

В пестрый, неустойчивый репертуар Савиной последнего десятилетия прочно входят пьесы Островского, причем обнаружилось, что творческое родство Савиной с этим писателем гораздо глубже, чем казалось раньше. Их могла разводить разница московского и петербургского мироощущения, могли возникать ситуации, когда та или иная роль не давалась Савиной или давалась не сразу. Но в масштабе не лет, а десятилетий отчетливо проступила общность театральной эстетики, свойственной и драматургу и актрисе. Стало ясно, что Савиной куда ближе Островский, чем новые авторы начала века, что законы его драматургии — принципы построения пьесы, лепки характеров — это законы и ее творчества.

Островский становится для Савиной опорой в последние годы. В его обширном репертуаре с необозримым разнообразием женских образов она находит для себя и новые, еще не игранные роли — Людмила в «Поздней любви», Мамаева в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», Матрена в «Горячем сердце» — и старые, уже игранные, к которым вновь возвращается, — Вера Филипповна в пьесе «Сердце не камень».

Как и прежде, ей не все удается в Островском. Кручинина в «Без вины виноватых» не приносит успеха: идеально-возвышенная непогрешимость никогда не удавалась Савиной на сцене, может быть, потому, что она не верила в нее в жизни.

В сезон 1915/16 года — сезон, актрисой не начатый, — она намеревалась сыграть Гурмыжскую в «Лесе» и Сосипатру в «Красавце-мужчине». О первом ее замысле даже мало еще кто знал. Листок с распределением ролей в «Красавце-мужчине», написанный рукой Савиной, остался лежать на ночном столике после смерти актрисы.

...Уже год как шла первая мировая война. На фронтах этой

войны у Савиной не было ни родных, ни близких. Но она с обычной энергией занялась всевозможными благотворительными делами. Главным среди них было устройство лазарета артистов Петроградских императорских театров. Кроме того, она организовывает концерты в пользу семей погибших; хлопочет об оказании помощи безработным провинциальным артистам — многие антрепренеры попали на фронт, а театры обращены в госпитали; ходатайствует об освобождении некоторых артистов от воинской службы. Ее отзывчивость и предприимчивость хорошо известны, и к ней обращаются многие. Вот одно из писем, такие послания она получала чуть ли не каждый день: «Многоуважаемая Мария Гавриловна. Простите, что я Вас утруждаю своим письмом, но я знаю, Вы человек с очень мягким сердцем, доброй душой, Вы очень много делали доброго для артиста! Будьте снисходительны и ко мне! Я тоже артист, но благодаря войне должен был встать в ряды нашей армии, стать простым рядовым солдатом! Нести эту ужасную, но вместе с тем и благородную ляжку. Ужасна она не войной, которая так страшит многих, а той атмосферой, той средой, которая меня окружает! Эта беспросветная тьма, это ужасное унижение личности, обезличивание, доходящее до геркулесовых столбов, и предстоящая такая же перспектива дальнейшей службы может свести с ума интеллигентного человека. Вы не поверите, многоуважаемая Мария Гавриловна, что мы терпим! Какие ужасные лишения нам приходится переносить безропотно, а чуть что, ротный командир бьет по лицу, секут розгами, взводные командиры — эти хамы мужики тоже издеваются над тобой! Крутом начальство, и нет человека, на котором мог бы остановиться взор, а душа могла бы вместе рыдать. [...] И эти громкие слова, что я защитник Родины, станут такими пошлыми, от них веет злой и холодной иронией. И вот, побывши в этой ужасной клетке зверей, я не вытерпел и обратился к Вам с величайшей просьбой. Дело в том, что, если возможно, устройте меня в школу прапорщиков! Артист Александр Иванович Иванов. 12 мая 1915».

Тяготы изменившейся жизни ощущали все. Чувство тревоги, ожидание чего-то еще более грозного висело в воздухе. «С каким удовольствием я прочла о покушении на Распутина — и сказать не умею; но жаль (не считаю грехом сказать), что только «покушение». Теперь он приобретет еще больший вес: «Богом храним» — и будут особенно охранять и стеречь такую гадину».

Летом 1915 года Савина пишет мужу из Ессентуков: «Разговоры кругом о сменах правительства... Самые невероятные слухи... Ужасно все это неприятно действует. И в воздухе-то постоянно гроза и какая-то тяжесть, и на душе еще хуже от этого».

Перед началом сезона — в последних числах августа — Савина отправилась на несколько дней в Полтавскую губернию, в Ко-

зельщанский Рождество-Богородичный монастырь, расположенный в 200 верстах от Харькова, на богомолье. Она всю жизнь была глубоко религиозным человеком. «Вера ее была проста и непосредственна, — вспоминал Молчанов. — Она умела молиться и молилась не напоказ, а тайно, всем сердцем. Кроме того, в ее натуре всегда невольно проявлялась какая-то любовная склонность к древнерусскому укладу жизни. Это выступало во всем, а в ее религиозном стремлении — в особенности. Любовь, как в былые времена, ездить на богомолье, любовь к древним храмам, к старинной иконописи, к пустынным столповым напевам и, вообще, ко всему церковному благолепию — была потребностью ее души».

В последние годы жизни Савина каждым летом непременно ездила поклониться чудотворной иконе Козельщанской Божьей Матери. Поездка 1915 года оказалась непохожей на прежние. Выехали из Петрограда 25 августа вдвоем с Василисой; на два дня пришлось задержаться в Москве — из-за трудностей с железнодорожными билетами на Харьков; оттуда тоже удалось уехать из-за отмены поезда не сразу. «Да еще вдобавок сегодня хоронили отца Петровского (А. Петровский — артист Александринского театра и учредитель Школы сценического искусства, где директорствовала и преподавала Савина. — М. С.), и неловко было не остаться. [...] Очень симпатичный был старичок, и вся Школа очень его любила, — сообщает Савина из Харькова. — Погода такая теплая, что сегодня я шла за гробом в одном платье... И не веришь, что это настоящее солнце, после нашего холода. Сегодня около часу ночи выезжаю в Козельщину, куда должна прибыть в 7 часов утра. Отстою обедню и всенощную, а в 10 с чем-то вечера возвращаюсь в Харьков, чтобы пересесть на курьерский севастьяпольский или кисловодский поезд. Таким образом, попаду в Петроград только 1-го числа».

Ученица Савиной Е. Плансон, служившая у Синельникова, вспоминала об этих двух днях, проведенных Савиной в Харькове: «Мы возвращались с похорон отца Петровского. После жаркого солнечного утра сразу засвежело; Мария Гавриловна озябла и почувствовала приступ кашля. [...] Дорогой, проезжая мимо Каплуновской церкви, Мария Гавриловна указала, что сорок пять лет тому назад она венчалась здесь с Н. Н. Савиным. Это вызвало в ней воспоминания о далеком, не очень-то радостном, по ее словам, прошлом, и об ее тогдашней службе в Харькове, где она девочкой, не имевшей еще полных 16-ти лет, подвизалась в качестве хористки и водевильной актрисы».

Обратный путь оказался долгим и мучительным. С вокзала в Козельщине пришлось ночью вернуться в монастырь и там заночевать — опоздавший поезд был битком набит беженцами, и сесть

на него не удалось. Выехали на Харьков через день. От Козельщины до Полтавы просидели на вешах в коридоре — свободных мест не было. Теснота, раненые, холод, сквозняки. Поезд еле-еле тащился и подолгу стоял на станциях, рядом с составами, полными беженцев. В товарных вагонах спали вповалку, на полу. Женщины тут же стирали пеленки и сушили их. В грязи ползали ребятишки.

Эти картины остались самым сильным впечатлением Савиной от путешествия. Попав наконец с опозданием в Петроград, она в своих рассказах без конца возвращалась к горестной судьбе детей беженцев.

На следующее утро выяснилось, что все эти дорожные перипетии даром не прошли — приехавший врач обнаружил грипп и бронхит. Болезнь выглядела обычной и не вызывала особых опасений; лишь изнуряли мучительные приступы удушливого кашля, к которому, впрочем, она была привычна. Выезжать из дому ей запретили на несколько дней, но, и не выходя из спальни, Савина вела свой обычный деятельный образ жизни — принимала управляющего канцелярией Совета РТО, репетировала с приехавшей ученицей, по несколько раз на дню звонила по телефону то в Убежище, то в лазарет, готовилась к репетициям новой пьесы В. Опочинина «Мать», обдумывала начинающийся сезон — кроме намеченных двух ролей Островского ей очень хотелось сыграть старуху мать в инсценировке романа Золя «Тереза Ракен». Роль манила ее тем, что старуха притворяется немой, и это открывало интересные возможности для актрисы.

Врачи обещали через два-три дня разрешить выехать из дома. Пока же был назначен традиционный дружеский обед на 8 сентября — день годовщины свадьбы Савиной и Молчанова. Накануне она сама сделала все необходимые распоряжения.

Посреди ночи горничная Василиса, войдя в спальню, увидела Савину, сидящую в кресле, напряженно-выпрямившуюся, с протянутыми вперед руками, с широко раскрытыми глазами. Через несколько минут она потеряла сознание. Утром консилиум установил, что смерть наступила от паралича сердца. Смерть была внезапной — счастливой для Савиной. Она так страшилась старческой немощности и вынужденной бездеятельности...

Молчанов, сам человек религиозный, позаботился о том, чтобы во время похорон все обряды были совершены с подобающей тщательностью и пышностью. Траурная процессия прошла долгий путь, начавшийся в два часа дня на Карповке, у дома усопшей, к Александринскому театру и лишь к шести часам вечера достигла конечной цели — Петровского острова, места отпевания в церкви Убежища РТО и погребения здесь же, во дворе Убежища, у алтарной стены, на самом берегу Малой Невки.

На протяжении всего пути — при жизни столь привычного для Савиной — несколько раз делались остановки и служилась краткая лития: около дома при выносе тела, около театра под окнами ее артистической уборной, у Казанского и Исаакиевского соборов.

Современники отметили разницу между пятилетней давности похоронами Комиссаржевской, которую провожала вся петербургская молодежь, и похоронами Савиной: «С Савиной прощался весь старый Петербург, молодость, мечты и надежды которого так тесно были связаны с чаровницей Александринского театра. Провожавшие Савину хоронили и свое прошлое. Тут были почтенные генералы, адмиралы, сенаторы, знатное чиновничество, адвокаты, врачи и профессора».

Хоронил свое прошлое Александринский театр, потерявший подряд Стрельскую, Варламова, Савину.

Закатывалась жизнь старого императорского театра. Близилась к закату жизнь старой Российской империи.

## ИТОГИ

Великие актрисы последней трети века — Ермолова, Стрепетова, Савина, Комиссаржевская — помимо большого таланта обладали сильной, ярко выраженной творческой индивидуальностью. И страсти, разгоравшиеся в разное время вокруг этих громких имен, отнюдь не исчерпывались эстетическими проблемами — амплуа и темперамента, манеры игры и степени мастерства. О них спорили по-иному. За их искусством, за их личностями стояло нечто неизмеримо более важное — судьба русской женщины, ее долг и предназначение.

В разных гранях женского характера, в разных свойствах женской души, открываемых этими актрисами, отражалась русская жизнь, в которой находилось место и стихийному протесту простонародной Стрепетовой, и нервным метаниям интеллигентной Комиссаржевской, и трагическому пафосу героической Ермоловой. Сравнительно с творчеством трех этих актрис искусство Савиной отличалось тем, что оно было лишено протестующей силы, идеальных стремлений. Савина не боролась с действительностью, она только правдиво ее воссоздавала в своих ролях.

Героини Савиной принимали жизнь такой, какая она есть, не задаваясь ее загадками и не мучаясь «проклятыми вопросами», не возмущаясь ее несправедливостью и не пытаясь побороть ее. Воля и энергия, здравый смысл и трезвый расчет, гибкость и выносливость — это были черты савинских героинь, которые они получили от своего времени, проникнутого духом трезвости и цинизма. От самой актрисы они получили неотразимое обаяние и чуть иронический взгляд на окружающий мир.

Утверждение жизни, пусть несовершенной, но единственной, какая дана, упоение жизнью и азарт жизненной борьбы выражала Савина на сцене.

В ее созданиях проступал собственный жизненный опыт — «опыт женщины, которой в своих скитаниях по России приходилось гостить и в помещичьих усадьбах во вкусе Тургенева, и в купеческих домах города Калинова, и в тесных мещанских квартирах, где ей приходилось ютиться в тяжелые времена безденежья. Видала она и чиновническую, и поповскую, и горемычную крестьянскую жизнь. Встречалась она с самыми разнообразными людьми, начиная с высших слоев и кончая подонками общества. И чего-чего только она не переиспытала, чего не пережила, не почувствовала...» — рассказывал Евтихий Карпов.

Талант Савиной поражал современников своим диапазоном. «Мне думается, — писал Амфитеатров, — что по гибкости своего дарования, способного вливаться в формы самых разнообразных характеров, г-жа Савина — единственная из всех русских знаменитостей драматической сцены».

Не зная границ в комедийной сфере, где она заслужила титул «царицы русской комедии», актриса сделала подвластной себе и сферу драмы, на которую, строго говоря, не слишком могла претендовать, но в которой нашла и блестяще разработала свои, особенные приемы, благодаря чему с успехом играла драматические роли.

Такое разнообразие объяснялось прежде всего тем, что Савина была по природе своей характерной актрисой.

В каждой роли — будь то «инженю», или «героння», или «грандам», или «старуха» — она всегда преподносила зрителю оригинальный и неожиданный женский характер, женский портрет, в котором каждая черточка, каждый штрих, каждый изгиб неповторимы и не случайны.

У Савиной было изумительное, безошибочное чутье, с которым она схватывала самую суть характера, и величайший вкус к дальнейшей его разработке и отделке. Это отличало Савину как актрису от ее великих современниц.

Как только Ермолова произносила первую реплику, зрители узнавали ее под любым гримом: ермоловский голос, патетически вибрировавший на низких нотах, ни с каким другим голосом нельзя было спутать. Комиссаржевская всю жизнь, в сущности, играла одну роль — она попросту отдавала сцене свою порывистую душу и первную натуру, под разными именами в разных пьесах оставалась сама собой, мечтательной современной женщиной рубежа веков, жаждущей духовной свободы, внутренне независимой. Ни предельная откровенность сценического самовыражения Комиссаржевской, ни величавый пафос трагического самосожже-

ния Ермоловой не были свойственны Савиной. Ее сила была иной, и проступала она по-иному.

Ее способность становиться другой женщиной, сегодня совсем юной, едва оперившейся, завтра с тревогой сознающей, что молодость миновала; сегодня — городской, завтра — деревенской; сегодня — надменной аристократкой, завтра — робкой провинциалочкой, а послезавтра — уличной кокеткой, была поразительна. Каждая из этих савинских метаморфоз требовала упорного труда, и Савина тщательно, кропотливо готовила свои перевоплощения: придирчиво, до мельчайшей сборки и складочки обдумывала костюм, искала и неумоимо отработывала походку, постановку головы, характерный жест. Точно так же, увлеченно примеряясь к требованиям роли, стараясь в ней раствориться и исчезнуть, Савина меняла и голос и тон.

Она любила и умела удивлять публику полнейшей неожиданностью и видимой легкостью сценических превращений.

И тем не менее во все эти несхожие роли Савина вносила особый, только ей одной свойственный отпечаток. Ее натура, ее личность тайно присутствовали везде. Переходя от пьесы к пьесе и, казалось, полностью сливаясь со сценическим образом, Савина, однако, неизменно передавала своим героиням некий собственно-савинский импульс, неуловимое собственно-савинское очарование. В магнетической притягательности ее сценических созданий скрывался какой-то трудно постижимый секрет. Именно благодаря этому своему секрету Савина была в буквальном смысле слова неподражаема.

Когда ее слава достигла зенита, Савиной пытались подражать многие. И в обеих столицах и в провинции десятки, а то и сотни способных актрис тщетно старались скопировать ее приемы, жесты, интонации. Копировали даже ее недостатки — манеру говорить чуточку в нос. Соблазн сыграть «под Савину» был велик, и на первый-то взгляд казалось, что это вполне возможно: стоит только как можно более точно воспроизвести сценический рисунок роли, предложенный Савиной. Но нет, не получалось! Все усилия и все старания желанного результата не давали. Копии савинских созданий множились, но, увы, большого впечатления не производили. И вовсе не только потому, что даже идеальная копия всегда хуже оригинала. А потому, что самый дух савинской игры никакая копия воссоздать не могла: Савина «играла своеобразно, ни одной секунды не была банальна, постоянно удивляла неожиданностями».

Те из современников, кто хорошо знал и понимал Савину, справедливо полагали, что главная сила актрисы в «резко выраженной индивидуальности ее художественной личности».

«Она вся — «я», — восклицал Южин. — В этом «я» со всеми

его особенностями, ошибками, увлечениями, порывами, со всеми отрицательными и положительными сторонами — секрет ее власти над театральной залой, даже над творчеством многих драматургов».

«Да, она вся — «я», — подхватывал Эфрос, — и это «я» не терялось ни в каких перевоплощениях, как ни совершенны они были. И именно потому они были так совершенны, что это «я» не растворялось в них. Тонкая, изящная, я бы сказал, роскошная индивидуальность Савиной просвечивала через все, что делала Савина на сцене».

В чем же суть этого «самодовлеющего», по выражению Южина, «я», которое неразрывным остатком входило в состав всех ролей актрисы?

Сила и незаурядность «роскошной индивидуальности» Савиной во многом состояла в остром, волнующем сочетании тонкой и изящной женственности и заманчивой притягательности ума, по-мужски острого и холодного, но по-женски наблюдательного и насмешливого. «Очаровательные вертушки» савинской молодости не прискучивали и не казались пошлыми потому, что их пленительная женственность была одухотворена биением жизни, живым умом. Савинские «роковые» героини времен ее артистической зрелости не выглядели отталкивающими, ибо при всей своей беспощадности к ним артистка не лишала их ни обаяния, ни шарма. Там, где другие сбивались на шаблон «женщины-вамп», Савина умела остаться женщиной, пусть перочной, но все же обольстительной даже в своих прегрешениях.

Ее создания отличались гармонией, необходимой, по словам Южина, для того, «чтобы избыток поэзии не придавал образу туманности очертаний, а избыток бытовых черт не отнимал у него поэтического аромата».

Но эта счастливая власть заразной индивидуальности подчас оказывала Савиной и дурную услугу, обеспечивая слишком верный и легкий успех и тормозя тем самым ее развитие как художницы. «Казалось, ее огромный, насыщенный умом талант вел в ней постоянную борьбу с несколько однообразными приемами и навыками балованной женщины и уверенной в себе артистки и заставлял ее доискиваться в иных ролях смелой и богатой оттенками художественной правды, — писала Гуревич, — и чем дальше она уходила в той или иной роли от своей накрепко сложившейся сценической индивидуальности, чем более отрешалась в ней от склонности побеждать публику личным обаянием, тем более чувствовался в ней могучий художник».

Сила и оригинальность савинской личности наложили свою печать на весь ее репертуар. Пожалуй, ни для одной из русских актрис драматурги не писали так много и так охотно — соблазн

был слишком велик, а результаты весьма обнадеживающими: «Довольно было получено «авторских» за счет Савиной и ее созданий», — заметил Б. Глаголин.

Савина была наделена таким сценическим темпераментом, какого ее репертуар, строго говоря, вовсе не требовал. Всех этих кисейных барышень, ситцевых девушек или светских дам совсем не обязательно было наделять величайшим эмоциональным напором и огромной внутренней энергией, которые Савина — от щедрот своего таланта — им дарила.

Сила ее чувства переливалась через края роли. Кого бы ни играла Савина, она раздувала костер пьесы так, что пламя подымалось выше, нежели предполагал драматург. Сценические образы Савиной были всякий раз несколько (или гораздо) сильнее и богаче, чем роли, которые ей доставались.

Там, где автор драмы давал умеренные, сдержанные тона, Савина искала и находила крайности, дерзко играла контрастами, то вплотную приближаясь к трагедии, то погружаясь в комедийную стихию. Там, где драматург видел мелодраматическое противостояние добродетели и злодейства, Савина вносила в пьесу многие узнаваемые подробности современной драмы. Комедийные роли шлифовала до блеска, сообщая им веселый, а то и отчаянный кураж, нередко рискуя и озорничать и шалить на сцене — к удовольствию партнеров и наслаждению публики.

Артистический темперамент Савиной питался не только текстом роли, как бы ни был хорош текст, но жадно впивался и в повседневную жизнь, улавливая колоритные оттенки, характерные повадки, точные штрихи и мгновенно воспроизводя их в сценическом поведении любимых или нелюбимых героинь.

Эту особенность савинского искусства хорошо передал Южин, заметив, что «ее художественная природа полна постоянной нервной вибрации окружающей ее жизни».

Вполне поэтому понятно, что в Александринский театр ходили «на Савину» независимо от того, что Савина играла.

И тем не менее именно ее репертуар постоянно ставили актрисе в укор. В чем только не упрекали Савину! Всю-то жизнь она играла не то, что следовало: западную классику не играла вовсе, русской классикой пренебрегала, из современных пьес выбирала худшие!

Что же в этих обвинениях справедливо, а что нет?

В область западной классики Савина, действительно, вторгалась редко и, надо сказать, без особенного успеха. Существует мнение, что препятствием тут служила недостаточная техническая оснащенность актрисы. Вряд ли дело только в этом.

Савина обладала тем, что Кони назвал «поразительной ретроспективной интуицией», то есть умением проникать в прошедшие

эпохи русской жизни и там находить для своих героинь конкретные, интимные черточки характера, делающие их живыми и близкими зрителям. Это проникновение было именно интуитивным, идущим от кровного и духовного родства, от укорененности в русской жизни.

Давно ушедшая жизнь чужеземных героинь не поддавалась воплощению в той осязаемой конкретности бытия, которая была необходима Савиной.

Ведь, в сущности, Ермолова, играя своих прославленных иностранок — испанку Лауренсию, француженку Иоанну, шотландскую королеву Марию Стюарт, — вовсе не заботилась о том, чтобы передать колорит их национальной жизни, специфику национального характера. Но ей это было и не нужно, ибо характер как таковой не интересовал великую трагическую актрису. В ее игре важно было другое — высокий накал чувства, борец духа, одержимость идеей или страстью. Савина, как уже говорилось, прочно стояла на земле. Оторванная же от почвы, взрастившей ее героиню, она, как Антей, оторванный от земли, оказывалась беспомощной.

Сама актриса как-то призналась, что, репетируя в молодости Луизу и Офелию, «убедилась в своей полной неспособности играть идеально-отвлеченные типы, имеющие очень мало общего с настоящей реальной жизнью». «Теперь, конечно, не то: как опытная актриса, я могу *сделать* такую роль, но все-таки она останется мне совершенно чуждой, совершенно непонятной».

Имело, вероятно, значение и то обстоятельство, что в Александринском театре, в отличие от московского Малого, пьесы мирового классического репертуара были не в чести, ставились редко, от случая к случаю.

Примечательно, что Беатриче в шекспировской комедии «Много шума из ничего» — лучшую свою роль в западной классике — Савина впервые сыграла на гастролях в Киеве, где ее партнером и постановщиком спектакля был А. П. Ленский — актер Малого театра, художник культурный и образованный, один из горячих приверженцев западной классики. Савина была настолько увлечена этой работой и окрылена своим успехом, что задумала поставить «Много шума из ничего» на александринской сцене в свой бенефис и пригласить Ленского для постановки и исполнения роли Бенедикта. Однако это вызвало обиды и негодование в Александринском театре, и ей пришлось довольствоваться петербургскими коллегами.

И все же в западном репертуаре наиболее любимыми и доступными для Савиной оставались современные пьесы: «Фру-Фру», «Дама с камелиями», «Родина» не сходили с ее гастрольных афиш. Более близкие по проблематике, они, кроме того, поддавались

выработанным актрисой приемам и манере игры, их героини становились в ряд ее современных женщин-соотечественниц.

В творениях всех великих русских драматургов прошлого столетия находила Савина своих героинь: Марию Антоновну у Гоголя, Верочку и Наталью Петровну у Тургенева, Варю и Юлию Тугину у Островского, Акулину у Толстого, Сарру у Чехова... Есть роли, в равной мере неотделимые от воплотивших их артистов, как и от создавших их драматургов. На русской сцене это Гамлет Мочалова, Городничий Щепкина, Иоанна д'Арк Ермоловой, Лизавета Стрелетовой, Нора Комиссаржевской. В этот ряд по праву встают савинские Верочка и Наталья Петровна, Мария Антоновна и Акулина. Но ведь таким разнообразием классических ролей отечественной драматургии не могли похвастать ни Ермолова, ни Стрелетова, ни Комиссаржевская — великие соперницы Савиной, которых в пренебрежении русской классикой никогда не обвиняли. Это обвинение с Савиной пора бы и снять.

Справедливо другое. Очень часто роль неглубокая и незначительная, в пьесе пустой и ничтожной, увлекала актрису, казалась ей необычайно важной и нужной, и она боролась за нее, трудилась над ней с жаром, подчас и незаслуженным.

Но, продолжая поныне твердить, что Савина, мол, засоряла репертуар Александринского театра пошлыми ремесленными пьесами, мы забываем, что эти самые «сорняки», действительно уродливые и нескладные, милостью таланта актрисы нередко расцветали таким прекрасным, таким изысканным цветком, аромат которого не мог улетучиться из памяти ошеломленных зрителей долгие годы.

Об этом неопровержимо говорят бесчисленные воспоминания современников, в сознании которых рядом — и на равных — сохранились савинские Верочка и Маруся, Наталья Петровна и Тетенька, Акулина и Фимка...

В архиве актрисы хранится отрывок из дневника неведомого киевского зрителя, впервые увидевшего Савину в одном из «пустячков» — в одноактной пьесе Гнедича «Женя».

«Только что вернулся из театра, где, наконец, увидел в первый раз Савину. Ничего подобного я еще никогда не испытывал: такого ошеломляющего вихря чувств, такой потрясающей бури мыслей не поднимало в моей душе, кажется, ни одно событие в моей жизни. Все восторженные отзывы об игре великой артистки, все похвалы, расточаемые ей газетными рецензентами, все дифирамбы, которые я слушал и читал до сих пор с таким скептицизмом, все это кажется мне в настоящую минуту таким бледным, таким ничтожным в сравнении с тем, что я видел воочию. Все слова человеческой речи кажутся пустыми звуками, все громкие фразы холодными и бездушными, когда хочешь выразить только что ис-

пытанное наслаждение. Да и самое слово «наслаждение» оказывается очень мало подходящим для характеристики пережитых в эти немногие мгновения ощущений: в них входит столько горечи за людские глупости, столько боли за людские страдания, столько злобы на недостатки нашей жизни, что под обыденное понятие наслаждения эти чувства никак подведены быть не могут. Каюсь, я шел в театр с тайным намерением критиковать артистку, искать в игре ее достоинства и недостатки; но с первым же звуком ее голоса я забыл о своем намерении: забыл не только о том, что предо мною стоит знаменитость, которой следует восхищаться, но забыл даже и о том, что предо мною сцена. Естественность и правдивость игры сразу перенесли меня в мир иллюзии, неотделимой и неотличимой от действительности. Воспроизводившаяся на сцене житейская путаница, с борьбой самолюбий и страстей, с этим ви-негретом порока и добродетелей, добра и зла, подвига и греха — она так рельефно и осязательно вставала перед моими глазами, что у меня являлось непреодолимое желание вмешаться в толпящуюся на подмостках грушкx людей, чтобы действовать вместе с ними, поддержать падающих, убедить заблуждающихся и устранить творящих зло... Отдать себе отчет, составить себе понятие о силе таланта женщины, зачаровавшей меня силой своего искусства, я мог только некоторое время спустя, сбросивши с себя чудное обаяние... Особенно сильное впечатление произвела на меня — как это ни покажется странным — маленькая картинка с натуры «Женя». Раздирательная драма с кинжалами и убийствами не поднимала в моей душе столько негодования, как эта простенькая фотография. Молодая девушка, продающая себя за деньги, — разве это не есть самое возмутительное проявление торжества пошлости над чувством, золотого тельца над всем святым, человеческой личностью и свободой. И если мы равнодушно проходим мимо таких фактов в обыденной жизни, то это не только потому, что их так много, а и по той причине, что миру незримы те слезы, которые нам показала г-жа Савина. Боже! Женнины слезы мне не дадут уснуть в эту ночь. И если мне удастся в жизни стереть хоть одну слезу, хоть раз помочь людскому горю, то я обязан свято хранить воспоминание о сегодняшней ночи и о Савинной...».

Многие прижизненные обвинения критиков, равно как и посмертные — историков, разбиваются об эти строки. Ибо, в конце концов, театр существует для таких вот безымянных зрителей, для их слез, для их восторгов, для их потрясений.

# ОСНОВНЫЕ СОБЫТИЯ ЖИЗНИ И ГЛАВНЫЕ РОЛИ М. Г. САВИНОЙ

- 1854 30 марта в Каменец-Подольске у супругов Стремляновых (Подраменцевых) родилась старшая дочь Мария.
- 1860 Переезд семьи в Одессу.
- 1864 3 июня. Одесса. Бенефис «малолетней девицы Стремляновой» с участием В. Самойлова в пьесе И. Чернышева «Испорченная жизнь».
- 1867 Переезд семьи в Киев.  
Май. Киев. Выступление в «Бедности не порок» А. Островского с участием П. Васильева.  
Зима. Переезд семьи в Смоленск.
- 1868 Весна. Развод родителей и отъезд Марии с отцом в Елисаветград.  
Август. Отъезд с отцом в Чернигов.
- 1869 Лето. Нежин, Гомель, Бобруйск.  
Август. Минск. Первый ангажемент.  
«Бедовая бабушка» А. Баженова \*.  
«Доходное место» А. Островского — Полина (бенефис).
- 1870 Март. Приезд к матери в Смоленск.  
Май. Приезд в Харьков и поступление в театр.  
5 июня. Харьков. Вышла замуж за Н. Савина (Славича).  
Июнь. Переезд Савиных в Калугу.
- 1871 Август. Выступление Савиной на Нижегородской ярмарке, где ее увидел П. Медведев.  
Сентябрь. Казань. Начало службы в антрепризе П. Медведева.  
«Светские ширмы» В. Дьяченко — Саша.  
«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха — Орест.  
«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха — Купидон, Общественное мнение.
- 1872 Весна — лето. Труппа П. Медведева в Саратове.  
Осень — зима. Труппа П. Медведева в Орле.  
«Фру-Фру» Мельяка и Галеви — Жильберта.  
Декабрь. Выход Савиных из труппы П. Медведева.
- 1873 1 января. Приезд в Саратов.  
Осень. Разрыв с Н. Савиным.  
«Семейные расчеты» Н. и Н. Куликовых — Аннета.
- 1874 Март. Приезд в Петербург. Участие в клубных спектаклях.  
15 марта. «Блуждающие огни» Л. Антронова — Леля (спектакль в Благородном собрании).  
9 апреля — 24 мая. Дебютные спектакли в Александринском театре.  
15 августа. Начало службы в Александринском театре.  
27 сентября. «Злоба дня» Н. Потехина — Елена.  
7 октября. «Мишура» А. Потехина — Даша (первый бенефис).  
18 декабря. «Трудовой хлеб» А. Островского — Наташа.
- 1875 31 октября. «В осажденном положении» В. Александрова (В. Крылова) — Лиза.  
8 декабря. «Волки и овцы» А. Островского — Глафира.
- 1876 Март — август. Поездка после болезни в Италию и Францию.

---

\* Полный список ролей М. Г. Савиной см. в кн.: И. И. Швейцман. Мария Гавриловна Савина. Л.—М., 1956.

- 22 ноября. «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Островского — Поликсена.
- 1877 Конец декабря. Первая встреча с Н. Всеволожским.
- 30 ноября. «Последняя жертва» А. Островского — Юлия.
- 1878 11 января. «Женитьба Белугина» А. Островского и Н. Соловьева — Елена.
- 17 мая. «Маруся» М. Карнеева — Маруся.
- 6 декабря. «Майорша» И. Шпажинского — Феня.
- 1879 17 января. «Месяц в деревне» И. Тургенева — Верочка.
- 15 марта. И. Тургенев на спектакле «Месяц в деревне».
- 16 марта. Савина и И. Тургенев читают в Благородном собрании на вечере в пользу Литературного фонда сцену из «Провинциалки» И. Тургенева.
- 6 апреля. «Дама с камелиями» А. Дюма-сына — Маргарита Готье.
- 12 ноября. «Дикарка» А. Островского и Н. Соловьева — Варя.
- 1880 18 января. «Много шуму из ничего» В. Шекспира — Беатриче.
- 1881 23 января. «Ревизор» Н. Гоголя — Марья Антоновна.
- 14—18 июля. Гостит у И. Тургенева в Спасском-Лутовинове.
- Август. Поездка в Сиву — родовое имение Н. Всеволожского в Пермской губернии.
- 3 сентября. Расторжение брака с Н. Савиным.
- 1882 Апрель. Париж. Последнее свидание с И. Тургеневым.
- 4 июля. Сива. Вышла замуж за Н. Всеволожского.
- 1883 6 января. «Красавец-мужчина» А. Островского — Зоя.
- Июль — август. Сива. Пишет воспоминания, впоследствии опубликованные под названием «Горести и скитания».
- 1884 8 февраля. «Нора» Г. Ибсена — Нора.
- 12 ноября. «Чародейка» И. Шпажинского — Настасья.
- 1886 30 сентября. «Тетенька» Н. Николаева — Пушкинская.
- 1887 30 января. «Укрошение строптивой» В. Шекспира — Катарина.
- Ноябрь. Продажа с торгов Сивинского имения за недоимку. Отъезд Н. Всеволожского за границу.
- 1888 12 января. «Сорванец» В. Александрова (В. Крылова) — Люба.
- 12 февраля. «Провинциалка» И. Тургенева — Ступендьева.
- 9 сентября. «Невольницы» А. Островского — Евлалия.
- 5 октября. «Ольга Ранцева» («Чад жизни») Б. Маркевича — Ольга.
- 1 декабря. «Гроза» А. Островского — Катерина.
- 11 декабря. «Татьяна Репина» А. Суворина — Татьяна.
- 1889 10 февраля. «Женя» П. Гнедича — Женя.
- 1890 12 ноября. «Симфония» М. Чайковского — Елена Протич.
- 23 ноября. «Цепи» А. Сумбатова — Нина Вольшцева.
- 1891 Январь. Гастроли в Москве в Малом театре.
- 20 февраля. «Собака садовника» Лопе де Вега — Дизана.
- 4 сентября. «Василиса Мелептьева» А. Островского и С. Гедеопова — Василиса.
- 23 декабря. Расторжение брака с Н. Всеволожским.
- 1893 18 января. «Ранняя осень» Е. Карпова — Анна Кумачева.
- 4 апреля. «Трактирщица» К. Гольдони — Мирапдолина.
- 1894 27 января. «Дворянское гнездо» И. Тургенева — Лиза.
- 16 сентября. «Родина» («Отчий дом») Г. Зудермана — Магда.
- Создание Русского театрального общества, председателем Совета которого Савина оставалась до конца жизни.
- Знакомство с А. Молчановым.
- 1895 2 января. «Золото» Вл. Немировича-Данченко — Кочевникова.
- 18 октября. «Власть тьмы» Л. Толстого — Акулина.

- Открытие Убежища для престарелых сценических деятелей при РГО по инициативе и при участии Савиной.
- 1897 16 января. «Цена жизни» Вл. Немировича-Данченко — Анна.  
17 сентября. «Иванов» А. Чехова — Анна Петровна (Сарра).
- 1898 8 декабря. «История одного увлечения» И. Радзивиллович — Елена.
- 1899 12 февраля. «Сердце не камень» А. Островского — Вера.  
23 марта — 6 апреля. Гастроли в Берлине и Праге.  
Пожалование звания «Заслуженной артистки императорских театров».  
4 ноября. «Идиот» В. Крылова и С. Сутугина по роману Ф. Достоевского — Настасья Филипповна.
- 1900 19 января. Юбилейный бенефис по случаю 25-летней службы в Александринском театре.
- 1901 8 февраля. «Пациентка» А. Федорова — Пациентка.  
22 ноября. «Благотворительница» Н. Персияниновой — Пименова.
- 1902 15 октября. «Чайка» А. Чехова — Аркадина.
- 1903 15 ноября. «Месяц в деревне» И. Тургенева — Наталья Петровна.
- 1905 22 декабря. «Фимка» В. Трахтенберга — Фимка.
- 1906 3 октября. «Измена» А. Сумбатова — Зейнаб.
- 1907 13 марта. «Привидения» Г. Ибсена — Фру Альвинг.  
30 ноября. «Доходы г-жи Уоррен» Б. Шоу — г-жа Уоррен.  
21 декабря. «Холопы» П. Гнедича — княжна Плавутина-Плавунцова.
- 1908 4 сентября. «Поздняя любовь» А. Островского — Людмила.  
18 октября. «Сполохи» («Жизнь достанет») В. Тихонова — Леокадия.
- 1909 30 марта. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского — Мамаева.
- 1910 24 февраля. Торжественный спектакль по случаю 35-летней службы в Александринском театре.  
8 сентября. Вышла замуж за А. Молчанова.
- 1911 28 сентября. «Живой труп» Л. Толстого — Карепина.
- 1912 22 января. «Ревизор» Н. Гоголя — Анна Андреевна.  
12 октября. «Роман тети Ани» С. Найденова — тетя Аня.
- 1913 25 октября. «Торговый дом» И. Сургучева — Костянина.
- 1914 27 сентября. «Горячее сердце» А. Островского — Матрена.
- 1915 18 февраля. «Зеленое кольцо» Э. Гиппиус — Елена Ивановна.  
9 сентября. Умерла в Петербурге.

Сезона - мой предмет!

Маяковская.



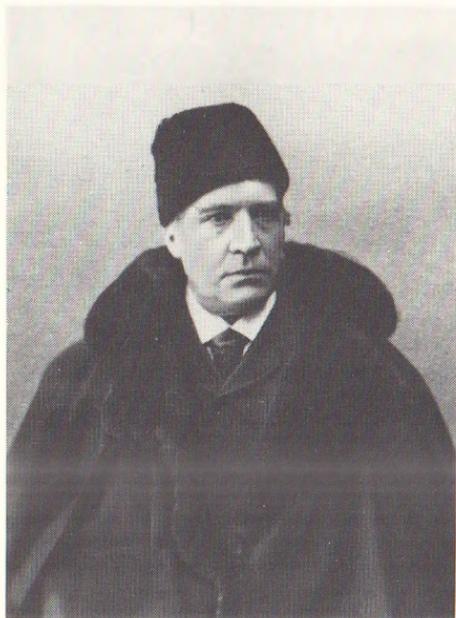


Петербург. Фотографии 1901 года

Невский проспект

Александринский театр

Набережная Фонтанки. Справа дом,  
где долгие годы жила М. Г. Савина



Г. Н. Стремлянов, 1892

М. П. Подрамнцева с дочерьми  
Маней (слева) и Еленой, 1860-е гг.,  
Одесса

Маня Стремлянова, 1863



В провинции. 1869—1871  
Мария Стремлянова, 1870

В оперетке



В Казани. 1871—1872  
Савина с мужем Н. Н. Савиным  
(Славичем), 1872

Группа актеров антрепризы  
П. М. Медведева. Сидят: М. Г. Савина,  
А. В. Егорова. Стоят: П. М. Медведев,  
В. Н. Давыдов, сезон 1871/72 г.

В. Н. Давыдов и П. М. Медведев

А. И. Шуберт

Театр в Казани

Савина — Купидон в оперетте  
Ж. Оффенбаха «Орфей в аду»

В роли Ореста в оперетте  
«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха,  
1872







В Саратове. 1872—1874  
М. Г. Савина, 1873

Татьяна. «Москаль-чаривник»  
И. П. Котляревского, 1873





Дебюты в Петербурге. 1874  
Леля. «Блуждающие огни»  
Л. Н. Антропова, 1874

Катя. «По духовному завещанию»  
В. А. Крылова, 1874



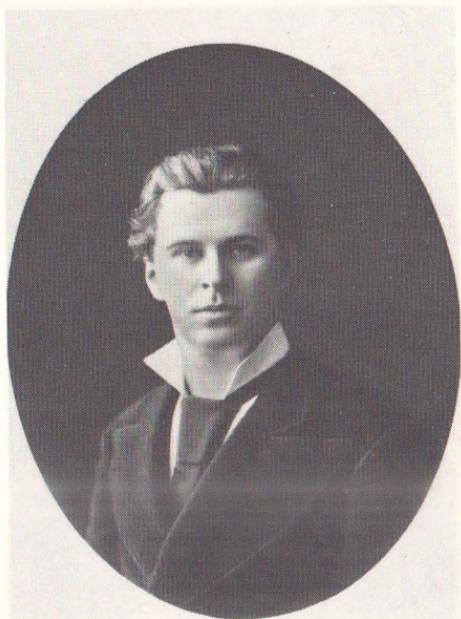


Елена. «Злоба дня» Н. А. Потехина, 1874

Дуня. «Ночное» М. А. Стаховича, 1875

Лиза. «В осадном положении»  
В. А. Крылова, 1875

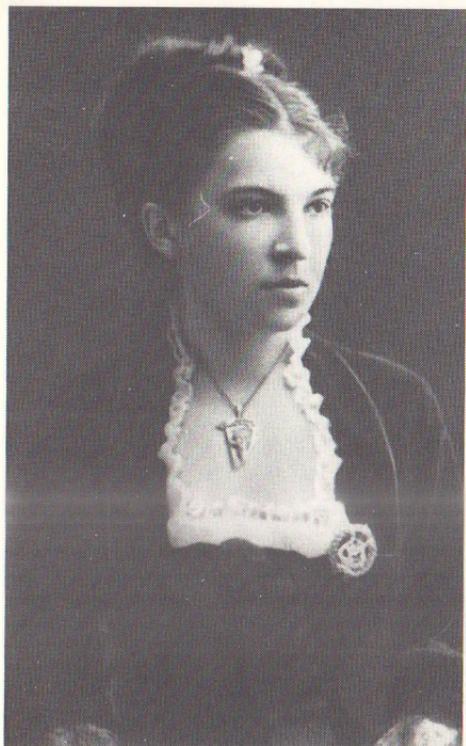




Н. Ф. Сазонов

И. И. Монахов

И. Ф. Горбунов



М. Г. Савина, 1877

Никита Всеволожский, 1877





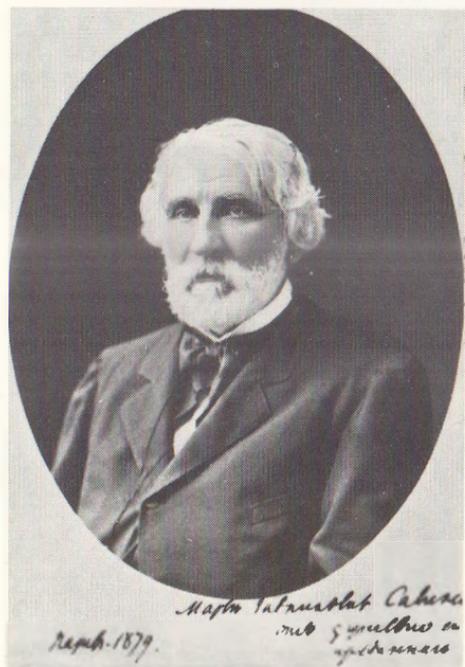
Маруся. «Маруся» М. В. Карнеева,  
1878



Феня. «Майорша» И. В. Шпажинского,  
1878



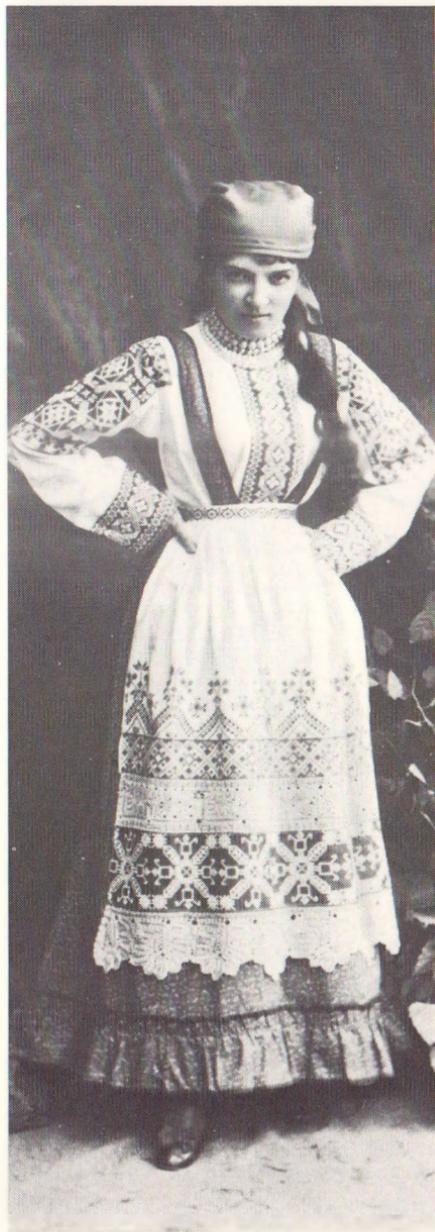
Елена. «Женитьба Белугина»  
А. Н. Островского, 1878



И. С. Тургенев. На фотографии дарственная надпись: «Марье Гавриловне Савиной от душевно ей преданного Ив. Тургенева. Париж. 1879».

Верочка. «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, 1879





Варя. «Дикарка» А. Н. Островского, 1880

А. Н. Островский. С дарственной надписью: «Очаровательной дикарке, Марье Гавриловне Савиной, старый папка А. Островский».



Настасья. «Чародейка»  
И. В. Шпажинского, 1884

Пушинская. «Тетенька»  
Н. Н. Куликова, 1886

Катарина. «Укрощение строптивой»  
В. Шекспира, 1887

М. Г. Савина, 1885



Марья Антоновна. «Ревизор»  
Н. В. Гоголя, 1881

«Карлсбадская Савина», 1884

*Карлсбадская Савина*







Люба. «Сорванец» В. А. Крылова, 1887

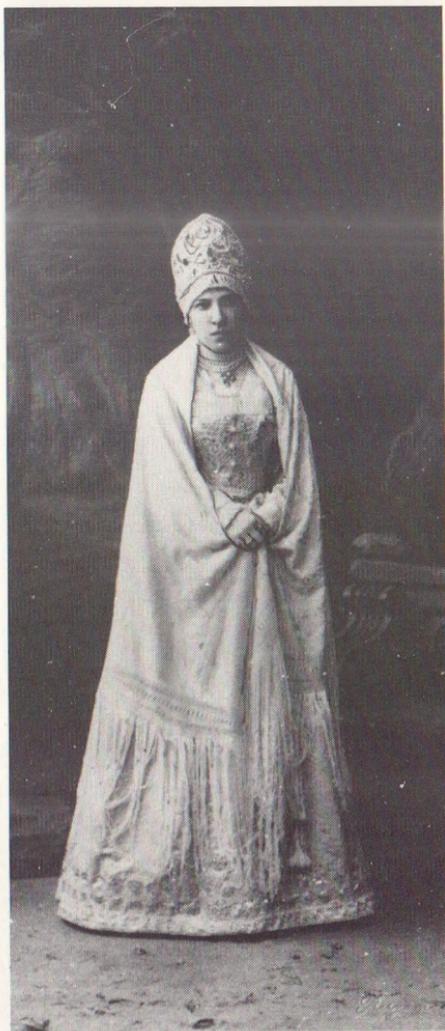
М. Г. Савина, 1889

Саша. «Иванов» А. П. Чехова, 1889

Женя. «Женя» П. П. Гнедича, 1889

«Турнир за сценическое первенство».  
Карикатура на М. Г. Савину  
и П. А. Стрепетову, 1888

Катерина. «Гроза»  
А. Н. Островского, 1888



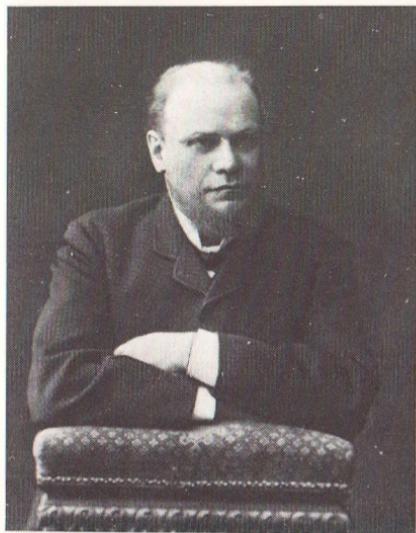


Ольга. «Ольга Ранцева»  
Б. М. Маркевича, 1888

Елена Протич. «Симфония»  
М. И. Чайковского, 1890

Нина Волынцева. «Цепи»  
А. И. Сумбатова, 1890

Анна. «Цена жизни»  
В. И. Немировича-Данченко, 1897



А. Ф. Кони. С дарственной надписью:  
«Марии Гавриловне Савиной  
от старого, верного и искреннего  
почитателя, благодарного за многие  
минуты истинно художественного на-  
слаждения. II. 1892».

Лиза. «Дворянское гнездо»  
И. С. Тургенева, 1894



Акулина. «Власть тьмы»  
Л. Н. Толстого, 1895

Анна Петровна (Сарра). «Иванов» А. П.  
Чехова, 1897

М. Г. Савина на репетиции, 90-е гг.

Магда. «Родина» Г. Зудермана, 1894

М. Г. Савина. На гастролях в Берлине  
и Праге, 1899

Татьяна. «Татьяна Репина»  
А. В. Суворина, 1888

Василиса. «Василиса Мелентьева»  
А. Н. Островского, 1891





*Наташа Коростелева в роли, когда она не сватовалась  
(Наташа) Петровна (Маскары в Тополина) Савина*

Наталя Петровна. «Месяц в деревне»  
И. С. Тургенева. 1902

Анна Андреевна. «Ревизор»  
Н. В. Гоголя, 1912

М. Г. Савина, 1902







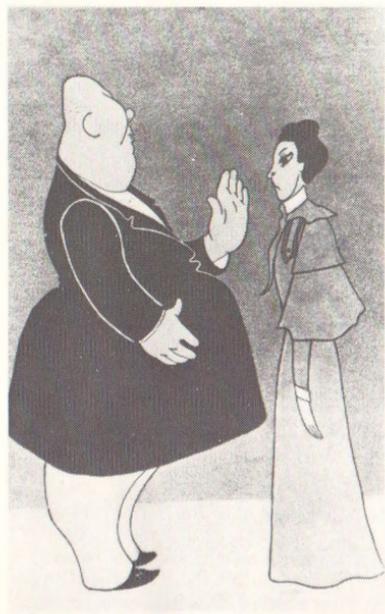
Сцена из спектакля «Идиот»  
по роману Ф. М. Достоевского:  
М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская,  
М. В. Дальский, Б. Р. Аполлонский,  
1899

«К уходу В. Ф. Комиссаржевской  
из Александринского театра».  
Карикатура, 1902

М. Г. Савина с группой артистов  
во время гастрольной поездки в 1898  
году

«К. А. Варламов и М. Г. Савина».  
Шарж П. Роберс

М. Г. Савина в своей гостиной  
в день юбилея, 1900





Фимка. «Фимка» В. О. Трахтенберга, 1905

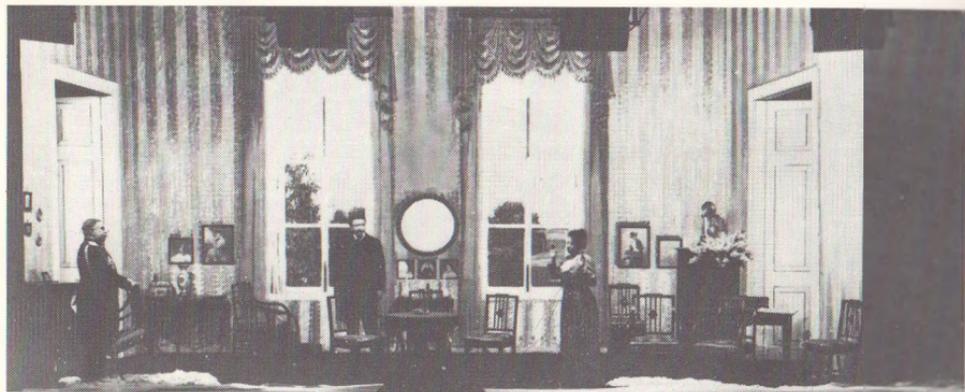
Зейнаб. «Измена» А. И. Сумбатова, 1906,  
с надписью: «Не давайте мне таких ролей! Автору «Измены» М. Савина».

Мамаева. «На всякого мудреца  
довольно простоты»  
А. Н. Островского, 1908

Людмила. «Поздняя любовь»  
А. Н. Островского, 1908

Матрена. «Горячее сердце»  
А. Н. Островского, 1914





Каренина. «Живой труп»  
Л. Н. Толстого,  
1911, сцена из спектакля

Костянина. «Торговый дом»  
И. Д. Сургучева, 1913,  
сцена из спектакля

Дом на Карповке

А. Е. Молчанов

М. Г. Савина во время  
I Всероссийского  
съезда сценических деятелей  
в 1897 году

Убежище для престарелых сценических  
деятелей на Петровском острове





Заслуженные артисты императорских театров: П. М. Медведев, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Е. Н. Жулева, М. Г. Савина

Плавутина-Плавунцова. «Холопы»  
П. П. Гнедича, 1907



## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	5
часть ПЕРВАЯ	
Гадкий утенок .....	9
Школа чувств .....	14
Провинциальная мелодрама .....	21
У Медведева .....	26
Стрепетова .....	32
Столичные дебюты .....	41
Большие ожидания .....	48
Другая жизнь .....	55
Семья, друзья, поклонники .....	62
Верочка и Тургенев .....	68
Спасское .....	80
Сива .....	83
Премьерша-инженно .....	85
Островский .....	93
Виктор Крылов и другие .....	102
Героини жизни и героини сцены .....	110
«Горести и скитания» .....	117
часть ВТОРАЯ	
Прощание с Тургеневым .....	122
«Культь Савиной» .....	127
И опять Стрепетова .....	137
Несостоятельная должница .....	149
«Отрешиться от себя?..» .....	162
«Низкие истины» .....	169
Савина и Ермолова .....	179
В зените .....	185
«Ловко сделано, черт возьми!» .....	195
Классики-современники .....	201
Власть .....	209
Дома на Фонтанке .....	217
«Велика матушка Россия!» .....	222
Окно в Европу .....	232
часть ТРЕТЬЯ	
Начало века .....	240
Новые заботы .....	250
Комиссаржевская .....	253
«Хозяйка» и директор .....	263
«Что Савина называет ролью?» .....	271
Ожившие портреты .....	281
Последние годы, последние роли .....	289
Итоги .....	308

1911

1911

