

А. БРЯНСКИЙ

**ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ  
ДАВЫДОВ**

1940 — 1925

**ЖИЗНЬ  
И  
ТВОРЧЕСТВО**

**„ИСКУССТВО“**

Ленинград • 1939 • Москва

Ответственный редактор  
*Е. М. Кузнецов*  
Технический редактор  
*Э. Ю. Блейх*  
Художник  
*Л. С. Хижинский*

Сдано в набор 22 октября 1938 г.  
Подп. к печати 26 февраля 1939 г.  
„Искусство“ № 548 Индекс 122.  
Заказ № 7357. Ленинградлит № 1066.  
Бумага 62×941/16 167/8 п. л.  
Уч. авт. л. 14. Тираж 3000 экз.  
Печ. яв. в 1 п. л. 4226 л.  
Цена 10 р. Перепл. 1 р. 50 к.

---

Типография артели „Советский  
печатник“, Ленинград, Моховая, 40.



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Владимир Николаевич Давыдов покинул русскую драматическую сцену, как один из последних могикан ее старой реалистической школы. Он начал свой театральный путь в те дни, когда память зрителей еще хранила непосредственные впечатления от игры основоположников русского сценического реализма — Щепкина, Мартынова и Садовского. Закончил он свою жизнь в годы становления советской театральной культуры, определявшей свой творческий метод социалистического реализма в борьбе многообразных театральных систем, школ и устремлений.

Звание первого русского актера, которое Давыдов с честью пронес через весь свой театральный путь, принадлежало ему и по наследию и по праву. По наследию — так как он продолжал, развивал и углублял высокие реалистические традиции нашего театра, созданные героической эпохой утверждения их Щепкиным, Мартыновым и Садовским; по праву — потому что Давыдов наследовал этим традициям как талантливейший представитель основных исторических тенденций развития русского сценического искусства.

Воссоздание творческого облика артиста, деятельность которого охватила не одно десятилетие истории русской сцены и представляла собой явление исключительное в своей художественной значимости, является задачей в высшей степени трудной и вряд ли до конца выполнимой.

Книга А. М. Брянского стремится заполнить тот пробел в нашей театроведческой литературе, который так ощутительно дает знать о себе именно в отношении В. Н. Давыдова. Огромный материал в виде рецензий, фотоснимков, воспоминаний зрителей и партнеров, записей бесед и т. д. до сих пор остается в большей своей части необследованным. А. М. Брянским предпринят труд по выявлению и обработке данного материала. Первым результатом этого труда является предла-

гаемая читателю монография о жизни и деятельности замечательного русского актера. Не ставя своей задачей всестороннего и исчерпывающего исследования жизненной и творческой биографии В. Н. Давыдова, книга А. М. Брянского в основном намечает пути исторического понимания личности Владимира Николаевича Давыдова и ее значения в развитии русского театра.

\* \* \*

Историческое значение театральной деятельности В. Н. Давыдова заключается в том, что ему удалось творчески синтезировать наследие героического периода русского сценического реализма, воплотив в своей работе наиболее характерные идейно-психологические и стилистические черты нашей реалистической школы и, — что самое главное, — не довольствуясь этим синтезом, возвести реалистическое мастерство русского актера на новую ступень развития. Вот почему В. Н. Давыдов может быть назван крупнейшим актером русского реалистического театра его последнего, перед Великой социалистической революцией, исторического этапа. В В. Н. Давыдове нашла свое наиболее законченное выражение традиция русского сценического реализма в специфических условиях конца XIX — начала XX века, счастливо избежавшая натуралистического измельчания и утонченных соблазнов импрессионизма. Для последующих актерских поколений В. Н. Давыдов остался воплощением высоких традиций русского сценического реализма, образцом взыскательного художника и замечательным примером высоко-сознательного и организованного творческого труда.

Мы отметили, что литературно-исследовательское воссоздание творческого облика В. Н. Давыдова, как и всякого крупного мастера сцены, является исключительно трудной задачей. Трудно найти литературное соответствие тем непосредственным впечатлениям и переживаниям зрителя, которые ушли в прошлое вместе с вызывавшим их мастерством актера. Самое яркое воспоминание не может заменить непосредственности творческого восприятия. Память об актере имеет свои пределы времени и свои границы интенсивности впечатления.

Остается, следовательно, *понять* творческую природу ушедшего художника. Остается проникнуть в его творческую лабораторию, чтобы выяснить те глубокие внутренние причины, которые вели его к сохранившимся в летописях нашей сцены художественным достижениям.

Какие же основные элементы определяют работу этой лаборатории? Элементов этих несколько, и задача исследователя состоит в том, чтобы определить правильный принцип их соотношения и найти среди них то ведущее начало, которое и образует всю неповторимость их индивидуального творческого сочетания.

В этом отношении творческий путь В. Н. Давыдова обнаруживает необычайное богатство.

Мы отметили уже роль традиций, в свете которых В. Н. Давыдов выступает как наследник заветов первого периода русского сценического реализма. Какому же освоению подверглись эти традиции? Каковы характер и степень влияний, воздействовавших на формирование творческой личности великого артиста, и каково личное, индивидуальное его творческое начало?

А. М. Брянский совершенно правильно, на наш взгляд, определяет ведущую тему давыдовского творчества, как тему либерально-гуманистического раскрытия и истолкования личной и общественной судьбы его героев. Галерея основных ролей, созданных В. Н. Давыдовым как в классическом, так и в современном репертуаре, объединялась в основном принципом их гуманистического восприятия. В этом отношении В. Н. Давыдов был прямым продолжателем и завершителем дела своих предшественников.

М. С. Щепкин был крепостным интеллигентом. Над его искусством тяготел груз крепостнического мировоззрения в том смысле, что демократические тенденции гениального выходца из народа несли на себе отражения идейно-художественных вкусов крепостнически-помещичьей и дворянской Москвы.

В своем творчестве Щепкин был в высшей степени человеколюбив. В этом человеколюбии московский зритель не мог не видеть знакомых ему отзвуков той чувствительности XVIII века, которая создала „Бедную Лизу“ Карамзина. Недаром Гоголь писал ему: „Храни вас бог слишком расчувствоваться. Вы расхныкаетесь, и выйдет у вас просто чорт знает что. Берегите себя от сентиментальности и караульте сами за собой“. Это же отмечает Белинский, говоря о характере дарования Щепкина: „К числу его недостатков принадлежит также излишество чувства и страсти, которое иногда мешает ему вполне владеть своей ролью“.

Огромное прогрессивное значение Щепкина в истории русского театра обуславливалось реалистическим характером и реалистическим содержанием его игры. Могучий реалистический талант Щепкина указывал русскому театру его самобытные пути. Но все же Щепкин отступил перед Островским. Величайший реалистический актер русского театра первой половины прошлого века не понял и не хотел понять той реалистической правды, которая жила в произведениях автора „Свои люди — сочтемся“ и „Грозы“.

А. Е. Мартынов и Пров Садовский взяли на себя труднейшую задачу истолкования и сценической интерпретации нового реалистически-бытового стиля Островского. В их творчестве щепкинский гуманизм предстал в новом и по-новому внутренне оправданном виде.

Мартынов был типичной фигурой актера-плебея николаевской эпохи, актера-разночинца и демократа в условиях крепостнически-жандармского государства. А. М. Брянский совершенно правильно характеризует его внутренний творческий облик, вышедший, подобно „натуральной школе“

в русской литературе, из гоголевской „Шинели“. Что бы ни играл Мартынов и в каком бы сценическом жанре ни появлялась на сцене его излюбленная зрителем, неприметная с первого взгляда фигура, — он играл один и тот же, богаче разработанный им образ Акакия Акакиевича с его робким вопросом: „Оставьте меня. Зачем вы меня обижаете?“ В этом вопросе звучала своя гуманистическая нота, нота демократического гуманизма, рождавшегося в бессильном чувстве протеста против страшной николаевской действительности.

Но Мартынов только соприкоснулся с драматургией Островского. Умирая, он оставлял незавершенным важнейшее дело своей жизни — истолкование тех новых сценических образов, которые Островский вывел на сцену в своем реалистически-бытовом театре. Всем складом своего актерского облика и всеми своими творческими интересами Мартынов был подготовлен к тому, чтобы раскрыть внутреннюю сторону драматургии автора „Грозы“. Об этом свидетельствовала созданная им в этой пьесе роль Тихона Кабанова, неожиданно выдвинувшаяся на первый план в памятном спектакле 1859 г. и наложившая на всю интерпретацию „Грозы“ в Александринском театре печать особого „мартыновского“ драматизма.

Задача сценического утверждения драматургии Островского в значительной мере пала на третьего крупнейшего представителя героического периода русского сценического реализма — Прова Садовского.

После Щепкина, не принявшего тот реализм характеров и нравов, которым знаменовалась драматургия автора „Свои люди — сочтемся“ и „Грозы“, Садовский оказался наиболее ярким и самобытным явлением в актерской истории Малого театра. Его творчество, раскрывавшееся на базе драматургии Островского, вело русский театр к новым, неведомым до тех пор горизонтам.

В высшей степени трудно, конечно, не предприняв специального исследования, вынести ясное и полное суждение о том переломе, который в творческой практике русского актера был совершен Садовским на базе драматургии Островского. Ясно одно — игра Садовского выдвинула и в поставленных себе пределах разрешила проблему *реалистического характера* на сцене. Это было ее основным и крупнейшим достижением на путях нашего реалистического искусства на сцене. Достижение это осуществлялось, конечно, не путем саморазвития актерского мастерства как такового. С одной стороны, Садовский опирался на драматургию Островского и на ее литературно-сценические образы, требовавшие для своего правдивого и глубокого театрального раскрытия новых приемов актерского мастерства и, прежде всего, нового видения действительности. С другой стороны, уже вместе с Островским, он усваивал это видение действительности в общем для них обоих жизненном и общественном опыте, в общности восприятия эпохи, человека и человеческой личности.

Подобно Мартынову, Садовский сумел прочесть в драматургических текстах Островского их глубокое моральное содержание. Он угадал, что театр Островского представляет собою не только картинки купеческого быта, но большую, развернутую в ряде пьес „человеческую комедию“. Садовский понял *этическое* содержание театра Островского. Ему были ясны буржуазно-демократические течения мысли драматурга. Он овладел секретом их раскрытия в свете тех идейно-психологических предпосылок, которые у самого Островского вызвали их появление на свет в общем потоке его творчества, неизменно устремленном к разрешению моральных, нравственных, этических задач.

Смертью Садовского закончился первый период в истории русского сценического реализма. Основные традиции реалистической школы были утверждены. Ближайшим поколениям предстояло их разрабатывать, развивать и совершенствовать.

К этому моменту русская реалистическая школа без всякого преувеличения может быть названа наиболее прогрессивным явлением всей европейской сценической жизни. Вряд ли можно назвать в западном театре этой эпохи актерские фигуры, творчество которых было бы отмечено той глубиной реалистического содержания и той органической связью с мыслями и настроениями передовой общественности, какие явила нам сценическая деятельность Щепкина, Мартынова и Садовского.

\* \* \*

После смерти Прова Садовского, основным средоточием реалистической школы продолжает оставаться Московский Малый театр.

Молодой В. Н. Давыдов имел перед глазами таких первоклассных представителей этой школы, как Шумский и в особенности Самарин. В Петербурге едва ли не единственным носителем этих традиций в эпоху, непосредственно предшествовавшую появлению В. Н. Давыдова, был Павел Васильев, колоритная и своеобразная фигура которого до сих пор, к сожалению, должным образом не освещена в нашей историко-театральной литературе.

Театральная вера юного Давыдова складывалась главным образом под непосредственным впечатлением Малого театра, т. е. под впечатлением живших в его стенах реалистических традиций Щепкина — Садовского. С этими убеждениями и с этой верой молодой Давыдов начинает свой театральный путь, который приведет его из провинциальных недр на сцены лучших столичных театров и который он закончит работой в столь любимом и близком его сердцу „доме Щепкина“.

Но какую бы роль в формировании творческой личности актера мы ни отводили внешним воздействиям и влияниям, все же формиро-



вание такой артистической личности как В. Н. Давыдов в известный момент ставит предел этим влияниям и воздействиям, для того чтобы утвердить в своем творчестве свой личный творческий опыт, своеобразие своего творческого я, своей творческой индивидуальности.

В. Н. Давыдову, в силу его исключительной одаренности, удалось очень рано вступить на этот путь самостоятельности своего творческого определения.

Тяжелые условия провинциальной работы, характеристику которых читатель найдет у А. М. Брянского, лишь стимулировали волю артиста к упорному труду над собой и своим искусством. Тем самым он выполнял один из основных заветов Щепкина, о котором российское актерство, а в особенности актерство провинциальное, было склонно очень часто забывать и о котором напоминал ему Герцен: „Мочалов не работал, он знал, что его иногда посещает какой-то дух, превращающий его в Гамлета, Лира и Карла Моора, и поджидал его... а дух не приходил, и оставался актер, дурно знающий роль. Одаренный необыкновенной чуткостью и тонким пониманием всех оттенков роли, Щепкин, напротив, страшно работал и ничего не оставлял на произвол минутного вдохновения. Но роль его не была результатом одного изучения. Игра Щепкина, вся от доски до доски, была проникнута теплотой, наивностью, изучение роли не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт“.

Несравненно более важным, однако, чем пребывание в образцовой для своего времени для провинции труппе П. М. Медведева, несравненно более важным, чем упорное и настойчивое испытание своих сил в многообразных театральные жанрах, было для В. Н. Давыдова в провинциальный период его творческой биографии соприкосновение с подлинной российской действительностью, которую молодой артист имел возможность изучить в своих провинциальных скитаниях. Не мало Сквозников-Дмухановских, Земляник, Расплюевых, Оброшеновых, Хлыновых, Симеоновых-Пищиков, Бальзаминовых, Митрофанушек, Кулигиных и других будущих героев его огромного театрального репертуара прошло в те дни перед глазами В. Н. Давыдова. Впечатления складывались в богатую красками картину русской действительности. Высокие примеры реалистического мастерства столпов Малого театра вели молодого артиста к оформлению этих впечатлений в устойчивые, яркие и исчерпывающие в своей характеристике сценические образы.

Когда В. Н. Давыдов появился на сцене Александринского театра, петербургская критика была поражена свежестью и непосредственностью его дарования. Актеры Александринского театра, как правило, не знали той жизни, изображать которую они были призваны на театральных подмостках. Их кругозор ограничивался привычной линией рампы, бюрократическим режимом театрального уклада и узким кругом столичного быта с его мещанско-чиновничьими интересами, не поднимавшимися

выше уровня мелких обывательских сплетен и закулисных интриг. Поэтому В. Н. Давыдов прежде всего поразил всех своей внутренней независимостью от традиций дурной театральной условности. Его реалистическое мастерство уже тогда отличалось той свободой владения всеми средствами актерской выразительности, которая была неведома большинству труппы Александринского театра.

Однако не только в этом состояло отличие актерского облика В. Н. Давыдова. Реалистический рисунок образа насыщался у него огромным психологическим содержанием. На первый план выдвигалась проблема объективного воплощения, раскрытие тонким и виртуозным ланцетом внутреннего мира человеческой личности в ее типических и поднимаемых до большого психологического обобщения чертах. Образы Давыдова достигли балзаковского масштаба и балзаковской глубины обаяния внутренних пружин человеческого поведения. Подобно Балзаку, Давыдов соединял в своем творчестве виртуозное владение всеми средствами внешней выразительности с умением обнаружить и осветить лучом острого психологического анализа невидимые обычному глазу внутренние основы личности. Именно в этом состоял его личный, индивидуальный вклад в реалистическое искусство русской сцены.

Этот вклад был тем более своевременен и значителен, что даже на образцовой сцене Малого театра (не говоря уже о театре Александринском), высокие реалистические традиции прошлого подпадали под каждодневную угрозу снижения и измельчания. Эпоха делала свое дело. Волна обывательского скудоумия и дешевки захлестывала даже большие таланты. Театр являл собою печальную картину художественного безвременья. Многие из реалистических традиций прошлого потеряли свое животворящее общественно-идейное содержание. Потеряв его, они неизбежно превращались в мертвую театральную условность, лишенную внутреннего творческого смысла. Силою обстоятельств, условиями театральной действительности и масштабом своего дарования В. Н. Давыдов становился основной фигурой русского реалистического театра, фигурой, которая должна была поддержать на должной высоте его лучшие традиции и, вместе с тем, дать им новую творческую жизнь.

Снижения реалистической формы В. Н. Давыдов не знал. Ему были чужды какие бы то ни было бытовые и псевдобытовые штампы и шаблоны актерской игры. Его реализм был неизменно наполнен глубоким психологическим содержанием, которое не уступало своего места внешне-изобразительным чертам бытового образа, а наоборот, придавало этому образу типическую масштабность, психологически его углубляло, делало его выражением глубоких основ человеческой личности в ее индивидуальной и общественной судьбе. Внутренний мир, равный миру балзаковских героев, раскрывался в создававшихся Давыдовым образах, большая правда которых неизмеримо высоко подымалась над маленькой правдой жанрово-бытовых характеристик. В любом своем

персонаже, в любом своем образе, Давыдов искал глубокой внутренней правды и для себя и для зрителя. Если она находилась и если она совпадала с личными творческими убеждениями артиста, тогда сценический образ получал свою жизненную и, вместе с тем, художественную основу. Если этого не было, то вступала в свои права техника, знаменитая давыдовская техника, не знавшая никаких препятствий, и образ создавался тем искусственным путем, который мог обмануть публику, но никогда не удовлетворял самого артиста.

Борьбой с подобными образами, в основном, видимо, следует объяснять разочарование, постигшее Давыдова к концу первого периода его пребывания в Александринском театре, с которым он на время расстался, перейдя в Москву к Коршу, где не без оснований рассчитывал на большую свободу своих творческих поисков. После „коршевского“ периода работы ореол исключительной популярности окружает В. Н. Давыдова. Он становится первым творческим авторитетом русской сцены, воплощающим в себе ее лучшие художественные возможности. В эту же эпоху начинается и его педагогическая работа.

\* \* \*

Второй период творческой биографии великого артиста, развертывающийся на подмостках Александринского театра, проходит, однако, не только в сценических успехах, обеспечивающих В. Н. Давыдову звание первого русского актера: период этот отмечен также многими внутренними горестями, сомнениями и разочарованиями. Период этот омрачался — и чем дальше тем больше — рядом привходящих в него обстоятельств, часть которых носила, конечно, случайный характер, часть была глубоко принципиальна.

Было бы неверно обвинять В. Н. Давыдова в том, что он стремился принести интересы Александринского театра в жертву своему выдающемуся личному положению на русской сцене. Нельзя, конечно, отрицать у него, актера, воспитанного в специфических условиях русского театрального быта прошлого века, наличия премьерской психологии, психологии гастролера в спектакле, даже если этот спектакль обставлялся исключительным по своим данным составом. Ничто человеческое не было чуждо В. Н. Давыдову, и черта премьерского сознания могла играть свою роль в его недовольстве окружающими театральными порядками. Но не эта черта, конечно, довела в его разочарованиях и сомнениях в правильности и целесообразности существующей театральной системы.

Было нечто более глубокое и более исторически неизбежное, чем преходящие волнения актера по поводу тех или иных ролей, спектаклей, режиссеров или заведующих репертуарной частью театра.

Следует внимательно вчитаться в личные письма Давыдова эпохи 1905—1915 гг., вдуматься в его отношение к первой русской революции, в его отношение к мировой империалистической войне, к февральским событиям 1917 г. и, наконец, к Великой социалистической революции, чтобы понять то основное противоречие, которое наполнило сознание первого русского актера мучительными сомнениями, тревогой, а иногда и отчаянием. Понимал ли он, что его высокое реалистическое мастерство *до конца и по-настоящему* не служит делу той активной борьбы, которая раньше или позже должна была и в недрах театра поставить те же решительные вопросы? Понимал ли он, что его большое реалистическое искусство стеснено в своих возможностях условиями окружавшей действительности, которые держали в своем плену Давыдова-человека, тем самым ставя преграды и Давыдову-художнику? В этом заключается объяснение всей творческой драмы как В. Н. Давыдова, так и многих других крупнейших мастеров дореволюционной сцены, тысячами нитей связанных в своей работе влияниями и воздействиями господствующей системы, тогда как само творчество влекло их к пределам объективного раскрытия правды жизни. Давыдов-художник был неизмеримо прогрессивней, художественно объективней и, — скажем, не боясь этого слова, — неизмеримо правдивей, чем Давыдов-человек в его общественных воззрениях и убеждениях. Своим художественным мастерством В. Н. Давыдов служил широким массам зрителя. В своем мировоззрении, в своих политических убеждениях он боялся служить кому бы то ни было.

\* \* \*

Перед тем, кто имел случай наблюдать игру Давыдова, память хранит изумительные по своей законченности и монолитности фигуры Расплюева, Городничего, Фамусова, Кузовкина, Хлынова и других сценических созданий, каждое из которых жило на сцене <sup>полнотою</sup> своего художественного существования. Богатейшие черты внешней характеристики любого из этих образов питались глубокими внутренними истоками, будучи в своей неизменной театральности до конца оправданы теми основами личности, до которых достигало изумительное творческое чутье В. Н. Давыдова и его блестящие способности постижения создаваемого сценического типа.

А. М. Брянский правильно отмечает, что в создании своих сценических образов В. Н. Давыдовым руководила рационалистическая природа его творчества. Рациональное начало, действительно, играло огромную роль в актерской работе В. Н. Давыдова, не превращаясь, однако, в тот сухой интеллектуализм, который механизмирует творческую волю актера и превращает его в, быть может, и совершенный, но творчески безличный сценический автомат. Проверая алгеброй гармонию своих

сценических созданий, В. Н. Давыдов никогда не забывал о гармонии ради алгебры, да и самую алгебру актерской работы он, судя по его педагогической практике, умел превращать в ту же, полную жизни и настоящего творческого волнения, художественную гармонию.

А. М. Брянский правильно отмечает, что большую роль в формировании актерской фигуры и сценической манеры В. Н. Давыдова играл пример В. В. Самойлова. Будучи беспримерным виртуозом сценической техники, В. В. Самойлов блестяще разработал технику типологического создания образа, выделяя в каждой из своих ролей ведущее характерное начало, которому подчинялись все остальные черты образа. Рациональный момент в творчестве В. В. Самойлова занимал преобладающее место. Этот же рациональный момент играл исключительную роль и в работе В. Н. Давыдова. Образ строился на тщательном изучении всех его выразительных возможностей, на великолепном знании человеческой психологии, на огромной наблюдательности явлений жизни и на виртуозном владении актерской техникой. Однако между методами В. В. Самойлова и В. Н. Давыдова была существенная разница. Заключалась она в том, что В. В. Самойлов, видимо, понимал сценический тип как совокупность тщательно подобранных и отшлифованных черт изобразительного порядка, В. Н. Давыдов же воспринимал его как реалистически обобщенное выражение основных внутренне типических состояний действующего лица.

В своей педагогической практике, как мы знаем, В. Н. Давыдов уделял исключительное место работе над басней. На басне он стремился раскрыть исходные актерские качества своих учеников и привить им основные сценические навыки. Можно предположить, однако, что басня для В. Н. Давыдова была не только удобным в том или ином отношении учебным материалом. Этико-драматическая природа этого литературного жанра, мы полагаем, знаменовала для В. Н. Давыдова нечто большее, чем педагогическую основу для упражнений его учеников. Басня заключала в себе для него известную творческую программу, основаниями которой были — обобщенная внутренняя типичность образа, завершенность и яркость его внешнего выражения и наличие известного морального мотива. Как теец басен В. Н. Давыдов превращал их в законченные картины нравов. И во всем творчестве своем он неизменно оставался художником нравственных типов, типов человеческой морали, воплощенной в сотнях самых разнообразных сценических образов.

Сказанное станет еще ближе и понятнее нам, если мы вспомним, с каким необыкновенным мастерством и с какой тонкостью моральной характеристики исполнялась великим артистом крыловская басня „Лисица и виноград“. От этой басни память неизбежно проводит соединительные линии и к образу Городничего, и к образу Фамусова, и к образу Расплюева. Где-то в их глубине звучал мотив крыловской басни, централь-

ный образ которой расширялся здесь до огромной обобщенности человеческих типов, раскрытых в их житейско-моральных основах.

А. М. Брянский рельефно характеризует ряд крупнейших сценических созданий В. Н. Давыдова. Соединительной нитью между основными из них является искание той моральной истины, которая была для В. Н. Давыдова наивысшим оправданием и основанием его сценической игры. Эту истину, следуя по стопам своих великих предшественников-реалистов, Давыдов искал в каждой из тех больших и малых ролей, которыми отмечен его творческий путь, искренне страдая, когда сами роли, вышедшие из-под пера третьеразрядных драматургов, не содержали в себе никакого зерна подобной истинности. Но и такие роли Давыдову удавалось обогащать глубоким жизненным содержанием. Он играл в них уже не столько данный литературный материал, сколько тот материал „человеческой комедии“, который черпался великим артистом непосредственно из наблюдения и изучения явлений жизни и окружающей действительности.

То, что Давыдов тяготел к разрешению в своем творчестве высокой моральной проблемы, являлось одной из лучших и наиболее плодотворных традиций русского сценического реализма. Прогрессивное значение Щепкина, Мартынова и Садовского заключалось прежде всего в том, что они являлись большими художниками человеческих нравов, рассматривавшихся ими сквозь призму гуманитарной морали. Этой традицией жило и искусство В. Н. Давыдова, как жило им и искусство каждого подлинного художника театра — наследника подлинных традиций русского сценического реализма, ибо гуманистическое сознание и гуманитарная мораль всегда были его душою, его основным идейным содержанием. Когда В. Н. Давыдов произносил фразу, что „театр — это школа народа“, он произносил ее совершенно искренне, ибо для него эта фраза была действительным исповеданием его сценической веры. Исповедание это он пронес через всю свою жизнь и вступил с ним в эпоху Великой социалистической революции. На освещенных тусклыми лампочками рабочих и красноармейских клубных сценах 1919—1920 гг., на выездных спектаклях в окраинных районах Ленинграда Давыдов ощутил, что это исповедание принимает новый смысл и что из зрительного зала с его новой, неведомой до Революции публикой, театру предъявляются те запросы, на которые он может ответить только при наличии в рядах его работников глубокой и искренней веры в этот основной принцип.

\* \* \*

Чему же, однако, в течение своей долгой и славной театральной жизни учил своего зрителя В. Н. Давыдов? Что является основной идейной темой его творчества?

В. Н. Давыдов был воспитан на Островском. Его творческая личность впитала в себя весь тот комплекс идей и переживаний, который

составлял внутреннее существо русского сценического реализма, созданного в основном через драматургию Островского, а следовательно, и через восприятие его основных идейных мотивов. Речь шла здесь не о том, что на сцене появились лапти, сапоги бутылками, овчины и картузы, которые были столь нелюбезны сердцу дирекции императорских театров. Речь шла о более существенных вещах — о поисках русской сценой через драматургию Островского той реалистической „правды жизни“, которую искали его произведения и его герои.

Для нас не представляет сомнений, что вся творческая работа В. Н. Давыдова вела его по тем путям, по каким, суммировав опыт русского сценического реализма, шел впоследствии Московский Художественный театр. Что было бы здесь неприемлемо для В. Н. Давыдова — это влияние символической мысли и идейного декаденса русской интеллигенции, сказавшееся в отдельных спектаклях МХТ. В. Н. Давыдов по природе своей был чужд подобным настроениям. В течение всей своей художественной деятельности он продолжал оставаться своеобразным „почвенником“. Он упорно и фанатически верил в истинность основных идейных заветов своих ближайших учителей для того, чтобы не забыть о них в идейной сутолке жизни русской буржуазной интеллигенции предвоенных и предреволюционных лет.

В связи с этой верой бытовало в его сознании и своеобразное народничество. Давыдов не случайно ехал к Льву Толстому, чтобы испросить его разрешения исполнять отрывок из „Власти тьмы“. Тяга к Толстому и именно к тому Толстому, который дал русской литературе эту замечательную крестьянскую трагедию, была естественным продолжением народнических интересов Давыдова, оформившихся в 70-х гг. прошлого века. Давыдов был, бесспорно, одним из лучших русских актеров на „крестьянские“ роли. Тот, кто видел его в „Плодах просвещения“, никогда не забудет созданный им образ третьего мужика.

Вместе с тем глубокие демократические убеждения В. Н. Давыдова сделали из него художника-обличителя общественного паразитизма. Фигура Расплюева завершала собою целую галерею портретов того паразитического слоя российской общности, который нашел свой образный синтез в лице этого замечательного создания Сухово-Кобылина. Здесь же рядом расположились образы русского барства, начиная от Фамусова и кончая Лаврецким (в переделке „Дворянского гнезда“). Репертуар Давыдова включил в себя почти исчерпывающую картину русской социальной действительности в целой серии глубоко-реалистических портретов, из которых каждый был носителем завершено-человеческого типа, раскрытого в основах его личности и в тайниках его мыслей и чувств. Давыдова неизменно увлекала задача создания правдивого и жизненного типа, творческое толкование которого основывалось бы на самих внутренних данных образа, а не приходило бы к нему со стороны. Вот почему свою „истину жизни“ он стремился

найти в самих воплощавшихся им персонажах, стремился раскрыть ее как нечто объективное, заложенное в самой человеческой природе. Он изображал Расплюева с предельной обнаженностью характеристики социального паразитизма и морального ничтожества и внезапно, одним-двумя тончайшими художественными штрихами, заставлял зрителя поверить в то, что этот прихлебатель Кречинского где-то в глубинах своей морали жестоко страдает и мучается от навязанной ему жизнью маски жулика, проходимца и картежного шулера. Он играл Городничего, стараясь в его облике найти черты человеческого благодушия и решительно расходясь с трактовкой этой роли Ураловым, выдвигавшим на первый план ее полицейско-держимордовское начало. Он не был „жестоким талантом“ и подобно Островскому стремился, прежде всего, изгнать из жизни „душевную стужу“ теплотой своего гуманистического мировоззрения.

И вместе с тем никому иному как Давыдову принадлежит честь создания самой большой и самой яркой на русской сцене портретной галереи отрицательных типов российской дореволюционной действительности. Силой своего реалистического таланта Давыдов выносил на свет ramпы многое из того отжившего, уродливого, тяжелого и пустого, что лишними и порой страшными наростами располагалось на русской жизни, на жизни русского народа, на русской действительности. Но Давыдов не обладал темпераментом сатирика и обличителя. Его талант отличался мягкостью выразительных средств и тем морально-гуманистическим добродушием, которое боялось всяких обличительных акцентов и утверждений. Он искал в своих образах большой „человеческой правды“ и, находя ее, вместе с тем опровергал не мало неправд человеческой жизни в условиях русской общественности и государственности дореволюционного прошлого.

\* \* \*

А. М. Брянский очень верно отмечает процесс „потускнения“ могучего таланта В. Н. Давыдова в условиях императорской сцены. Нам трудно сейчас изучить этот процесс до конца. В своем творчестве Давыдов широко развернул как раз те стороны русской актерской школы, которые были чужды самому понятию императорского театра, тем более театра петербургского, столичного, и которые, тем не менее, нашли в нем свое место со времен Мартынова, ибо такова была сила той реалистической правды, которую нес с собою героический период истории русского сценического реализма.

А. В. Луначарский в своем анализе общественного лица Александринского театра останавливается на творческой судьбе В. Н. Давыдова в его стенах и приходит к тем выводам, которые А. М. Брянский



совершенно правильно использует в своей характеристике нашего великого актера: „На сцене Александрийского театра — пишет А. В. Луначарский — имела место подчас и прямая защита царизма, бюрократии, дворянства, словом, всех темных сторон государства, общественного строя и быта нашей страны. На ряду с этим было и замазывание противоречий, имевшихся в жизни, так как более или менее образованным и даровитым интеллигентам, входившим в коллектив этого театра, иногда очевидна была вся невыгодность показа „дикой рожи правых“ рядом с тенденциями революционной демократии: в таких именно случаях все стиралось и окутывалось более или менее розовым туманом „человечности“... Необычайно яркое дарование В. Н. Давыдова, сделавшегося одной из центральных фигур Александрийского театра, грозило перевесить спокойные эквилибры его своим стремлением так полно черпать в жизни материал и так ярко перевоплощать его в глубокие реалистические типы, что таким путем действительность грозила бурно ворваться в условный мирок тускловатого Александрийского „зеркала бытия“. И что же? Давыдов остался украшением Александрийского театра только ценою значительного потускнения своих подлинных буржуазно-демократических творческих устремлений“.<sup>1</sup>

То, что В. Н. Давыдов обладал этими подлинными буржуазно-демократическими тенденциями, свидетельствуется всем его творческим путем. То же, что эти тенденции нередко „тускнели“ и не находили своего полного выражения, подтвердит нам сравнение В. Н. Давыдова с гениальнейшим представителем русского сценического реализма А. Е. Мартыновым.

Творчество Мартынова своей подпочвой имело чувство социального протеста. Оно питалось психологией плебей-разночинца, оно задыхалось в водевильных пустычках. Драматичность мартыновских образов достигалась через тот контраст, который зритель невольно ощущал, воспринимая их душевную жизнь в сопоставлении с их жизненной судьбой. Мартыновские образы свидетельствовали о каждодневных больших трагедиях маленьких людей. Тем самым они устремлялись к буржуазно-демократическим идеалам „молодой России“ 40-х гг., протягивая руку революционному демократизму Добролюбова, демократической поэзии Некрасова, демократическим тенденциям „натуральной школы“ русской литературы. Мартынов был одиночкой в труппе Александрийского театра и проводил за его кулисами ровно столько же времени, сколько и в актерском трактирчике в Толмазовом переулке. Он погибал, потому что не мог залечить своего творческого надрыва, потому что сам был типичным „маленьким человеком“ своей эпохи, сумевшим сказать о ней страшное и до конца правдивое слово. Он не примирял зрителя

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. К столетию Александрийского театра (см. Конст. Державин. Эпохи Александрийской сцены. Л. 1932 г. Стр. VIII).

с российской действительностью своего времени, а заставлял его вместе с собою сопереживать всю тяжесть удушливых николаевских дней.

Иными настроениями и иной атмосферой жил В. Н. Давыдов. Талант его развивался в эпоху стабилизации русской буржуазии, в эпоху лихорадочного роста русского капитализма. В. Н. Давыдов был удачливым выходцем из среды достаточного служилого дворянства. Его не затащило в себя актерское болото. Он очень быстро занял в театральном мире одно из наиболее заметных и первенствующих мест. Он играл на сцене в ту эпоху, когда основные позиции русского сценического реализма были уже завоеваны его славными предшественниками. В. Н. Давыдову не пришлось быть новатором в принципах своего искусства. Он усовершенствовал, углублял и расширял реалистическую школу русского театра в том общественном окружении, которое приняло реализм и для которого идейное содержание этого реализма уже не казалось потрясением основ или ниспровержением существующих эстетических законов. Отсюда оставался один шаг к притуплению и потускнению этого реализма, к тому чтобы благодушно-буржуазная „розовая человечность“ вытеснила собою подлинно-гуманистическое содержание творчества актера. Этого шага, правда, В. Н. Давыдов не сделал, но ему грозила опасность его сделать.

Буржуазно-демократические устремления были слишком сильны в творческой личности и в творческом деле В. Н. Давыдова для того, чтобы он был окончательно пленен бюрократической машиной императорских театров, с одной стороны, и втянут в среду буржуазной обывательщины, с другой стороны. В его творчестве огромную роль играло буржуазно-демократическое наследие лучших традиций русского сценического реализма, его живой творческий интерес к жизни своего народа, образы которого он так блестяще воплощал на сцене, и, наконец, его гуманистическое мирозерцание, которое вольно или невольно заставляло его в каждой исполняемой им роли показывать или то зло с которым нужно бороться, или то добро, в которое должен был поверить его зритель. Строгий и не знающий компромиссов реализм его творчества руководил им как художником, вел его путями объективной правды, и, несмотря на все либерально-благонамеренные убеждения В. Н. Давыдов был одним из тех актеров русской сцены предреволюционных лет, который больше, ярче и убедительнее многих других сказал свое правдивое слово о русской действительности четырех последних перед революцией десятилетий нашей общественной жизни.

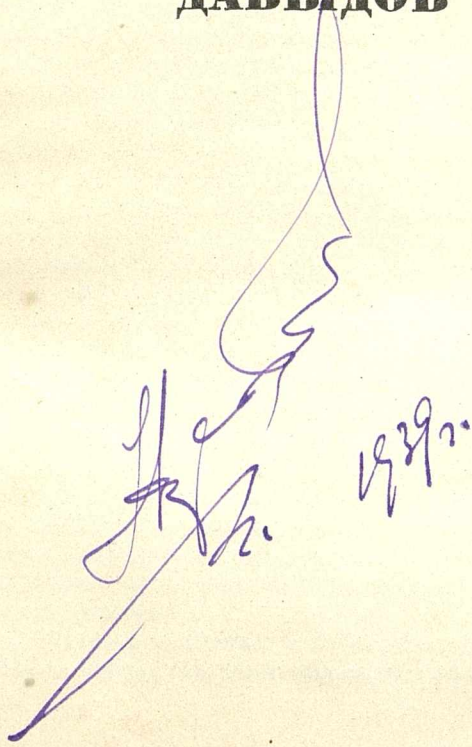
Эта мощь реалистической выразительности делала из В. Н. Давыдова актера, творчество которого было насыщено крупнейшими запасами жизненной силы. Это делало его в итоге наиболее здоровым представителем коренных традиций русской реалистической сцены и придавало его сценическим творениям огромную силу объективной убедительности,

Последнее слово, однако, осталось не за прошлым, а за будущим

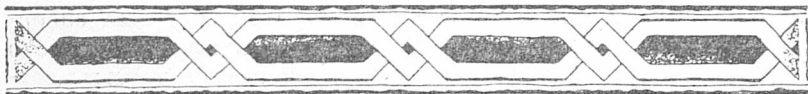
Когда мы теперь знакомимся с высказываниями В. Н. Давыдова о театре, относящимися к последним годам его жизни, нас не может не взволновать глубокая убежденность великого артиста в славных судьбах русской сцены. На вопрос — каким должно быть искусство театра в новых, рожденных Революцией условиях, — он отвечал убежденно и искренне: простым, честным, мудрым и большим в своем содержании. С этой верой он оставил подмостки русской сцены и эту веру завещал русскому театру, столь многим обязанному его трудам и таланту.

*Конст. Державин*

**ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ  
ДАВЫДОВ**



Handwritten signature and date in blue ink. The signature is highly stylized and appears to be 'В.Н. Давыдов'. To the right of the signature, the year '1939г.' is written.



## ОТ АВТОРА

Владимир Николаевич Давыдов прошел на редкость долгий жизненный путь: родившись в крепостную эпоху, он дожил до восьмого года Великой социалистической революции. Таким образом В. Н. Давыдов отдал русскому театру пятьдесят восемь лет (1867—1925) напряженной творческой работы, и одинаково был признан и старыми деятелями театра и новыми работниками советской сцены, до последних дней своей жизни сохранив положение крупнейшего и значительнейшего представителя русского сценического реализма.

Каждое выступление Давыдова за тот короткий период, который отмечен его присутствием в советском театре, было торжеством артиста, и никому решительно искусство Давыдова не казалось старомодным, отжившим или ненужным, несмотря на то, что уже иные дали открывались перед советским театром, иные приемы искусства прельщали порой советского актера.

Советская театральная критика по достоинству оценила эти последние проявления большого таланта. „Мы должны быть счастливы, что можем видеть своими глазами гениальную игру такого артиста, как В. Н. Давыдов, остающегося в свои семьдесят пять лет все таким же великим мастером сценического творчества, — писал критик. — Будем впитывать в сердце, в память ту великую прелесть искусства, которая воплощена в нем. Будем наслаждаться, благовествовать и учиться“.<sup>1</sup>

В. Н. Давыдов впитал в себя всю тонкость и точность актерского искусства девятнадцатого века и укрепил радио-

налистическое начало в искусстве актера. Он был совершеннейшим типом актера-анализатора, идеалом сценического художника, в котором органически сочетались труд и вдохновение, талант и мастерство.

Обладая громадную трудоспособностью, он развивал и совершенствовал технику, которую в конце концов довел до поразительного блеска, до той изумительной свободы, когда зритель перестает уже ощущать грани сценического искусства и жизни.

Но Давыдов был не только великим мастером, не только замечательным артистом, — вместе с тем Давыдов был ярчайшим представителем той школы, которой гордится русский театр, — школы художественного сценического реализма.

Русский национальный театр создан не сразу. С большим трудом самобытные черты актерского творчества завоевывали свое место в театре, пока Щепкин и Мартынов окончательно не утвердили в нем правду сценического изображения.

Давыдов, который вырос и окреп под влиянием Московского Малого театра, начал сценическую карьеру в 1867 году, через четыре года после смерти Щепкина, когда еще в полной силе жили в театре щепкинские традиции. И Давыдов впитал в свое творчество живое „существо“ этого источника. Он никогда не был носителем мертвой традиции. Давыдову, как совершенно правильно заметил К. С. Станиславский, удалось передать „духовную сущность традиций“. Эта „духовная сущность традиций“ и заключалась прежде всего в художественном реализме, ярким представителем которого Давыдов оставался всю жизнь.

Сила сценической правды поразила зрителей, когда он выступал еще в провинции. С особенной остротой, как бы в противовес той сугубой театральной условности, в когтях которой билась провинциальная сцена, Давыдов нес театру свое реалистическое творчество, насыщенное глубокой жизненной правдой. Позже, когда Давыдов пришел в Александринский театр, этот блеск сценической правды постепенно стал несколько ослабевать. А. В. Луначарский очень верно отметил это обстоятельство, когда писал: „Необычайно яркое дарование В. Н. Давыдова, сделавшегося одной из центральных фигур Александринского театра, грозило перевесить спокойные эквилибры его своим стремлением так полно черпать в жизни материал и так ярко перевоплощать его в глубокие реалистические типы, что таким путем действительность грозила бурно ворваться в условный мирок тускловатого Александринского „зер-

цала бытия“... И что же? Давыдов остался украшением Александринского театра только ценою значительного потускнения своих подлинных буржуазно-демократических творческих устремлений“.<sup>2</sup>

И все-таки после Щепкина Давыдов был самым ярким, самым убедительным и крупнейшим представителем того театрального течения, которое является основным руслом русского театра, русского художественного реализма.

И не только своим творчеством Давыдов утверждал высокие принципы сценического реализма. Он с редким мужеством защищал его и вне сцены — и как педагог, и в своих выступлениях в печати, в актерской среде, в обществе. В этой области он имел своеобразную теорию, метод, тонкое критическое чутье и громадный, практически накопленный опыт.

Мы считаем, что в утверждении и развитии русского сценического реализма, в его защите от всяких на него посягательств — состоит основная и великая историческая заслуга Давыдова. Своим могучим реалистическим творчеством, своим авторитетом, своим категорическим отрицанием всего того, что мешало торжеству сценического реализма, Давыдов служил крепкой, надежной опорой для художественного реализма на сцене.

Обаяние утвержденного Давыдовым художественного реализма в русском театре было глубоко и плодотворно. Но даже европейская сцена не ушла из-под его влияния, влияния мастера-реалиста. Так, например, Андре Антуан, известный реформатор французского театра, в своей лекции в Петербурге в 1915 году открыто заявил, что он и знаменитый актер Люсьен Гитри считают своим учителем гениального Давыдова, что „сценическая правда Давыдова, которую он умел блестяще сочетать с пышной театральностью“, открыла перед ними новые горизонты.“<sup>3</sup>

В последние годы жизни Давыдова формалистические опыты так называемой „левой режиссуры“, казалось, заслонили собою давыдовские заветы.

Через два года после смерти артиста журнал „Рабочий и театр“ писал: „За эти два года советский театр в борьбе за качественное оправдание и осмысление сценического материала уже нащупал основы новых путей сценического реализма, отходящего от формальных устремлений, свидетелем которых был В. Н. Давыдов в последние годы жизни. Не подводит ли этот путь по существу, хоть и в новом

преломлении, созвучном нашей современности, к торжеству той великой сценической правды, пламенным и неустанным проповедником которой на русской сцене был В. Н. Давыдов?<sup>4</sup>

Дальнейший этап развития советского театра, растущего на твердом фундаменте социалистического реализма, подтвердил, что сценические заветы Давыдова, как художника-реалиста, были исключительно ценны и что как художник-реалист, призывавший в своем творчестве учиться у жизни, показавший силу и красоту реалистического метода, как величайший мастер, доказавший значение тонкого реалистического мастерства, его ведущую роль в творчестве, как художник оптимистического реализма, утверждавший жизнерадостность в искусстве, этот великий Давыдов близок и дорог советскому театру.

Вполне естественно поэтому, что в первые же дни после смерти артиста театральная общественность и печать указали на необходимость немедленного изучения жизни и творчества Давыдова. „Должна появиться целая литература, специальный музей, посвященный деятельности Давыдова, — писал в передовой статье журнал „Рабочий и театр“. — Память о нем через наше поколение современников, учеников и просто видевших великого актера-мастера на сцене должна перейти в будущее, как представление о громадной художественной силе мирового масштаба, как о носителе величайшей театральной культуры и одной из замечательнейших фигур современности“.<sup>5</sup>

Тогда же Музей академических театров в Ленинграде, председателем Совета которого за последние годы состоял В. Н. Давыдов, обратился в печати с указанием на то, что необходимо приступить к собиранию материалов о Давыдове: „Зарождаются элементы того образа Давыдова, который войдет в историю театра, который будет восприниматься поколениями, уже не видевшими живого, подлинного Давыдова, и на нас лежит обязанность принять все меры к тому, чтобы этот образ не был так неясен, так расплывчат, как образы тех артистов, о которых мы знаем только понаслышке. Мы должны приложить все усилия к тому, чтобы собирать материалы, которые могут дать будущим поколениям представление о сценическом творчестве Давыдова, опирающееся на документальные данные...“<sup>6</sup>

Эпоха последовательного развития и расцвета социалистической культуры в свою очередь выдвинула необходи-



мость оглянуться на наше культурное прошлое и, согласно заветам Ленина, выделить в прошлом все то, чему можно учиться, критически осваивая опыт прошлого.

Исходя из этих соображений и стремясь положить первый камень в изучении плодотворной сценической деятельности Давыдова, предпринята нами предлагаемая книга о великом художнике-актере.

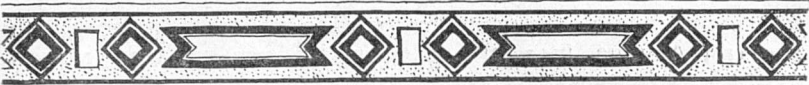
Мы не ставили себе целью создать законченный сценический портрет артиста. Это дело будущего. Задача предлагаемой книги — дать материалы к этому портрету, представить историку театра и будущему биографу артиста картину творческой деятельности Давыдова, охватив в основных чертах все стороны этой деятельности.

Предлагаемая книга распадается на четыре раздела. В первом излагается биография Давыдова, дается сжатое изложение его жизненного пути; во втором разделе сделана попытка проанализировать основные роли давыдовского репертуара (причем в этой части анализ опирается главным образом на непосредственные высказывания современников); в третьем разделе, органически вырастающем на базе первых двух, сделана попытка наметить основные идейные и стилистические особенности творчества Давыдова; наконец в четвертом разделе излагаются взгляды Давыдова на театральную педагогику, и описывается его практика в данной области.

Мы думаем, что книга о Давыдове, безгранично любившем театр как большое культурное дело, шедшем к поставленной цели с непреклонной волей, показавшем в истории театра пример энтузиазма и неустанного труда, должна быть прежде всего полезна театральной молодежи, которую так любил и в которую так безгранично верил великий художник.

В этом отношении художественные ценности актерского искусства реалистической школы до сих пор несут в себе многое, чему и на чем должны учиться молодые актерские поколения советского театра. В этой школе одно из самых первых мест по праву занимает жизнь и творчество Владимира Николаевича Давыдова, жизненной и творческой биографии которого посвящена предлагаемая вниманию читателя книга.





## ЖИЗНЬ В. Н. ДАВЫДОВА

### I

Владимир Николаевич Давыдов — согласно данным метрической записи — родился 7 января 1849 года в Новомиргороде, небольшом городке Херсонской губернии, основанном во второй четверти XVIII века выходцами-казаками из полтавского Миргорода.

Дед артиста, Иван Андреевич Горелов, в молодости был военным, а потом служил в липецком уездном суде дворянским заседателем. Отец артиста, Николай Иванович Горелов, как значится в его послужном списке, „из обер-офицерских детей Тамбовской губернии“, начал службу рядовым в Новомиргородском уланском полку в 1836 году и окончил ее в 1869 году в чине полковника, в должности командира одного из казачьих полков.

Давыдов был третьим ребенком в семье и в честь деда был назван Иваном.<sup>7</sup>

Ребенок рос в атмосфере нежных забот и глубокой материнской любви. По рассказу артиста, мать его была женщина, богато одаренная от природы. Всю свою жизнь она отдала детям и имела большое влияние на душевный склад Давыдова.

„... Обращаясь к воспоминаниям раннего детства, — рассказывал артист, — вижу себя на коленях матери, напевающей тихую песню и убаюкивающей меня ко сну после хлопотливого детского дня. Бывало, набегаешься вдоволь, надышишься чистого степного воздуха и к вечеру уже ничего не хочешь, как только спать и спать... Чувствуешь

потом в дремоте, как тебя раздевают, как несут в кровать, чувствуешь теплые нежные поцелуи матери, слышишь в предсонном полузабытье молитвенное напутствие няни и сладко засыпаешь, чтобы завтра снова начать проказы...“<sup>8</sup>

Немногие из русских артистов могли похвастаться таким безоблачно-радостным, счастливым детством, какое выпало на долю Давыдова.

Когда мальчик стал подрастать, опека матери стала мягче. Появились товарищи, начались путешествия по городу и за город.

Новомиргород, где стоял Новомиргородский уланский полк, поручиком и адъютантом которого был отец будущего артиста, представлял собою в то время типичный военный городок крепостной эпохи, вся жизнь которого с утренней до вечерней зари шла под барабанный бой, и николаевская казенщина до некоторой степени скрашивалась лишь пышной южной природой. Город утопал в зелени садов, густых тополей, белых акаций, яблонь, слив и вишен.

Среди этой богатой природы, в атмосфере военно-усадебного городка, подрастал любознательный ребенок. Он то бежит на плац, где происходят смотры, то в манеж на учебе, то на гауптвахту, а чаще вместе с товарищами-однолетками путешествует к реке Быси, на озеро Лонго, уходит далеко от дома в степь, к табору цыган, к шатрам. Везде он любит наблюдать жизнь, подмечать нравы, слушать цыганские и казацкие песни, смотреть на разудалые пляски.

„Росли мы на свободе, видели килучую и разнообразную жизнь, заставлявшую работать мозг, развивавшую наблюдение, обогащавшую фантазию, росли среди природы, укреплявшей организм — вспоминал на склоне лет Давыдов. — Самостоятельность, которую я в себе невольно воспитал среди моих друзей-казаков, сослужила мне большую службу, когда я стал актером. Жизнь мне не была страшна!..“

Домашняя обстановка с годами все меньше и меньше привлекала ребенка. Она была скучна и однообразна. Его увлекала среда казаков. И отец, в жилах которого текла кровь солдата, не сдерживал мальчика. Мальчуган же подружился с одним из казаков, который в свою очередь сильно привязался к ребенку.

„Чуть утро, летишь, бывало, к нему на всех парусах... Он учил меня и верховой езде, причем приемы обучения

у него были самые решительные, и как я не сломал себе шею — просто чудо!..“

Но еще больше любил мальчуган теплые лунные вечера, когда на окруженный горящими площадками плац высыпали из своих домиков казаки и под полковой оркестр начинались песни и пляски.

„Хорошее пение,— а у солдат были чудные голоса, — и захватская пляска действовали на меня как-то особенно возбуждающе и восхищали меня более всего на свете,— вспоминал В. Н. Давыдов. — Был один казак Мирон, которого я за пляску просто обожал. Это был большой артист. Красавец собой, статный, ловкий, румяный, он с такой легкостью, с такой красотой и изобретательностью украшал казацкую пляску различными фигурами, с таким упоением отдавался плясу, что смотреть на него было для всех громадным наслаждением. У меня от восторга пробегала по телу какая-то приятная дрожь...“

Эти ранние эстетические впечатления вызвали в мальчугане первые проблески артистического призвания. Придя домой и встав перед зеркалом, он старался воспроизвести танцы казаков и, по уверению брата своего, очень удачно.

Наконец было решено учить ребенка грамоте. Азбука и счет дались способному мальчугану очень легко. Он быстро научился читать, и мать в награду за успехи подарила ему „Басни Крылова“, украшенные рисунками в красках. Многие басни будущий артист быстро выучил и любил щеголять чтением их перед сверстниками и родными.

С особенным нетерпением ожидалось в семье рождественские праздники, когда приходили ряженые казаки и давали незатейливые представления. Наибольшей популярностью пользовались „Медведь и коза“ и „Непокорный сын Адольф“. Представления эти сильно влияли на воображение мальчугана.

На рождественских днях устраивались и семейные любительские спектакли. Постоянного профессионального театра в Новомиргороде не было. Заезжали туда два-три раза в зиму случайные бродячие труппы, но успеха они не имели, так как очень уж были плохи. Любительские же спектакли пользовались большим успехом и всегда являлись событием, которое приводило в оживление весь город.

Насмотревшись на любительские спектакли, будущий артист решил тоже испробовать свои силы и нередко уст-

раивал дома с помощью сверстников и сверстниц такие же любительские представления. Ковры, простыни, салфетки служили декорациями и занавесом. Одевались во что попало, вытаскивая из домашнего гардероба костюмы, шляпы взрослых, делали костюмы из бумаги.

„Моей страстью было наряжаться в женское платье и петь женским голосом, подражая походке и движениям женщин, — вспоминал В. Н. Давыдов. — Окружающих это очень забавляло, а успех меня подбадривал и заставлял изощряться еще более“.

Насколько уже в те годы были велики артистические способности Давыдова, может иллюстрировать интересный эпизод детства артиста. Девятилетний, крупный и полный наказному атаману в бабьем костюме со слезною челобитною на казаков за побои и варварское обращение. Физиономия его была украшена синяками. Атаман, возмущенный поведением казаков, приказал произвести строгое расследование и наказать виновных. Отцу будущего артиста стоило многих усилий, чтобы убедить атамана в том, что с челобитною являлся не кто иной, как его сын Ваня Горелов.

## II

Наконец было решено отправить мальчугана в одно из учебных заведений. Так как в Новомиргороде школы не было, его определили в киевскую гимназию. Для ребенка, выросшего на свободе, в степи, сносить тяжелый и скучный гимназический режим было очень тягостно. К счастью, пребывание в Киеве оказалось непродолжительным. Отец был переведен в Бессарабию, и ребенка взяли из гимназии. Семья обосновалась в Аккермане, и юнец опять очутился в военной среде, среди казачества. Без него не обходилось ни одно сборище, ни один праздник. Мать обратила особенное внимание на занятия, и по несколько часов мальчик должен был твердить уроки, задаваемые домашними учителями.

„Сознаться, не отличался я особенным прилежанием, — признавался впоследствии В. Н. Давыдов. — Но зато я заучил не мало басен, и мне особенно нравилось передавать их, меняя тон для каждого действующего лица, улавливая его существенную характеристику. Вероятно, в этом я преуспевал больше, чем в уроках, так как нередко взрос-

лые просили меня прочесть ту или другую басню, осыпая похвалами. Надо сказать, что природа одарила меня большой впечатлительностью, наблюдательностью и отзывчивостью. Все меня к себе влекло, все интересовало. Я подмечал и удачно схватывал тонкие особенности окружающих, родных, знакомых, учителей и потом всех копировал“.

Когда в Аккермане любители играли какую-либо пьесу, будущий артист первый являлся на спектакль и, лишь поднимался занавес, весь превращался в слух и зрение, жадно впивался в сцену, переживал все чувства героев, жил вместе с ними, смеялся и плакал, а наутро обо всем рассказывал няньке, товарищам, друзьям-казакам, представляя перед ними виденные пьесы, изображая всех действующих лиц.

Так еще в детские годы стали слагаться и развиваться актерские способности Давыдова, причем любопытно, что в этих опытах будущего артиста преобладает уже та черта, которая впоследствии была чрезвычайно характерною в творчестве Давыдова — способность перевоплощения, которая требовала изобретательности приемов, большой наблюдательности и вживания в образ.

Здесь же в Аккермане состоялось первое выступление Давыдова в качестве чтеца на сцене местного Благородного собрания, старшиною которого много лет был его отец.

„Публика с восторгом приняла мой ребяческий дебют, — вспоминал артист, — и хотя много, много лет уткло с той поры, а я, как сейчас, переживаю этот первый успех..“

Но как ни велики были „артистические“ успехи юного Давыдова, необходимо было продолжать начатое учение, и с этой целью он был отправлен вслед за братом в тамбовскую гимназию. В Липецке проживали дедушка и дядя, и родители считали, что в Тамбове, недалеко от Липецка, мальчики все же будут под присмотром.

После южных городов Тамбов произвел на Давыдова грустное впечатление своею скукою, непролазною грязью, отсутствием постоянного театра. Жители соблюдали посты, аккуратно ходили в баню, не пропускали ни одной церковной службы, флиртовали, по-провинциальному франтили, жирно ели, сладко спали, много пили, дулись в карты до поздней ночи. Конечно, состояние общества сказывалось и на школе.

„Теперь и представить себе трудно, в каком плачевном состоянии тогда находилось дело воспитания и обра-

зования, кому оно было вверено, — вспоминал артист, рассказывая свое прошлое.— На уроках обычно играли в карты, распивали квас, убегали в трактир „Золотой якорь“ состязаться на бильярде или вовсе уходили из гимназии рано утром и разгуливали целый день по знакомым, посещали вечеринки и даже, переодевшись в штатское, проникали в клубы. Педагоги уроков не посещали, так как были завалены частными уроками у местных помпадуров. Учились мы чему-нибудь, а главное — как-нибудь, вернее ничему и никак не учились. Я быстро привык к общему строю жизни. Казацкий мой нрав пришелся к месту, и я скоро ни в чем не уступал старикам. Во многих проказах был инициатором и главарем, но всегда умел прятать концы в воду. Бывало, после какого-нибудь происшествия вызовет тебя для объяснений наш инспектор, а ты сделаешь невинное лицо. Он посмотрит и скажет: „Нет, нет! Это сделал не Горелов. У него слишком открытые, чистые и добрые глаза!“

Был, однако, участок жизни тамбовской гимназии, который, повидимому, и спас Давыдова, не дал ему возможности опуститься. Это были частые ученические спектакли, в которых Давыдов принимал уже деятельное участие и которыми руководил увлекающийся театром преподаватель русского языка и словесности.

Репертуар этих спектаклей состоял из классических произведений Гоголя, Фонвизина, Пушкина. Роли, в том числе и женские, исполнялись исключительно гимназистами. Публику же составляли тамбовцы, дети которых учились в гимназии, и педагогическое общество с домохозяевами. В этих спектаклях Давыдов играл Бабчинского в „Ревизоре“, Пимена в „Борисе Годунове“, сваху в „Женитьбе“, Простакову в „Недоросле“...

Интересно, что и здесь сказывается характерная черта Давыдова охватить разнообразные роли. Мальчики, например, неохотно играют женские роли, а Давыдов брался за них с радостью, с увлечением.

После первого же спектакля он стал общим любимцем, и все уверяли в один голос, что у него несомненный актерский дар.

Гимназические спектакли взбудоражили Давыдова и заставили поверить в свои силы, в свое актерское призвание.

Приезд в Тамбов знаменитого актера — негра Айра-Ольдриджа — еще глубже привлек интерес Давыдова к

театру, а участие в одном из спектаклей в качестве статиста и присутствие на репетициях дали возможность будущему артисту близко наблюдать тонкую работу большого сценического мастера.

Айра-Ольдридж, как негр, не мог выступать на сценах Америки в силу национальных предрассудков, а потому дебютировал в Лондоне и потом всю жизнь провел как гастролер, играя на европейских сценах. В 1858 году он с громадным успехом гастролировал в Петербурге и Москве. В Тамбове артист играл в 1864 году. Давыдову в то время было пятнадцать лет. Ольдридж выступал в лучших ролях своего репертуара, играя Отелло, Лира, Шейлока, Макбета. Бурный темперамент, тонкое мастерство, красивый, могучий голос, картинная игра, но никогда, однако, не выведившая его за пределы реализма, составляли существенные черты его дарования.

„Его мимика, жесты были настолько красноречивы, — рассказывал Давыдов, — что знания английского языка для понимания игры его вовсе не требовалось. Никогда не забуду сцену удушения Дездемоны и следующую за ней сцену духовного просветления. До сих пор помню замечательную мимику его, когда Отелло подходит к ложу Дездемоны, отдергивает занавес и, держа кинжал в руке, освещает светильником лицо спящей Дездемоны. В одно мгновение отражались на его лице и чувство нежнейшей любви, и тяжелые сомнения, отчаяние, грусть, и ненависть, и гнев. Последняя сцена была апофеозом его своеобразного понимания роли. Надо сказать, что играл артист трагедию с некоторыми изменениями, им самим в пьесу внесенными. Он впивался слухом в тихий предсмертный лепет Дездемоны, с величайшим страданием смотрел на восковое лицо, и потом, дав чувству раскаяния бурный простор, кидался к носилкам, на которых возлежала мертвая Дездемона, и, плача навзрыд, в каком-то забытьи схватывал ее в свои объятия и нежно, на одной ноте, несколько раз повторял имя несчастной. Как виолончель звучал здесь голос артиста и рисовал такую яркую картину глубокого раскаяния, что не было в театре зрителя, который бы не плакал и не жалел Отелло“.

Давыдов внимательно присматривался к игре Ольдриджа, и его прежде всего поразила способность трагика брать то или другое место роли, даже самые бурные сцены, на внезапно возбуждающемся темпераменте.



В своем „Рассказе о прошлом“ Давыдов вспоминал интересный и характерный эпизод. Во время репетиции последней сильной сцены раздался неожиданный громкий шум за кулисами. Ольдридж, рыдавший, казалось, с такой глубокой искренностью, с таким темпераментом, вдруг оборвал сцену и совершенно спокойным тоном попросил прекратить шум, а затем, когда шум смолк, снова продолжал рыдания, не уступавшие по силе и по искренности только что прерванным.

„Как гениальный скрипач, — говорил Давыдов, — он мог брать сразу какой угодно сложный пассаж. Мне это открыло глаза на многое в искусстве актера, и уже позже, когда я сам стал актером, пример черного трагика был исходным пунктом в моей работе, в моей школе. Я понял, что в искусстве актера все должно быть строго и точно разработано. Это альфа и омега азбуки сценического искусства...“

Ольдридж произвел на Давыдова своим мастерством сильнейшее впечатление: он окончательно стал бредить театром.

### III

Когда по окончании гимназии Давыдов вернулся в Аккерман, родители уже бесповоротно решили, что и он должен тоже ехать в Москву, в университет, к брату. Так как Тамбовская гимназия принадлежала к Харьковскому учебному округу, то Давыдов, чтобы попасть в Московский университет, должен был пройти коллоквиум. В августе 1866 года Давыдов приехал в Москву и, будучи слабо подготовлен, испытания не выдержал. Домой юноша не возвратился, чтобы не печалить сразу родителей, и остался жить у своего брата, в студенческой компании.

Московское студенчество 60-х годов любило театр. Потребность в театре была так велика и всеильна, что иной раз студент сидел буквально впроголодь несколько дней, чтобы скопить заветные тридцать копеек, открывавшие ему доступ в театр.

Любимым театром был Малый театр, традиционные связи которого с университетом, профессурой и студенчеством создали ему ореол той общественности и того либерального гуманизма, под знаменем которых протекала вся лучшая эпоха этого замечательного театра. В стенах и в художественном коллективе этого театра сценически роди-

лись Гоголь и Островский, здесь сложился основной характер русской сценической школы — художественный реализм.

Давыдов, которого еще до Москвы тянуло к актерству, не мог не подпасть под влияние Малого театра, сразу привлекшего все его существо и окончательно решившего его судьбу.

„С той поры я уже ни о чем другом не мечтал, как сделаться актером, — вспоминал Давыдов. — Да посудите, как было не любить Малый театр, когда сцену его украшали пленительные и великие таланты И. В. Самарина, Прова Садовского, В. И. Живокини, С. П. Акимовой, Е. Н. Васильевой, Н. А. Никулиной, Н. М. Медведевой, когда даже на вторых ролях служили такие артисты, как Х. И. Таланова, Н. В. Рыкалова, В. А. Дмитревский, Н. М. Никифоров, П. Г. Степанов... Что это были за артисты! Какие это были художники и профессора своего дела!.. Да, я безмерно счастлив, что видел их, наслаждался их неподражаемой игрой и многому, многому у них научился. Вот теперь даже замирает сердце, и слезы душат при одном воспоминании об этой незабвенной, чудной, художественной труппе славного Малого театра! А тогда! Тогда я боготворил их! Где уж тут было изучать классификацию, геологию, химию! Какая тут палеонтология пойдет на ум!..“

Репертуар Московского Малого театра в 60-х годах отличался высоким качеством. Мольер, Шекспир, Гоголь, Грибоедов, Островский украшали каждую недельную афишу. На этом репертуаре развивались и крепи дарования лучших актеров труппы.

Давыдов видел здесь „Мнимого больного“ с бесподобным Арганом — В. И. Живокини, „Проделки Скапена“, в котором состязались С. В. Шумский в роли Скапена и П. М. Садовский — Жеронт, „Бедность не порок“ с создателем Любима Торцова — Провом Садовским, здесь видел Давыдов чудесный спектакль „Женитьбу“ Гоголя с Садовским-Подколесиным, Живокини-Кочкаревым и Акимовой-Феклой, „Ревизора“ с Шумским-Хлестаковым и Садовским-Городничим, „Горе от ума“ с Самариним в роли Фамусова, первых исполнителей „Свадьбы Кречинского“ — Шумского (Кречинский) и Садовского (Расплюев), молодую Федотову в роли Катерины („Гроза“), „Школу мужей“ с Шумским (Сганарель), „Лекаря поневоле“ с Садовским (Сганарель) и многие другие замечательные спектакли, в которых высо-



В. Н. Давыдов  
1888 г.



В. Н. Давыдов — Бальзаминов  
(„Женитьба Бальзаминова“ Островского)

кая литературность гармонировала с первоклассным актерским мастерством.

Здесь же в Малом театре Давыдов приобщился и к тайне исполнения старого русского водевиля, которым в Малом театре не брезгали даже первые актеры.

И для Давыдова „быть актером“ — стало уже настоятельною, кровною, органическою потребностью.

Мы видим, таким образом, что все обстоятельства жизни Давыдова толкали его на театральный путь и что для Давыдова выбор профессии был результатом сознательного решения, сложившегося под влиянием и художественных склонностей его природы, и под еще большим влиянием тех могучих художественных впечатлений, которыми дарила и обогащала его труппа Малого театра, и под влиянием общего взгляда на театр, жившего среди московской интеллигенции, как на дело большого общественного значения.

Нельзя не обратить внимания на то, что любимыми артистами Давыдова были Шумский и Самарин.

С. В. Шумский был актером рационалистическим по преимуществу. Глубокая обдуманность роли, тончайшая и умная отделка деталей, изящная умеренность внешней стороны исполнения — вот черты, которые все биографы Шумского ставят в заслугу этому артисту. Если он не захватывал зрителей темпераментом, то всегда покорял умным толкованием роли и высокохудожественной техникой. Он прежде всего искал интересный материал для работы и совершенно не обращал внимания на размеры и значение роли в пьесе. Шумский с художественным увлечением играл ведущую роль Кречинского и с таким же увлечением крошечную роль в каком-либо водевиле. Техникой он владел изумительно, и из статного, изящного Кречинского на другой день превращался в сгорбленного старика-скрягу Крутицкого. Ученик Щепкина, он всей деятельностью своею свидетельствовал, что труд — единственный и верный спутник артистического творчества.

И. В. Самарин, перед которым благоговел Давыдов и большой портрет которого неизменно украшал стены кабинета артиста, был также большим мастером. Ему недоставало, однако, той многогранности, умения индивидуализировать роль, что поражало в Шумском, но строгая шлифовка игры, обдуманное ведение роли, умное знание сцены и умение извлечь из роли сильные, выигрышные детали, образцовая добросовестность в отношении к театру, неустанные заботы об освежении репертуара, сознательная

охрана лучших традиций Малого театра — сделали то, что по значению в труппе и симпатиям в публике Самарин занял исключительно высокое место, на которое не могли претендовать более сильные таланты.

Следует прибавить, что, сохранив в основном реалистические приемы игры, Самарин сумел сочетать их с значительной условной театральностью. Лучшей его ролью в молодости была роль Чацкого, а в зрелые годы — роль Фамусова. Изящество исполнения их подкупало зрителя, и на всем творчестве артиста лежала, по воспоминаниям Давыдова, печать благородства и поэзии.

Последним толчком к решительному шагу Давыдова послужил один из спектаклей 1866 года. Шла пьеса „Сверчок домашнего очага“, переделанная из рождественской сказки Диккенса „The cricket on the hearth“, до большинства зрителей, повидимому, не дошедшая, так как после двух-трех представлений она была снята с афиш.

„Никогда не забуду этого спектакля! — вспоминал Давыдов. — Нежная игра актеров, сотканная из необычайно легких сценических приемов, окончательно меня заколдовала и покорила. Самые тонкие душевные движения героев не ускользнули от даровитых артистов, и я до сих пор помню Г. Н. Федотову в роли слепой, ее выразительную игру рук, которые ей заменяли зрение, помню ее детский, чистый голос, голос доброго и нежного сердца, ее грустную улыбку, в которой радость отзывалась горем“.

После спектакля Давыдов стал задумываться, как осуществить свое страстное желание „стать актером“.

После долгих размышлений он решил обратиться за советом к Шумскому. Шумский, однако, разочаровал юношу. Он старался всячески разубедить Давыдова, охладить его пыл, рекомендовал продолжать учиться, указывал на отрицательные стороны актерской профессии...

На Давыдова советы и увещевания Шумского произвели удручающее впечатление, но сила призвания была так велика, что по зрелом размышлении он решился испытать счастье у И. В. Самарина.

Самарин принял в юноше большое участие. Он констатировал несомненные способности Давыдова и преподавал ему несколько уроков, научив работать над ролью, причем особенно добивался от Давыдова свободной, непринужденной дикции, без малейшего нажима и вычурности.

С рекомендацией И. В. Самарина Давыдов устроился на работу в Орел на двадцать пять рублей, на „выхода“,

т. е. на роли без слов, что, однако, нисколько не огорчало горячего юношу.

„Как я был счастлив и рад, когда это свершилось! Вы не поверите, — рассказывал артист, — но даю вам слово, что, идя домой с товарищами, я отхватывал трепака на площади, против Большого театра, несмотря на пятую неделю поста. Вот я и присяжный актер! Сколько гордости!.. Мысль о Чацких, Лирах, Хлестаковых и Гамлетах мне и в голову тогда не приходила. Я мечтал только о том, как бы послужить излюбленному делу, чтобы на меня обратили внимание, в надежде, что когда-нибудь потом за мои заслуги меня как актера приблизят к себе жрецы искусства... Подать им на сцене стул, платок, стакан воды, сказать им два слова: „карета подана“ или „пожалуйте кушать“ казалось мне блаженством!..“

Но юношеский восторг от предстоящего „служения искусству“ совершенно спадал при мысли о встрече с родными, которым необходимо было сообщить о своем намерении. Давыдов предчувствовал, что ему придется выдержать некоторую борьбу с традициями семьи. Особенно он тревожился, вспоминая отца. При первом же свидании, не в состоянии скрывать правды, он поведал о своем намерении.

„Ты в своем уме! — закричал отец. — Недоставало, чтобы имя Гореловых появилось на афише, превратилось в побрякушку и трепалось по заборам!..“

Но Давыдов расценивал театр, как служение народу, и защита „дворянской чести“ не остановила его, не разубедила его в том, что призвание актера — его настоящее призвание и что работа актера — нужная, полезная общественная работа.

После разрыва с отцом будущий артист решил изменить свою фамилию для сцены и выбрал псевдоним Давыдова в память своего гимназического друга Владимира Давыдова, бесследно исчезнувшего еще в молодые годы, и на всю жизнь из Ивана Горелова превратился во Владимира Давыдова.

Провожая Давыдова на сезон в Орел, Самарин напутствовал его и строго приказывал „не пускаться в разгул, а серьезно, неустанно трудиться“.

С верой в театр и в великое, высокое призвание актера вступил Давыдов на сценические подмостки, и вся блестящая деятельность его была прекрасным оправданием этой глубокой и живой веры.

Провинциальный театр 60—70-х годов прошлого столетия влачил тяжелое существование.

Предоставленный темному дельцу, он напоминал собою „торговое заведение“, и, быть может, нигде, ни в одной сфере деятельности не было такого обилия аферистов, как в провинциальных театральнх антрепризах. Деятельность эта не требовала никаких гарантий, никаких знаний, никакой финансовой правоспособности, но давала „хозяйчикам“ полную возможность жить на актерском труде и безнаказанно эксплуатировать доверчивую и малокультурную в массе провинциальную публику. Проигрывать было нечего, а при удаче можно было нажать деньгу. В последнем случае антрепренер превращался в типичного кулака, для которого все назначение театра сводилось к увеличению доходов и максимальному сокращению расходов, хотя бы в ущерб театру, его культурному, общественному и художественному значению. За его спиной стоял обычно или губернатор, или городничий, доверие которых покупалось раболепством и полным угождением всем желаниям и вкусам начальства, подарками, взятками, сводничеством.

Если театр содержался „дирекцией“, т. е. группой дворян и купцов, избравших из своей среды директора, начальника репертуара и казначея, утверждаемых губернатором, то и при такой форме театрального хозяйства дело обстояло не много лучше, так как в дирекцию попадали люди, любившие не искусство, не театр, а атмосферу театра. Для них театр был веселым местом, где можно не без удовольствия провести вечер, посмотреть на миловидных артисток, при случае поужинать с ними после спектакля. Поэтому и при дирекции ведение дела носило все черты обычной антрепризы, с тою, пожалуй, лишь разницей, что при „дирекции“ работники театра реже терпели холод и голод.

Исстрадавшиеся в антрепренерских тисках актеры в поисках улучшения своего социально-экономического быта пришли в 70-х годах к выводу, что необходимо сплотиться, взяться за дело сообща. Родилась мысль о ведении дела на основе „общинно-артельного начала“ в форме „товариществ“. Однако принципы самой организации товарищества нисколько не отвечали искомой форме театрального хозяйства и являлись по существу принципами той же кулацкой антрепризы. Обратного капитала у товарищества обыкновенно не было, взять его было неоткуда, сколотить его между „голодными и нищими“ было невысказано, а тут



подвертывался ловкий человек из актеров, умевший всеми правдами и неправдами скопить сто-двести рублей, имевший костюмчики, парики, библиотечку, и предлагал товарищам свои услуги, выговаривая себе, конечно, наибольшие в деле проценты. Товарищество хваталось за такой случай, и актеры опять попадали в лапы нового кровопийцы, из своей же среды. Таким образом, везде одинаково было жутко — и у антрепренера, и у „дирекции“, и в „товариществе“.

Среда провинциальных театральных работников была самая разношерстная, и главную массу ее в 60-х годах составляли бывшие крепостные. Давыдов еще застал их на сцене, работал вместе с ними, пропитанными крепостническими нравами и взглядами. Общая ломка старого быта, старой жизни выплеснула в провинциальный театр к 70-м годам новые кадры, дотоле незнакомые театру. Пошли в актеры оставшиеся не у дел чиновники, выгнанные со службы офицеры, разорившиеся помещики, купеческие сынки, споенные ловкими антрепренерами. Каждая профессия требовала знаний, опыта, навыков, театральная же карьера, в глазах большинства, не требовала ничего, и к театру потянулись все, как к легкому и доступному заработку. Наконец, к театру потянулось и молодое поколение дворян, для которых сцена уже не являлась „позорищем“, каким ее считали их отцы и деды. К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, А. П. Ленский, П. Д. Ленский, В. П. Далматов, А. И. Южин, И. П. Кисилевский, Н. Н. Соловцов, Н. П. Рошин-Инсаров, М. Г. Савина и многие другие принадлежали к дворянству, „плохому“, оскудевшему дворянству, но все же дворянству, и ни рождением, ни воспитанием, ни семейной обстановкой, ни традициями семьи не были собственно предназначены для театра.

Общество сторонилось актера. Правительство делало все, чтобы поставить актера вне человеческих законов. Весь исторический путь актера, особенно провинциального, вел его к исключительному, особому положению, как отщепенца. И в обществе под влиянием самой реальной и неприглядной действительности в конце концов установился взгляд на актера, как на тунеядца, как на человека вредного и подозрительного, не достойного быть его равноправным членом.

Такой взгляд замыкал актера в тесном профессиональном кругу и тем самым создавал совершенно невероятные по тяжести условия для культурно-общественного роста.

Теряя почву под ногами, не видя выхода из создавшегося положения, многие труженики провинциальной сцены утрачивали веру в театр как в серьезное дело, а незадачливая личная карьера и отсутствие характера и глубоких культурных запросов толкали к поискам забвения в алкоголе.

В такую среду и атмосферу театральной жизни попал юный Давыдов. В этих условиях предстояло ему тринадцать лет (1867—1880) жить и работать над развитием своего дарования.

Много нужно было иметь любви к делу, надо было иметь сильнейшую привязанность к театру, никакими сомнениями не обуреваемую веру в свое призвание, много надежды на светлое будущее, еще больше терпения и еще больше жизненных и нравственных сил, чтобы в этих безотрадных условиях провинциальной сцены не потерять творческой работоспособности. Между тем, именно в провинции сложилось в основном дарование Давыдова. В провинции он шлифовал свой талант, в провинции укрепил в себе дух лучших традиций русского театра, накопил громадный капитал наблюдений и впечатлений, которым щедро пользовался впоследствии в своем творчестве, который служил ему основным фондом, в провинции же он привык и научился работать, закалил характер, выработал художественную манеру, выковал свою индивидуальность...

Несомненно, это был своего рода большой подвиг, ибо никаким другим словом нельзя назвать ту напряженную, большую и упорную работу, которую Давыдов систематически вел в тяжелых условиях провинциального театра 60—70-х годов.

Следует, однако, заметить, что Давыдов, которого не погубила распушенная жизнь Тамбовской гимназии, повидимому пришел в театр уже с некоторым запасом нравственных сил. В нем уже успела выработаться способность противостоять глетворному влиянию среды. Нужно учесть и то обстоятельство, что Давыдов в свои молодые годы находился под опекой любившего его А. И. Погонина, всегда совместно с ним служившего, что по природе он был человеком оптимистической складки и, наконец, то, что большую часть провинциальной своей карьеры Давыдов провел в крупной антрепризе известного артиста П. М. Медведева и не испытал крайностей кабалы, уничтожающей человеческую личность.

П. М. Медведев был антрепренером особого рода. Это был прежде всего большой актер. Труппа у него работала

первосортная. Служить у Медведева актеры всегда считали счастьем для себя. Художественная часть стояла здесь на большой высоте. Медведев любил талант, старался предоставить ему условия для развития. У него начинали многие актеры, ставшие впоследствии украшением русской сцены. Он вывел на большую дорогу не только Давыдова, но и М. Г. Савину, А. П. Ленского, К. А. Варламова, П. А. Стрепетову, М. И. Писарева. В области хозяйственной антреприза Медведева некоторыми своими сторонами принадлежала к новой эпохе. В ней было меньше кустарничества, больше упорядоченности и организованности, больше серьезности, больше внимания к материальному положению работников, к их художественным интересам, хотя отношения хозяина и работника многими корнями уходили в старину и были основаны почти исключительно на взаимном доверии.

В антрепризе Медведева вырос и возмужал талант Давыдова, окрепла репутация актера, создавшая ему уверенное и привилегированное положение не только в труппе своего патрона, но и на провинциальной сцене вообще. С середины 70-х годов имя В. Н. Давыдова делает сборы, влечет толпу, обогащает антрепренера, который им дорожит, с ним считается. Слухи о нем, как о выдающемся артисте, способном украсить столичную, образцовую сцену, попадают в столичную печать.

Начало сценической карьеры было, однако, самое скромное, но с первых же шагов — далеко не заурядное.

Артисту пришлось переиграть бесконечное количество выходных ролей, т. е. ролей без слов.

„Это обстоятельство меня несколько не смущало, — рассказывал Давыдов, — так как я страстно любил театр и в этих бессловесных ролях находил обилие интереснейшего материала для работы. Как одеться, загримироваться, какую фигуру сделать, что показать особенного, типичного в физиономии, походке, как держаться, что делать — все эти вопросы меня очень занимали, и на все я старался ответить в своей работе дельно, искренно, вдумчиво. Работа даром не пропадала, и я часто получал добрые отзывы театралов, а порой и аплодисменты публики“.

Кроме того приходилось и суфлировать зачастую, и роли переписывать, и „помощничать“, т. е. исполнять обязанности помощника режиссера.

Условия работы в провинции были таковы, что для начинающего всегда представлялся случай показать свои спо-

собности. Так случилось и с Давыдовым. Запил актер, который должен был играть роль студента Спичкина в одноактной веселой пьеске Куликова „Водевиль с переодеванием“. Роль передали Давыдову в день спектакля.

„Радости моей не было предела! — вспоминал артист на склоне дней. — Как безумный, схватил я суфлерский экземпляр и побегал домой, чтобы подготовить роль. Я не шел, а подпрыгивал от радости, и на моем лице, вероятно, было столько радости, удовольствия, что на меня буквально все прохожие обращали внимание. Прилетев домой, я перечитал пьесу, потом лег на кровать, закрыл глаза и старался представить в своем воображении весь водевиль, явление за явлением. Вдумавшись, я принялся за отделку, отметив некоторые места особенно. Сам по себе водевиль глупейший. Студент Спичкин влюблен в милостивую кокетливую жену отставного прапорщика, которая старается делать вид, что отвечает Спичкину. На деле же она делает студента лишь орудием к исправлению своего ревнивого мужа. Спичкин в конце концов остается в дураках. Перед началом спектакля репетировали... Все на меня кричали, чтобы я запомнил хорошо и то и другое и чтобы, главное, не выдумывал и не мудрил... По мере того, как надевая я вещь за вещью, я все больше и больше, с каждым штрихом грима превращался в Спичкина, мною овладела страшная лихорадка, и мне казалось, что я не произнесу ни слова. Глаза и уши страшно горели. Помню, как помощник вышел к публике и сообщил, что по болезни такого-то роль Спичкина для первого дебюта исполнит г. Давыдов. Полсотни лет приходилось мне впоследствии слышать своим именем, произносимое оглушительным ревом публики, но никогда оно не звучало так приятно, так радостно, как в тот памятный вечер“.

Водевиль прошел с большим успехом. Давыдов был вызван три раза. В награду антрепренер передал ему роль Ягодкина в водевиле „Жена или карты“, который должен был идти в заключение бенефисного спектакля антрепренера.

Роль скромного, робкого юноши Ягодкина очень понравилась артисту. Он много поработал над нею, и когда нарядный — во фраке, лаковых ботинках, в белых перчатках, с завитой шевелюрой, с улыбающимся добродушным лицом — появился на сцене, — раздались дружные аплодисменты. Играл Давыдов с увлечением, и публика во время хода пьески восторженными рукоплесканиями неоднократно



П. Д. Ленский — Ноздрев, В. Н. Давыдов — Чичиков  
(„Мертвые души“ по Гоголю)



В. Н. Давыдов — Иван Никифорович, Н. Ф. Сазонов —  
Иван Иванович  
(„Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем“ по Гоголю)

приветствовала молодой талант. И действительно, Давыдов выявил всю универсальность своего дарования. Он пел итальянскую баркаролу из оперы Доницетти „Любвный напиток“, танцевал под оркестр мазурку и обворожительно исполнял куплеты, из которых публика, расходясь со спектакля, с интонациями Давыдова повторяла рефрен этих куплетов: „Как приятно быть женатым, как я рад, что не женат!“

С этой поры Давыдов стал получать роль за ролью. Водевиль сделал его коньком, и через три года саратовский рецензент отметил, что „не только в провинции, но и в столицах едва ли найдется такой веселый, исключительно приятный и богато одаренный артист на роли простаков, как Давыдов. Все в исполнении этого замечательного артиста на высокой грани художественности, и все дышит правдой“.<sup>9</sup>

Успех Давыдова не был случаен и отнюдь не являлся только лишь плодом богатого актерского природного дарования. Это был результат постоянного труда, умной работы, осмысленной разработки своих сценических средств. Давыдов много читал, каждую роль отделявал до мельчайших подробностей с исключительной любовью, не считаясь с размерами роли, дружил со старыми актерами, от которых сумел позаимствовать не мало полезного, прислушивался к дельным замечаниям старших товарищей, с интересом выслушивал мнение театралов, видевших Щепкина и Мартынова.

Особенную пользу Давыдов извлек из спектаклей гастролеров С. В. Шумского, Н. Х. Рыбакова, В. В. Самойлова, П. В. Васильева, с которыми ему доводилось играть и замечания которых приходилось выслушивать.

Работая в труппе с артисткой А. И. Шуберт, имевшей большой художественный опыт, так как до провинции она работала в Александринском и Московском Малом театрах, и подметив ее большие педагогические способности, Давыдов старался использовать доброе ее к нему расположение. А. И. Шуберт принадлежала к разряду артисток, игравших без аффектации, слащавости и искусственности, и обладала настоящим комическим талантом. В молодости она обаятельно играла роли инженерю, и Достоевский, когда впервые увидел Савину на сцене, не нашел лучшей похвалы, как сравнить ее с Шуберт. „Вы хороши, как хороша была в этих ролях Шуберт“, — сказал писатель артистке. Давыдов встретился с Шуберт в провинции, когда она играла

уже пожилых и старух. Воспитанная на творчестве и приемах артистов Московского Малого театра, Шуберт несла в себе лучшие идеалы русского актерского искусства. С нею Давыдов прошел роли, которые были украшением его репертуара в молодые годы — Ипполита („Не все коту масленица“ Островского) и Бальзамина („Женитьба Бальзамина“ Островского).

Но не только в театре Давыдов искал материала для „школы“. Он с любовью, с увлечением посещал цирк, присматривался к работе акробатов и клоунов („Я многому у них понаучился“), посещал концерты, учился петь, танцевать, осматривал художественные выставки, считая, что они дают много пищи актеру.

Все это давало возможность артисту не замыкаться в узком кругу драматического жанра. У Медведева он участвовал в балетах и отличался в роли Бертрама в комическом балете „Роберт и Бертрам, или Два вора“, в „Жизни за царя“ танцевал мазурку, пел Фрелафа в „Аскольдовой могиле“ (гастроли известной артистки А. Г. Меньшиковой в 1880 году в Одессе), Бартоло в „Севильском цирюльнике“, Торопку в „Аскольдовой могиле“. В дивертисменте он выступал как жонглер, фокусник, чревовещатель, певец народных песен, цыганских романсов и романсов Паскалова, Лишина, Гурилева, Глинки, Варламова, как куплетист, как чтец Некрасова, Пушкина, Беранже — и, по отзывам критики, всегда с большим мастерством, с умелым использованием специфических приемов и художественно-технических средств в каждом жанре.

Много значило и то обстоятельство, что Давыдов жил семейной жизнью. В 1873 году он женился на молодой артистке Зинаиде Александровне Рунич, только что окончившей Московскую консерваторию. Она служила в провинции как певица (драматическое сопрано). Давыдов помогал ей проходить драматическую сторону ролей, а Рунич в свою очередь разучивала с ним музыку, романсы, куплеты.

Не пройдя школы, Давыдов сам создавал себе школу, из всего извлекая пользу, упорно трудился и всегда достигал блестящих результатов.

Провинциальный период деятельности Давыдова охватывает целиком 70-е годы прошлого столетия, т. е. тот период в жизни русского театра, когда им прочно завладела оперетка. Сознательная часть русского общества, обманувшаяся в своих надеждах, разочарованная так назы-



ваемыми „реформами“, была совершенно выбита из колеи. Все искали в чем-либо или какого-либо забвения. В это же время началось обогащение буржуазии, днем загребавшей деньги, а вечером отдыхавшей от „трудов праведных“ в кафешантанах, танцклассах, загородных ресторанах... Начались балы, маскарады. Провинциальный театр, только что сбросивший ярмо крепостничества и робко вступивший на путь художественного развития, был окончательно сбит с настоящей дороги победоносным шествием оперетки. Драма очутилась в загоне. Опера не имела успеха. „Прекрасная Елена“ Оффенбаха стала камертоном театра.

Как театральный жанр, она не имела ничего общего с нашим искусством, тем более с нашим драматическим театром. Французское остроумие, сатирическая игривость и каламбуры уступили у нас место сальности и пошлости, пикантная, брызжущая веселостью и юмором музыка — грубому винегрету затасканных мотивов, механически подерганных из разных опер и водевилей, остроумное либретто — деревянным, тяжелым переводам Крыловых и Федоровых. Отвечая вкусам своего зрителя, русский актер создал особую манеру опереточного исполнения, отличающуюся совершенно „беспрепятственными“, по выражению Салтыкова-Щедрина, телодвижениями, визжанием вместо пения и балаганным гаерством вместо мимической игры.

Правда, и в таком виде оперетка сыграла свою роль, затронув некоторые общественные и политические вопросы, о которых распространяться в серьезной драме нельзя было и мечтать, показала в карикатуре оборотную сторону буржуазных нравственных начал семейной и гражданской жизни, но как жанр, пустивший глубокие корни в нашей театральной действительности, она имела безусловно отрицательное значение на репертуар, на актера, на зрителя.

Даже такой устойчивый в своих художественных воззрениях художник, как Давыдов, должен был уступать духу времени. Некоторые сезоны в провинциальной деятельности артиста протекали под исключительным знаком оперетты — и в биографии артиста это была по-своему значительная творческая полоса. В этом жанре, по собственным словам артиста, он чувствовал себя, как дома. Он переиграл весь опереточный репертуар провинции, в некоторых оперетках переиграл почти все мужские роли, так — в „Прекрасной Елене“ играл Париса, Калхаса, Ахилла, Менелая...

Жизнерадостный и веселый, музыкальный, с приятным голосом, изящный и поивлекательный в своих сценических

приемах, наконец, остроумный, Давыдов являлся отрадным явлением на общем фоне грубого провинциального опереточного искусства, бившего на скабрес, на гаерство, цинизм и пошлые остроуты.

В 1876 году в Москве Давыдов не только выдержал художественное соперничество с знаменитым опереточным кумиром А. Д. Давыдовым, но и затмил его заразительной веселостью, остроумием приемов и обаянием большого сценического мастерства. „Он (т. е. В. Н. Давыдов) столько жизни, веселости внес в свою игру, так был разнообразен и вместе с тем правдив, что публика с неописуемым восторгом приветствовала его, — читаем мы в одной из рецензий по поводу исполнения роли Боккачио. — Ко всему этому прибавим, что, несмотря на всю пикантность своей роли, Давыдов был вполне приличен. Вот где, несмотря на великий соблазн, сказалось то артистическое чувство меры, которого недостает нашим прославленным актерам“.<sup>10</sup>

А другой критик, характеризуя Давыдова, в следующих словах указывал на большой ум артиста: „Когда играет Давыдов, становится ясным смысл и значение оперетки. В его игре столько же ума, сколько и таланта. Остроумие блещет через край при полном соблюдении всех требований приличия и эстетики. Его талант может служить украшением любой европейской сцены...“<sup>11</sup>

Особенно выделилось дарование Давыдова, когда в 1880 году в Одессе ему пришлось играть во французской опереточной труппе. Он забил французов блеском и фейерверком своего опереточного мастерства.

По общему признанию, артист сумел придать оперетке формы легкой, изящной карикатуры и, оставаясь в строгих рамках, нисколько не потерял в сочности и яркости сценической передачи. при полном овладении музыкальной стороной роли. Игра Давыдова расценивалась критикою как образец игры опереточного артиста, как игра, чуждая подчеркиваний, рискованных положений, сгущенных красок, но несущая в себе поразительное художественное чувство меры и продуманную углубленность в сатирический стиль жанра.

В 1880 году, играя летом в Петербурге в оперетке, Давыдов удостоился широкого признания. Чрезвычайно требовательный критик А. А. Соколов (Театральный нигилист) писал об исполнении „Птичек певчих“, что как ни странно, но главное внимание было сосредоточено на роли Дон-Педро, которую исполнял В. Н. Давыдов, „выдвинув-

ший роль Дон-Педро на первый план. Такому исполнению могут позавидовать и французы, у которых эта роль совершенно ступшевывается".<sup>12</sup>

Но что всего примечательнее — это то, что реалистический талант Давыдова не захлебнулся во внешней театральности оперетки. Украшенная теми тонкими и остроумно придуманными эффектами и деталями, которые у французов носят название „grands jeux de théâtre“, игра Давыдова не уходила в то же время от реальной жизни. Это не были театральные, опереточные фигуры. Творчество Давыдова и в оперетте носило отпечаток реализма.

„Симпатичный уличный певец Пикилло („Птички певчие“), запуганный китайскими палками На-фу-фу („Чайный цветок“) поражают в исполнении Давыдова не только всеми атрибутами оперетки, но и трогают созданием правдивых человеческих образов, — писал критик. — Это творчество большого художника жизни, у которого в каждой роли прежде всего виден человек, в каких бы формах он на сцене ни являлся".<sup>13</sup>

Было бы, однако, ошибкой считать, что провинциальный период деятельности Давыдова исчерпывался опереткой. В течение всего провинциального периода своей деятельности Давыдов стремился подчинить своему мастерству все сценические жанры, значительно раздвигая рамки своего ампула. Болезненная для актера проблема ампула волновала Давыдова исключительно с точки зрения творческой. Сыграв „любовника“ Холмина („Блуждающие огни“), Давыдов на той же неделе в бенефисе товарища играет характерную роль Диковского в той же пьесе. Сыграв Арбенина в „Маскараде“ Лермонтова, он через два-три дня играет Бальзаминова („Женитьба Бальзаминова“). Ни один актер, утверждающий себя как „любовника“ и „героя“, не снизошел бы к Бальзаминову, и ни один актер, ни один простак не посмел бы мечтать о роли Арбенина.

Давыдов рвал эти традиции. Он рвал ограниченность ампула известным кругом ролей, он отрицал это творческое сужение себя во что бы то ни стало. Как художнику ему хотелось более широкого охвата жизни и более глубокого и правдивого ее воссоздания на сцене. Только под этим углом и следует рассматривать крайность полюсов сценического репертуара Давыдова.

„У серьезного художника, — говорил Давыдов, — попытка итти к новым ролям, к новым завоеваниям всегда продик-

тована вопросами искусства, накоплением известного материала, известных впечатлений. Для артиста высокое наслаждение составляет победа над новым материалом, преодоление трудностей, ранее не встречавшихся. Нередко таким путем артист открывает в себе доколе спокойно спавшие новые стороны своего таланта...

В поисках творческого материала Давыдов выходил иногда даже за пределы мужских ролей, играя сваху („Женитьба“), Пошлепкину („Ревизор“) и Простакову („Недоросль“), горничную („Приезд жениха, или Мечты до свадьбы“), кокетливую приятную даму, желавшую понравиться („Полька-канкан“). Несомненно, артиста при этом занимало создание художественного и правдивого образа. И решение этой трудной задачи Давыдову удавалось. Критика констатировала, что исполнение артистом женских ролей „правдиво, жизненно и ни в малой степени не шокирует“. <sup>14</sup>

Особенную симпатию питал Давыдов к „народным ролям“, как их называли в то время. В них сказывался большой реалистический и национальный талант Давыдова. На этой привязанности развивалось и крепло то серьезное „бытовое“ направление, типичным выразителем которого было принято считать Давыдова.

Критика первых выступлений Давыдова почти единодушно советовала артисту отказаться от „народных ролей“. Но Давыдов поставил себе задачей овладеть этим типом.

„Я присматривался к мужикам, к их манере говорить, петь, ходить, есть, впитывал жизнь, старался претворить все это в творчество, — рассказывал Давыдов. — И что же? Я чувствовал, как с каждой ролью народный характер удается мне более и более...“

И действительно, критика пела Давыдову дифирамбы. „Давыдов в роли Вани („Ночное“) был в полном смысле восхитителен; его манеры, его робкая застенчивость и, вместе с тем, сильная любовь к Дуне — увлекательны! Нужно быть хоть раз в среде русских крестьян и видеть их жизнь, их горе и радости, чтобы понять все замечательное правдоподобие, с которым он передает роль Вани: то он наивно заигрывает с невестой, то он, хоть и робко, но с некоторым наслаждением ждет от невесты поцелуя, опасаясь, вместе с тем, чтобы она не дала ему тумака. Прекрасно! А его песня! Эта русская задушевная мелодия! Кому она не пришла по душе!“ <sup>15</sup>

„Никто даже не мог приблизиться к тому бесподобному типу разудалого русского молодца, песенника, гитариста, что „так больно лих на девок“, какой вдохновенно создавал В. Н. Давыдов в Кудряше („Гроза“), — вспоминал ранние орловские впечатления известный драматург и режиссер Е. П. Карпов. — Его русские разудалые песни навсегда запомнились мне. Заключительная сцена первой картины третьего действия, пляска под песню „Гуляй, млада, до поры“ проведена была В. Н. Давыдовым неподражаемо!“<sup>16</sup>

В этих ролях восхитил Давыдов и знаменитого пианиста Н. Г. Рубинштейна. Критика же в особую заслугу ставила артисту то, что он не имитирует внешнюю сторону быта, не подражает мужику и крестьянской речи, а представляет и воссоздает их живьем, дает верное отражение природы, является глубоким художником-реалистом.

Глубокое знание жизни и умение правдиво воспроизвести ее на сцене дали возможность артисту утвердить себя и в репертуаре Островского как замечательного сценического художника. Еще в провинции Давыдов переиграл громадное количество ролей Островского, в некоторых пьесах по две, по три роли. В „Грозе“ он играл Кудряша, Бориса, Тихона, в „Лесе“ Буланова и Аркашку, в „Бешеных деньгах“ Василькова и Кучумова, в „Доходном месте“ Белогубова, Жадова, Юсова, в „Бесприданнице“ Карандышева и Робинзона, в „Волках и овцах“ Мурзавецкого, в „Не в свои сани не садись“ Бородкина, в „Не все коту масленица“ Ипполита и т. д. и т. д. По отзывам критики, ни одной из этих ролей он не уронил, а в некоторых поднимался до создания образов, полных жизни. Недаром Островский очень ценил Давыдова, и по личному желанию драматурга артист был первым исполнителем многих ролей его в провинции у Медведева. Роль же Подхалюзина Островский проходил с артистом лично.

„После полосы оперетки Давыдов угостил на прощанье Островским. Что это за чудесный артист! — восклицал одесский критик. — Какое глубокое постижение жизни, какое могучее творческое ее отражение! Тонкому искусству артиста нет предела! Образы Островского жили, дышали на сцене, создавали атмосферу Замоскворечья. Это живые куски нашей действительности“.<sup>17</sup>

Из русского классического репертуара Давыдов в провинции создал роль Молчалина („Горе от ума“), и критика единогласно признала его трактовку роли классическим образцом.

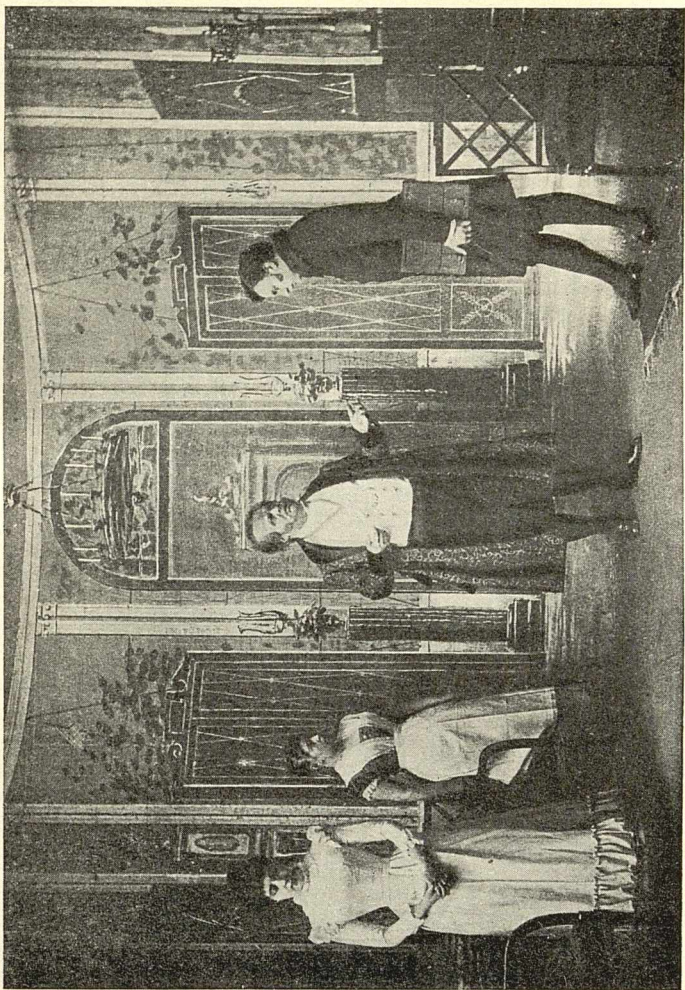
Следует отметить также тяготение Давыдова к Мольеру. В этом ему сочувствовал и антрепренер его, П. М. Медведев, прекрасный исполнитель мольеровских ролей. Многие бенефисные афиши Давыдова украшены были именем великого французского драматурга. Он играл Скапена и Жеронта („Проделки Скапена“), Журдена („Мещанин во дворянстве“), Жоржа Дандена („Жорж Данден“), Сганареля („Школа мужей“), Оргонта („Тартюф“) и многих других. Критика очень высоко ставила его исполнение мольеровского репертуара. Оно было жизнерадостно, весело и лишено той грубой буффонады, которою отличались французские артисты.

Театр Шекспира был также художественно близок Давыдову, он с увлечением играл могильщика, актера, Лаэрта, Полония и Клавдия („Гамлет“) и всегда уверял, что в „Гамлете“ для актера „каждое слово звучит необъяснимой прелестью, каждая роль обаятельна, как музыка“. Он приковывал внимание всего театра художественным исполнением ролей Клюквы („Много шуму из ничего“), Грумио („Укрощение строптивой“). Знаменитый Сальвини был поражен его исполнением роли Глостера („Король Лир“). Но особенно восторженные дифирамбы пела критика созданию Давыдовым роли Клавдия („Гамлет“). Он, во-первых, не вычеркивал „молитву короля“, которую обычно исключали в провинции, и выявлял такое глубокое страдание в раскаянии, что образ вызывал чувство жалости.

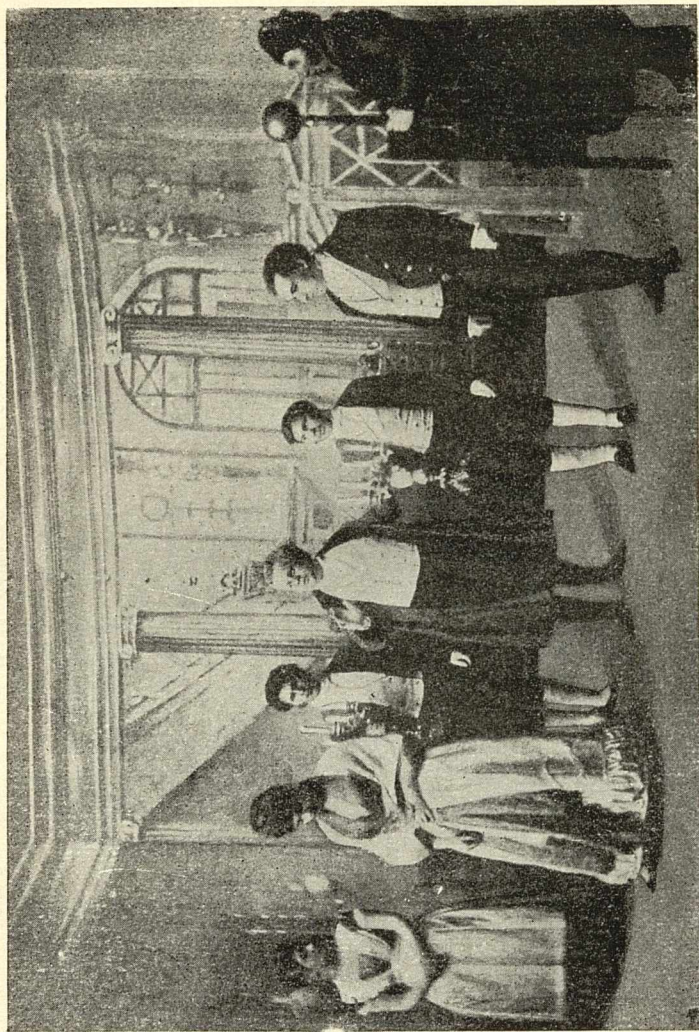
Роли, требовавшие большого драматического напряжения, артисту удавались менее, но в ролях, не требовавших бурной силы выражения, Давыдов являлся большим мастером в выявлении их драматической основы.

В этом отношении особенно характерно для творчества Давыдова исполнение роли Ладыжкина в одноактной пьеске Чернышева „Жених из долгового отделения“, которую артист сохранил в репертуаре до конца своей сценической деятельности.

Мы не останавливаемся на исполнении Давыдовым роли Расплюева („Свадьба Кречинского“), которую он в провинции играл с успехом, исполнение которой критика рассматривала, как шаг вперед и хвалила ее за „бьющую каскадом веселость“, за „исключительно-неожиданный комизм“. Однако в общем это еще был эскиз, художественный набросок, полный изобретательности, наблюдения, очарования легкости и неподдельного комизма,



В. Н. Давыдов — Фамусов  
(„Горе от ума“ Грибоедова)



В. Н. Давыдов — Фамусов  
(„Горе от ума“ Грибоедова)



но все же только эскиз, предшествовавший созданию тонко-разработанного с годами типа Расплюева, ставшего в творчестве артиста непревзойденным образцом блистательного актерского мастерства.

Нужно было обладать обаянием таланта и артистической личности Давыдова, его в высшей степени правдивым и увлекательным дарованием, чтобы мягкостью красок, полутонами, всем мастерством, всеми тонкими сценическими приемами покорить провинциальную публику, привыкшую в массе к грубым приемам игры, требовавшую от драматического актера внушительного роста и оглушительного голоса, от которого дрожали бы стены, требовавшую от комика, чтобы он смешил во что бы то ни стало, ходил по сцене колесом. Правда, в крупных городах уже появились артисты, отстаивавшие на сцене простоту, естественность, художественную правду, но это была лишь капля в море рутинеров, и им стоило не мало труда склонить вкусы публики в сторону художественного реализма. И не случайно обстоятельства привели его, как и другого блестящего мастера-реалиста — Савину, на драматическую сцену столицы.

## V

Когда артист дебютировал в 1880 году в Александринском театре, критику больше всего поразило, что такой тонкий художник, с таким изумительным художественным чутьем и тактом, мог сформироваться в условиях провинциальной сцены.

„В игре его не заметно ни малейших усилий смешить, а между тем каждое слово, им произносимое, способствует обрисовке типа, взятого прямо с природы“, — читаем в одной из рецензий по поводу дебютов.<sup>18</sup>

„Вот это настоящий артист! Ни одного кунштюка, ни малейшего шаржа, а смеешься до слез. Такого нам и надо. Для него одного стоит ходить в Александринский театр!“ — писал петербургский критик.<sup>19</sup>

Давыдов дебютировал в Александринском театре в течение целого месяца — с 20 августа по 25 сентября 1880 года, сыграв на дебютах Сиводушина („Нищие духом“ Н. Потехина), Кочкарева („Женитьба“ Гоголя), Якова („На песках“ Трофимова), Ладыжкина („Жених из долгового отделения“ Чернышева), Сладнева („Майорша“ Шпажинского) и Бальзаминова („Женитьба Бальзаминова“ Островского).

„Простота, естественность, чувство меры, отделка в жесте, обдуманность в каждом движении, рельефность и правдивость в гриме удовлетворили самого требовательного зрителя. Это был действительно промотавшийся селядон-помещик, а не актер, старающийся быть баринком на подмостках, — писал критик по поводу исполнения Давыдовым роли промотавшегося помещика Сладнева („Майорша“ Шпажинского), — ни в чем не проглядывало натяжки и стремления к шаржу, срыву аплодисментов. Публика в массе своей инстинктивно почувствовала нечто новое и — главное — необычайно правдивое...“<sup>20</sup>

Успех Давыдова был чрезвычайный. В Александринский театр, в театр косности и рутины, пропитанный сугубо условной театральностью, вошел блестящий мастер, несший в своем творчестве лучшие традиции великих русских актеров-реалистов.

Однако следует считать большой трагедией для русского театра то обстоятельство, что Давыдов, нуждавшийся в тот момент в дальнейшем культурном развитии, в укреплении художественных убеждений, в тонкой их углубленности, в выпрямлении и утверждении творческого пути, как исключительного художника сцены, попал в Александринский театр в тяжелую полосу русской жизни, в годы жуткой реакции, в период страшного упадка этого театра.

Министром императорского двора был назначен генерал-граф И. И. Воронцов-Дашков, после убийства Александра II назначенный начальником царской охраны и главным руководителем Тайного общества по борьбе с революцией (так называемой „Священной дружины“). Впоследствии же, назначенный наместником на Кавказе, он „отличился“ как душитель национально-революционного движения, организатор и вдохновитель карательных экспедиций. Своим помощником по части управления императорскими театрами Воронцов-Дашков избрал представителя старинной дворянской фамилии, типичного крепостника И. А. Всеволожского. Это была, пожалуй, самая гнусная фигура в истории императорских театров, особенно в отношении русского драматического театра, которого Всеволожский терпеть не мог. Русской литературы он не знал, ко всякой попытке демократизации театра относился крайне враждебно. Всеволожский отдал Александринский театр в полную власть А. А. Потехину, назначив его управляющим драматической труппой. Появление литератора (хотя уже и сдавшего в архив все позиции либерального народниче-

ства) во главе учреждения, где литература терпела только одни притеснения, вызвало всеобщее удовлетворение, и никто не обратил внимания на то, что Потехин совершенно не знал машины крупного театрального дела. Потехин, однако, был не только писателем, он был доверенным и управляющим имениями министра внутренних дел графа Н. П. Игнатьева, знаменитого проводника „твердого курса“ по борьбе с революцией, автора „Положения об усиленной и чрезвычайной охране“, организатора еврейских погромов. А. А. Потехин был редактором официальной части „Могилевских губернских ведомостей“ и на ссуду от казны в качестве „обрусителя“ приобрел имение в той же губернии. Иначе не могло и быть: правительство прекрасно знало, кому оно поручает наблюдение за театром!..

Чтобы умиротворить прессу, настоятельно требовавшую театральных реформ, при дирекции императорских театров, под председательством директора театров И. А. Всеволожского, была образована комиссия для обсуждения тех мероприятий, которые могли бы быть приняты для улучшения положения императорских театров. В комиссию вошли драматурги Островский, Аверкиев и Потехин и известный музыкант и композитор, директор петербургской консерватории К. Ю. Давыдов (между прочим, не посетивший ни одного заседания, сознавая, повидимому, всю бесполезность этого дела). Да и действительно, что могла дать комиссия, состоявшая под председательством Всеволожского и работавшая в системе бюрократической машины!.. Ей были предложены уже готовые вопросы, программа которых страдала отсутствием полноты и серьезности. Отмена монополии императорских театров, т. е. то существенное, что вышло из работы комиссии, никого не удовлетворила. Это не была широкая свобода театров, а лишь уничтожение некоторых прежних привилегий ведомства двора; но даже эта относительная свобода театров не была упорядочена, не установлена ясным соответственным узаконением. Феодально-бюрократическое общество, переоценивая радикализм русской буржуазии, долго держалось за монополию, боясь общедоступности театра для широких слоев русского общества.

Потехин распоряжался Александринским театром, как вотчиной. Произвол, кумовство, закулисные дрязги самого низкого свойства царили в труппе театра, и вдохновителем всего этого был тот же Потехин, доходивший иногда до цинизма, — как, например, в нашумевшем в свое время

инциденте с известной артисткой Е. Н. Горевой, с громадным успехом дебютировавшей в Александринском театре. Потехин заявил артистке: „Вы мне лично не нравитесь, а потому и не будете приняты на императорскую сцену, а на всю публику и на всю печать я не обращаю ровно никакого внимания, что же касается оклада, то если бы я захотел и нашел нужным, дирекция нашла бы его“.<sup>21</sup>

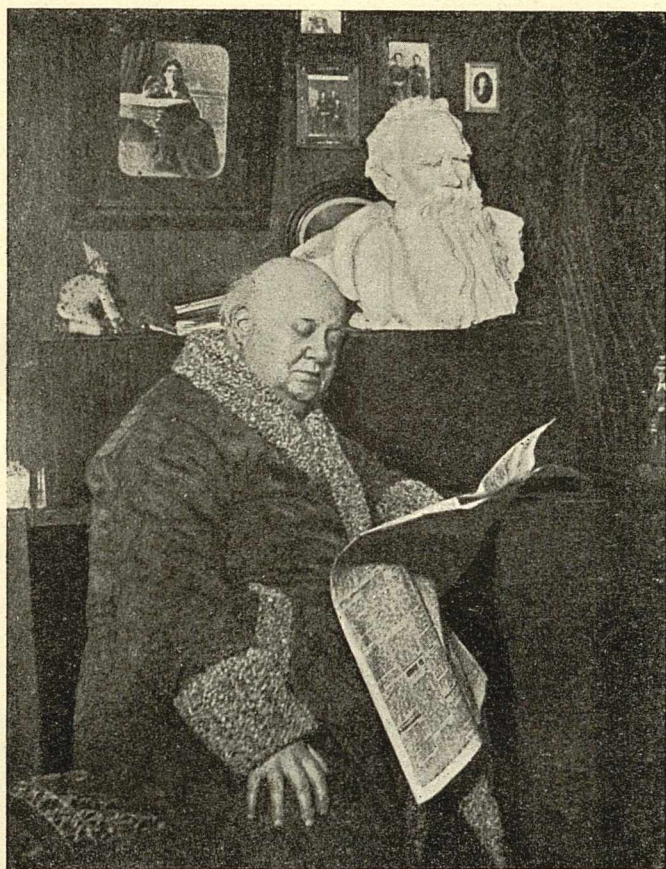
Громадная по количеству труппа поддерживалась десятком даровитых артистов. Ансамбля почти никогда не было. Публика в Александринский театр ходила смотреть не спектакль, а Савину, Варламова, Сазонова, т. е. отдельных талантливых артистов. Молодежь из театрального училища являлась в театр слабой, неподготовленной и представляла собою отсев того, что не пригодились в балет.

Работать в труппе Александринского театра 80-х годов, по рассказам Давыдова, было мученьем. Труппа в массе была мало культурна, совершенно безразлична к вопросам театра и литературы. Некоторые актеры, много лет пробывшие на сцене, не понимали и даже не знали элементарных вещей.

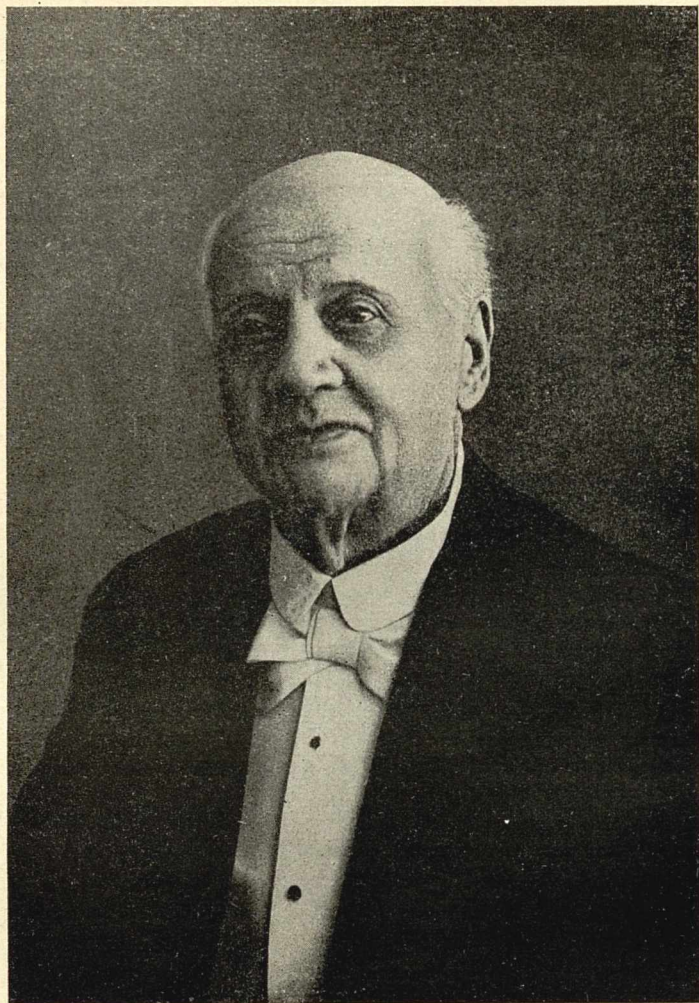
Оперетка, преобладавшая в репертуаре 70-х годов, внесла в труппу поверхностное отношение к делу. Привыкнув к ролям, которые не требуют работы над характером и образом, не обладая сильными, правдивыми талантами, актеры были уже не в состоянии справляться с мало-мальски серьезной ролью.

Режиссуры в серьезном значении слова не было никакой. После А. А. Яблочкина и Е. И. Воронова по этой части в Александринском театре настало полное оскудение. Постановки отличались несуразностью и убожеством. Дело доходило даже до курьезов. Раз обставленная пьеса, казалось бы, должна быть постоянно в одном и том же положении. Но вот на втором представлении исчезают со сцены дорогие салфетки. Куда? Оказывается, что артистка-бенефициантка на первое представление давала свои салфетки. Исчезла хорошая мебель. Куда? А мебель брали из Михайловского театра, и сегодня она занята в комедии, из которой взята.<sup>22</sup> Похоже на анекдот. Однако ими полна театральная хроника 80-х годов.

Репертуар по положению находился в руках Театрально-литературного комитета при дирекции императорских театров, и казалось бы, что структура из двух отделений, при которой пьеса, забракованная в одном отделении, могла быть одобрена в другом, обеспечивала авторов от случай-



В. Н. Давыдов  
1912 г.



В. Н. Давыдов  
1922 г.

ностей, интриг, лицепрятия и прочего. Но на деле решения комитета не имели никакого практического значения, так как дирекции театров принадлежало решающее слово.

После Островского, который показал высокохудожественные образцы бытового репертуара, с новым содержанием, оригинальными характерами, ярким, сочным языком, репертуар 80-х годов снижается до сценического трафарета, назойливо повторяя черты реально-бытописательской манеры, выродившись в сценический бытовой натурализм (Шпагинский, Невежин и др.).

„Океан буржуазно-обывательской идеологической ограниченности, духовной пошлости и убожества заливал в эту эпоху Александринскую сцену, — говорит К. Н. Державин в книге „Эпохи Александринской сцены“. — Среди этого репертуара сиротливо мелькают Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Мольер, почти совсем не ставили Грибоедова, и занимал еще некоторое место (в частности благодаря инициативе Савиной) Тургенев. Все остальное равнялось на Крылова и родственных ему драматургов... Несомненно эта эпоха была эпохой крайнего упадка александринского репертуара. Вместе с тем вряд ли когда-либо Александринский театр так планомерно и последовательно служил интересам правительственной реакции. Углубляясь в хитросплетения семейных интриг и буржуазно-обывательских сплетен, он замалчивал совершающийся процесс феодально-крепостнической реакции и процесс накопления новых революционных сил. Идеологическая робость российской буржуазии 80-х годов, помноженная на культурное убожество и культурную неприхотливость буржуазного до мозга костей петербургского чиновничества, диктовали Александринскому театру свою художественно-идеологическую волю и опутывали его паутиной мелочности, политического индифферентизма, социальной нейтральности и обывательского благомыслия...“<sup>23</sup>

Виктор Крылов, этот „театральный сочинитель“, как его называл Островский, становится типичным представителем буржуазно-предпринимательского стиля в драматургической работе. „Безобидность“ его сюжетов делала его не только приемлемым, но желанным, любимым автором Александринского театра. Его ставят в обычные дни и непременно в те дни, когда театр должна посетить императорская фамилия, так как Александр III не выносил пьес, в которых драматурги пытались ставить какие-либо общественные вопросы.

Виктор Крылов являлся идеальным сочинителем 80-х годов и вел за собою целую группу „поставщиков“ и „аранжировщиков“, благодушеествовавших в Александринском театре. Русских типов, русских характеров, русской жизни искать в этих пьесах напрасно.

„Лучшие артисты заняты в пьесах В. Крылова, а „Ревизор“ идет со слабым составом“, — писал критик и на поставленный вопрос — где причина, отвечал: „Завтра идет пьеса В. Крылова, и они отдыхают... Лучшие актеры отдыхают, готовясь к воспроизведению В. Крылова, а Гоголь обставлен выходными актерами...“<sup>24</sup>

Другой критик отмечал, что из пьес Островского идут лишь „Гроза“ и „На бойком месте“. Давали два раза „Ревизора“ в совершенно недопустимой постановке, о „Горе от ума“ не заикнулись. „Как можно допустить, — восклицает критик, — чтобы Грибоедов, Гоголь, Островский, Пушкин, Лермонтов окончательно сошли со сцены? Из Гоголя дают изредка только „Ревизора“; все драматические сцены Пушкина сняты с репертуара, о возобновлении лермонтовского „Маскарада“ и не думают. Все „темное царство“ Островского сошло со сцены... Шекспира, Шиллера, Мольера, Лопе де Вега, Шеридана забыли. Да почему же? Да просто потому, что ставить репертуар не с кем. Труппы хватает только для В. Крылова“.<sup>25</sup>

„В театр перестают ходить, ибо там ни репертуара, ни актеров, ни ансамбля. В театр хоть загоняй палкой!“ — свидетельствовал рецензент, говоря об Александринском театре.<sup>26</sup>

„Никто, мы не zapomним, по крайней мере, таких театралов, — писал А. Р. Кугель, вспоминая Александринский театр 80-х годов, — которые смотрели бы на Александринский театр, как на место свято... Странно было бы говорить о пиетете к Александринскому театру“.<sup>27</sup>

Публику театра попрежнему преимущественно составляло гостинодворское и апраксинское купечество. Интеллигенция стала заполнять театр лишь с приходом в театр Давыдова. В бенефисы же Савиной и Жулевой, игравших „светских“ женщин с большим блеском, в Александринский театр заглядывало и придворное общество, которому было безразлично, в каком репертуаре выступает Савина или Жулева, но для которого важна была исключительная, торжественная обстановка самого спектакля. Едва ли этот конгломерат публики мог воспитывать, растить актера. Скорее он создавал целый ряд соблазнов, которые могли только уводить актеров от серьезных задач.



Разлагающая атмосфера этого театра стала быстро оказывать свое влияние на талант Давыдова, мешая всестороннему выявлению его художественных сил, уводя артиста от его прямого дела.

С первых же шагов Давыдов испытывает на себе беспорядочное ведение дела в театре. Роли его иногда дублировались, и притом совершенно бездарно. Роль Митрофана („Недоросль“), в которой Давыдов создал неповторимый образ, была внезапно отдана Потехиним молодому Р. Б. Аполлонскому, который ни с какой стороны не отвечал этой роли.

„Можем засвидетельствовать, — читаем в рецензии, — что это была ученическая игра, которую желательно было бы более не видеть... И в то же время Давыдов, этот гениальный Митрофан, играл маленькую роль в пьеске для разезда“. <sup>28</sup>

Театр загрузил Давыдова бесчисленным количеством ролей — главным образом потому, что участие Давыдова обеспечивало сборы. Сам артист, заинтересованный в получении разовых, ни от чего почти не отказывался, хотя роль порой и не соответствовала характеру его дарования. Давыдов, как говорят, не уронил ни одной роли, в некоторых имел выдающийся успех, но самый круг этих ролей не давал никакого материала для большой работы.

Драматурги тоже не щадили дарования Давыдова. Один перед другим они старались эксплуатировать талант артиста, чтобы обеспечить успех пьесы.

„Не слишком ли много ролей за последнее время поручается Давыдову! — восклицает один из рецензентов. — Не заваливайте, господа распорядители, пустыми ролями Давыдова, если вы покоите на нем надежды труппы“. <sup>29</sup>

Наконец, в 1883 году Давыдов был вынужден потребовать от дирекции включения в контракт пункта, в силу которого он „имел бы право исполнять не все роли, которые будут назначаться авторами“, мотивируя это тем, что не подходящие к его средствам роли зачастую ставят его в невыгодное положение перед зрителем и критикой, что, перегруженный ролями, он не успевает достаточно глубоко работать над репертуаром. <sup>30</sup>

Даже в отношении репертуара Островского театр не сумел использовать дарование Давыдова, у которого свыше тридцати ролей Островского было создано в провинции, — среди них такие, как Ипполит („Не все коту масленица“), Васильков („Бешеные деньги“), Подхалюзин („Свои люди — сочтемся“), Аркашка („Лес“). Однако Островский не поль-

зовался успехом на сцене Александрийского театра 80-х годов: появление его в репертуаре было случайно и имело место почти исключительно в бенефисы артистов.

Но и в тех ролях, которые выпадали на долю Давыдова, артист зарекомендовал себя как исключительный художник. Он выдвинул роль помощника режиссера, идеалиста Нарокова („Таланты и поклонники“). Критика отмечала замечательную внешнюю отделку роли и в немногих речах много неподдельной теплоты. В комедии „Без вины виноватые“ по назначению самого Островского Давыдов играл актера Шагу, создав глубоко жизненный тип горького пьяницы, но тип симпатичный, достойный сожаления. Нельзя не отметить также передачу Давыдовым роли чиновника Беневоленского („Бедная невеста“), которого он играл не важничающим и серьезным, как Пров Садовский и Павел Васильев, а юрким, не утратившим надежды нравиться женщинам. В эти же годы Давыдов делал и первые эскизы к созданию характера ожиревшего барина Лыняева („Волки и овцы“), роли, которая впоследствии была артистом отделана с исключительным мастерством.

В 80-х годах русский театр отпраздновал несколько замечательных литературных юбилеев — и на этих юбилейных спектаклях Давыдов был предметом восторженных оваций, как лучший из лучших исполнителей классического репертуара. Так, празднование пятидесятилетия комедии „Ревизор“ обратилось в торжество Давыдова, который играл Городничего. В эти же гоголевские дни Давыдов поразил критику исполнением ролей Подколесина („Женитьба“), Дворецкого („Лакейская“), Пролетова („Тяжба“), Собачкина („Собачкин“) и Замужрышкина („Игроки“). Последние три роли он играл в один вечер и „покорил публику первоклассным мастерством глубокого сценического перевоплощения, идущим от полного обладания всеми, решительно всеми средствами сценического искусства, поразив не только тонкостью мастерства, гримировки, костюма, речи, но и замечательным проникновением гоголевским юмором“.<sup>31</sup> Один же из критиков писал: „Давыдов доказал, что плохих и маленьких ролей нет. Он создал шедевры, достойные кисти первоклассного художника. От игры даровитого артиста на нас опять повеяло прежней сценой чудесного Московского Малого театра. Спасибо, большое спасибо за это дорогое нам напоминание“.<sup>32</sup>

В юбилейный спектакль „Недоросля“ Фонвизина Давыдов играл Митрофана и был „настолько хорош, что общее

внимание было сосредоточено только на нем одном".<sup>33</sup> Он представил Митрофана нравственно искалеченным баловнем, истым потомком Скотининых, придав ему „черты откормленности и жеребьячества“. Сцена учения, особенно с Кутейкиным, имела такой успех, что, по свидетельству критика, в театре стоял стон от хохота, хотя при этом Давыдов не выделял никаких кунштюков. Весь эффект заключался в правдивой, верной типу мимике лица, в игре глаз.<sup>34</sup>

На праздновании столетия со дня рождения поэта В. А. Жуковского Давыдов выступил в Большом театре (1883 г.) в роли Квеведа („Камоэнс“ Гальма, перевод Жуковского). По единогласному свидетельству критики, Давыдов нашел золотую середину между чтением и игрой, и из неяркой, мало благодарной роли создал сочный образ разбогатевшего и разжиревшего коммерсанта Квеведа, передав его с неподдельным комизмом и в то же время ему одному свойственной сдержанностью. „Гримировка замечательная, отделка деталей великолепная... Принужденный подать Камоэнсу руку и даже обниматься с ним, он тотчас с видным отвращением вытирает руку и губы... Но как он все это делает! Словом, это было такое создание, на которое способны только гениальные артисты“.<sup>35</sup>

Большим событием в начале 80-х годов была постановка пьесы А. В. Сухова-Кобылина „Дело“, занимающей в русском репертуаре совершенно исключительное положение. Давыдов играл помещика Муромского и показывал в этой роли исключительное умение распределять свои силы. Пьеса, однако, не удержалась в репертуаре 80-х годов, когда театром владели легкомысленные мотивы и сюжеты, но Давыдов, по настоянию которого Потехин впервые поставил пьесу, постоянно включал это замечательное произведение драматической литературы в свой гастрольный репертуар.

Очень редко появлялся артист в ролях Городничего („Ревизор“), Фамусова („Горе от ума“) и Расплюева („Свадьба Кречинского“). Игранные в этот период артистом случайно (пьесы эти не держались в репертуаре), хотя с большим искусством и живым комизмом, они были отшлифованы несколько позже, когда Давыдов служил в Москве в театре Корша.

Но при всем таланте, каким владел Давыдов, не было артиста в труппе Александринского театра, который бы так щепетильно-серьезно относился сам к себе. Когда в

1881 году он получил приглашение сыграть в спектакле Литературного фонда „Холостяка“ Тургенева, Давыдов, несмотря на увещевания многих литераторов, категорически отказался, указывая на то, что он „не подготовлен к роли, которую до него играл великий Мартынов“. И только через год, в спектакле Литературного фонда, артист появился в роли Мошкина.

Успех Давыдова был исключительный. Критика единодушно констатировала, что слабых мест в исполнении нет, что вся роль целиком проведена артистом высокохудожественно и что артист достигает неизгладимого впечатления путем самых простых приемов, являющихся результатом виртуозной сценической техники.

Тургенев позже увидел Давыдова в этой роли и личным визитом отблагодарил артиста. Но тогда же, через несколько дней после премьеры „Холостяка“, Тургенев из Парижа писал Давыдову:

„Владимир Николаевич! Позвольте мне как автору присоединить мои поздравления ко всем тем, которые вы получили по поводу вашего блистательного успеха в роли „Холостяка“. Я никогда не имел удовольствия вас видеть, но я помню, что два года тому назад М. Г. Савина, в тонкий вкус которой я вполне верю, говорила мне о вас, как о молодом артисте, которому суждено занять до сих пор не замененное место нашего славного Мартынова, прибавляя к тому, что она употребит все свое влияние, чтобы вас пригласили на петербургскую сцену. По всему видно, что ее предсказания сбылись, и я очень рад, что моя довольно слабая пьеса дала вам случай окончательно утвердиться во мнении публики, любимцем которой вы стали. Так же, как и Мартынов, вы сумели сделать живое и целостное лицо из незначительных данных, представленных автором. От всей души желаю вам дальнейших успехов и не сомневаюсь, что вы их достигнете. Надеюсь, по прибытии в Петербург я узнаю вас как человека и как актера, а пока прошу принять от меня вместе с возобновлением поздравлений уверения в искреннем сочувствии и уважении вашего покорного слуги“.<sup>36</sup>

А в письме к Д. В. Григоровичу Тургенев писал: „Весьма мне приятно, что я дал ему (Давыдову) случай высказать свое дарование и утвердить за собой первое место на нашей сцене“.<sup>37</sup>

Критика все время подчеркивала творческий рост Давыдова, указывала на то, что по технике нет ни в Москве,

ни в Петербурге артиста, равного Давыдову, что в каждой роли он поражает не только силою художественного творчества, но и большим умом, который сквозит в понимании и освещении каждого образа.

Даже старые, заигранные роли в интерпретации Давыдова оживлялись светом реалистического толкования. Так в 1884 году он создал образ купца Боярышников в пьесе Чернышева „Не в деньгах счастье“. Как глубокий реалист-художник, Давыдов не отступал от правды ни на шаг. В игре поражала выдержка характера, его цельность, а не отдельные драматические или комические моменты. А. Р. Кугель, тогда еще только вступивший на путь театрального критика, писал, что после исполнения роли Боярышникова актером Н. И. Новиковым, игравшим роль в грубо мелодраматической манере, исполнение Давыдова явилось тонко художественным и глубоко реальным.<sup>88</sup>

Конечно, пьесы управляющего труппой А. А. Потехина занимали в репертуаре почетное место и ставились с большей заботой, чем пьесы классического репертуара. Выступал в этих пьесах и В. Н. Давыдов. В комедии „Вакантное место“ он показал тип недалекого, ограниченного армейского офицера Прелестного, а в пьесе „Виноватая“ делил громадный успех с Савиной, изображая старого мужа и деспота Кутузкина, и, попрежнему, как и в провинции, чаровал зрителей исполнением роли ямщика Михайлы, натуры широкой, полной удали, жаждущей воли, простора и разгула („Чужое добро впрок нейдет“).

Наконец, нельзя не отметить в творчестве артиста роли ревнивца Недыхляева в лучшей драме Шпагинского „Кручина“, сыгранной Давыдовым впервые на сцене Александринского театра в 1882 году.

Но большая часть артистических сил Давыдова ушла на репертуар, в массе своей опускавшийся до низкопробной сценической макулатуры. Только такой сильный мастер, как Давыдов, мог каждую роль отделать, индивидуализировать, и только такой сильный реалистический талант, каким обладал Давыдов, был способен из самого незначительного, порой неправдоподобного материала создавать сильные в своей выразительности живые образы.

Избежать этой драматургии было немислимо. И Давыдов не раз сгибался под бременем „текущего репертуара“. Протесты его ни к чему не приводили — дирекция указывала, что в любом театре ему не избежать подобного репертуара, на что Давыдов, отстаивая свои требования,

писал в докладной записке, что Александринский театр занимает исключительное положение и должен во что бы то ни стало „охранять литературу на сцене, заботиться о создании основного репертуара, украшением которого явились бы вечные спутники русской сцены — Шекспир, Мольер, Гоголь, Грибоедов, Островский“, и „воспитать актеров и молодежь в любви к этой литературе, к правдивому изображению человека, в любви к своему языку, к быту, к истории, в уважении труда предшественников — великих русских артистов“.<sup>39</sup>

Давыдов „переоценил“ задачи „образцовой“ сцены. Мечтам его не суждено было сбыться, и полное разочарование артист испытал прежде всего на примере своей собственной карьеры. Театр не оценил серьезного, глубокого, реалистического таланта Давыдова, и ни в малейшей мере не старался предоставить артисту тех условий творчества, которые смогли бы превратить Давыдова в еще более яркую и более мощную культурную силу.

Театр, имея к тому возможность, не обеспечил выдающегося артиста даже с материальной стороны, не создал почвы для спокойной художественной работы, о которой мечтал артист, вступая на „обетованную землю“, на императорскую сцену. Чтобы заработать, Давыдов в погоне за „разовыми“ должен был перегружать себя ролями (а материальная сторона дела для него не была безразлична, т. к. у него на руках была большая семья, а кроме того он выплачивал долги отца).

Отраду находил артист лишь в педагогической деятельности, которую начал в 1883 году в Петербургской консерватории как профессор декламации и которой отдавался с большой любовью, работая не только над выработкой дикции, но помогая молодежи и в разработке драматической стороны партий.

С каждым годом работа в театре становилась для Давыдова все более и более неинтересной. Творческие силы уходили на пустяки. Художественному глубокому влиянию, о котором мечтал артист, вступая в Александринский театр, не находилось места: на своем пути Давыдов встречал косность и некультурность труппы и бюрократизм конторы.

Артист просил дать ему двухгодичный отпуск с сохранением содержания, чтобы за эти два года иметь возможность подготовить „серьезный, ответственный репертуар“ — Островского, Гоголя, Грибоедова, Шекспира и Мольера.



LXXV

1847-1922

Великому актеру России  
В. Н. ДАВЫДОВУ

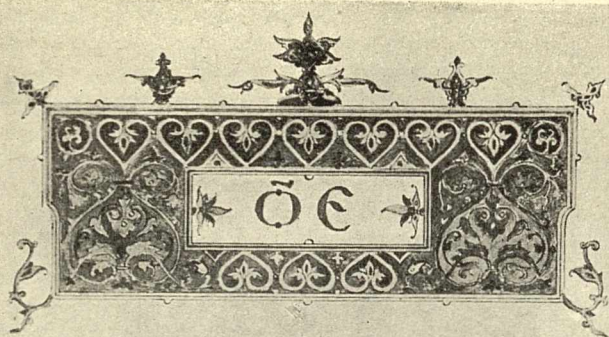
ПЕТРОГРАДСКИЙ  
ВОЕННО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ

с благодарностью и  
уважением вручает

сей

АДРЕС

Адрес Петроградского Военно-театрального комитета  
1922 г.



**ГЛУБОКОУВАЖАЕМЫЙ  
Владимир  
Николаевич!**

Петроградский Отдел Народно-  
го Образования пригласит вас се-  
годня радостный вечер Вашей светлой  
жизни.

Свердловским вниманием приня-  
тым наследие предшествовавших поко-  
лений, рабочие массы видят в Вас од-  
но из драгоценнейших достояний это-  
го наследия.

Ваша прекрасная душа, творчес-  
кая жизнь, верим, будет не исключени-  
ем, а правилом в создававшемся освободен-  
ному человечеству.

Адрес Петроградского Отдела Народного Образования  
1922 г.



или же предоставить отпуск без сохранения содержания, но с правом выступать на провинциальных театрах. Дирекция не согласилась.

В 1886 году Давыдов был удостоен А. Н. Островским, назначенным тогда заведывающим художественной частью московских императорских театров, приглашения в Московский Малый театр. Ходатайствуя перед директором императорских театров о переводе Давыдова на московскую сцену, Островский указывал на то, что и складом таланта и творчеством Давыдов является плоть от плоти лучших традиций русской сцены, ее правдивого, художественного направления, что талант и дух его художественного творчества воскрешают лучшие времена Малого театра и что, бездействуя на петербургской сцене, в Москве он мог бы стать опорой репертуара и театра.

Директор отклонил ходатайство Островского, мотивируя тем, что «с уходом даровитого Давыдова могут упасть сборы, которые в настоящий момент для дирекции не безразличны...» Это совершенно напоминает отношение дирекции к великому Мартынову. Когда артист умер, директор театров Борх реагировал замечательной фразой: «Жаль! Теперь упадут сборы». Для дирекции императорских театров и Давыдов был только «хорошей маркой», украшающей афишу, «обеспечивающей кассу театра».

Наконец, в 1886 году, при подписании очередного контракта, Давыдов потребовал включения целого ряда ролей классического репертуара и права отказываться от неподходящих к его средствам ролей. Дирекция и на это не пошла, предложив артисту служить без контракта, подписав только кабальные и унижительные для первоклассного мастера «общие правила». Давыдов был оскорблен таким предложением, указал дирекции на то, что контракт вообще составлен в ущерб интересам актеров, и покинул Александринский театр.

Последнее выступление Давыдова в Александринском театре носило задушевный характер. Артисту был подан венок и устроена шумная овация, носившая характер демонстрации протеста.

«Потеря эта колоссальна! — отмечала критика. — Это был единственный артист, в котором заметно было серьезное направление искусства, артист, в котором мы видели оправдание Александринского театра. Только его глубоко реалистический талант, который даже вымышленные фигуры наших драматургов умел поднимать до типов, придавал смысл театру, как общественному делу...»<sup>40</sup>

Давыдов вступил в московский театр, основанный в 1882 году популярным адвокатом Ф. А. Коршем под наименованием „Русский драматический театр“ и рассчитанный на более широкого демократического зрителя, так как Московский Малый театр обслуживал главным образом зажиточную часть населения и интеллигенцию.

Из каких бы соображений Корш ни исходил при организации своего театра, культурных или чисто коммерческих, предпринимательский характер антрепризы стал вскоре совершенно очевиден. Самое приглашение Давыдова в труппу было несомненно вызвано коммерческими соображениями и пошатнувшимися денежными делами театра Корша.

Если еще на первых порах Корш до некоторой степени старался прикрывать свою коммерцию культурной и художественной ролью театра, то с течением времени он исключительно пошел на поводу вкусов непритязательной московской публики. Правда, классические пьесы имели место в репертуаре Корша, труппа подобралась хорошая, но все это носило характер случайный.

Корш строил жизнь своего предприятия на „новинках“. За первые десять лет существования своего театра он ухитрился дать 504 премьеры, т. е. поставить по 50 пьес в сезон в среднем. Мыслима ли была хотя бы самая незначительная художественная работа при таком ведении дела! Но Корш был коммерсантом. Он рассуждал просто: из десяти пьес девять, возможно, провалятся, но зато одна понравится, станет „боевой“ и вознаградит антрепризу за целый ряд неудачных попыток.

Чтобы дать читателю представление о „коршевских боевиках“, мы изложим содержание одной из пьес, имевших „сногшибательный“ успех — а именно содержание комедии „На маневрах“. Этот глупый фарс приготовлен был драмателем Рассохиным из остроумной и забавной немецкой пьесы Густава фон Мозера и Франца фон Шентана „Der Krieg im Frieden“.

Поблизости какого-то русского города происходят маневры... И вот внезапно в этот город назначается военный постой. В дом некоего Горелочкина, человека, имеющего, кроме жены, молодую племянницу и при ней молодую гувернантку, назначаются на постой четыре офицера. Горелочкин в ужасе. Но он — приятель с городским голо-

вой Бамбиковым, и тот взамен четырех офицеров отводит в его доме квартиру для одного генерала. Все это было бы прекрасно, но с генералом является на постой также и его штаб: молодой адъютант Отметаев, молодой ординарец прапорщик Милашкин, а вместе с ними и писарь и денщик. Кроме того, оказывается, что гувернантка Горелочкиных, выдающая себя за девицу, состоит в браке с полковым доктором. И вот начинается невероятная путаница. Полковой доктор, квартирующий у городского головы, беспрестанно является в дом Горелочкина, как будто с рапортом к генералу, а на самом деле, чтобы повидать жену; они скрывают свой брак. Ординарец генерала прапорщик Милашкин мгновенно влюбляется в племянницу Горелочкина, племянница же влюбляется в адъютанта, не обращая на нее внимания, а между тем, чтобы возбудить в нем ревность, кокетничает с Милашкиным. Вновь явившийся в город молодой аптекарь Штриц, товарищ доктора Страхова, делает в это время визиты и влюбляется в дочь городского головы, она влюбляется в него; горничные в доме Горелочкина сходят с ума — одна от писаря, другая от денщика; жена городского головы хочет во что бы то ни стало отдать свою дочь за полкового доктора; прапорщик Милашкин, отправляясь по поручению племянницы Горелочкина достать на пруде три водяных лилии, которые дадут ему право танцевать с нею первый вальс, падает в воду... и т. д. и т. д. В конце концов все так запутывается, что на балу с полковой музыкой Горелочкин не находит гувернантки, жена его — горничной и кухарки, генерал — адъютанта, денщика и писаря, городской голова — своей дочери... И наконец, в последнем действии, при выступлении военного постоя, полковой доктор повышается в должности, представляет всем свою жену, племянница Горелочкина отдает свою руку адъютанту, аптекарь женится на дочери городского головы и т. д. и т. д. Все благополучно кончается, и зритель, вдоволь насмеявшись, спокойно едет домой спать.

Из таких пьес и состояло ядро коршевского репертуара. Надо отдать справедливость, труппа играла их очень живо, с большим увлечением. Про исполнение только что рассказанной пьесы „На маневрах“ солидный театральный критик С. Васильев писал между прочим: „Она прекрасно срепетована и слажена (режиссер В. Н. Давыдов), все знают роли и играют их от души; в первый раз я видел в театре Корша такой ансамбль, такую уверенность в очень слож-

ных сценических эволюциях, такое *allegro giusto* в темпо, такое *brjo* всех исполнителей“.<sup>41</sup>

Попадали в репертуар пьесы, для которых был закрыт доступ на императорскую сцену, пьесы с „либеральным душком“, вроде „На земской ниве“ Е. П. Карпова, и за эту, правда, очень незначительную в процентном отношении, часть репертуара театр Корша пользовался вниманием передового буржуазно-демократического зрителя.

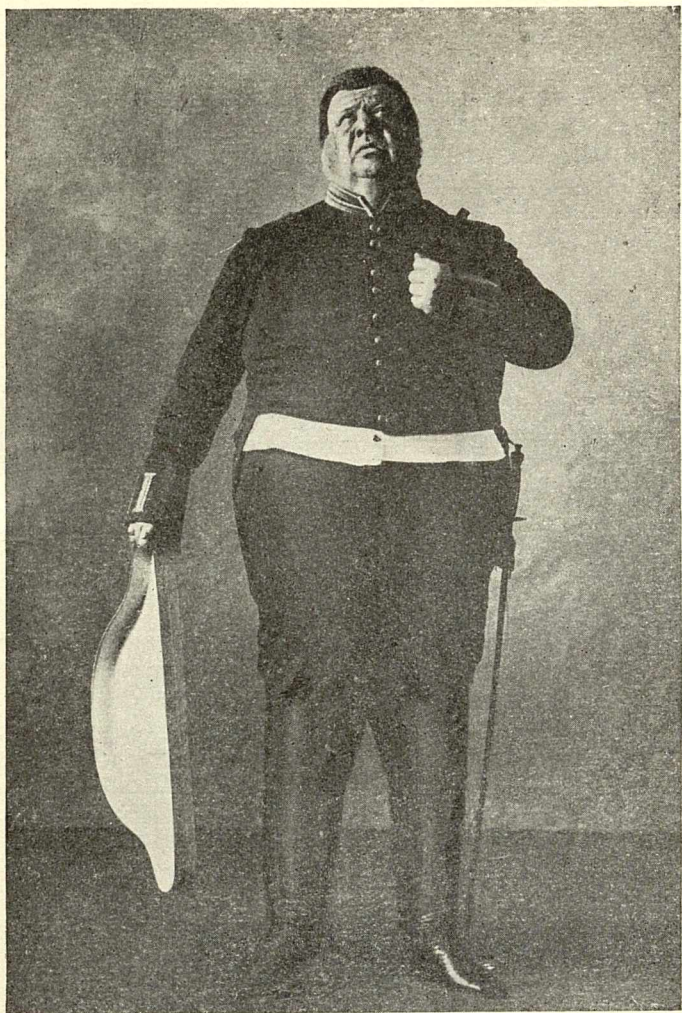
Давыдов рассказывал, что, вступая в труппу театра Корша, в котором должен был играть роли, принадлежащие к амплуа комика и комика-резонера, он шел на очень трудное дело.

„Публика Корша, — говорил Давыдов, — привыкла к исполнению артистов, не останавливавшихся ни перед чем, лишь бы произвести эффект. Она была избалована такими приемами, к которым ни один уважающий себя артист и считающий театр за серьезное и художественное дело прибегать не позволит!“

Давыдов при этом не назвал имени ни одного артиста. Но сейчас мы можем указать, что носителем подобных приемов был даже такой крупный артист, как Л. И. Градов-Соколов. Именно про него один из критиков в подтверждение слов Давыдова писал: „Комик вымазывает красной краской свой нос, старается сделаться как можно безобразнее и не живет на сцене жизнью изображаемого лица, а в промежутках между разговорами других действующих лиц делает „выходы“ для забавы своих поклонников; делает „выход“, успокоится, уберет свою гримасу и отдыхает до нового выхода. Но особенно оживляется он, когда ему приходится уходить со сцены, он ухватывается за одно какое-нибудь слово и повторяет его на всевозможные лады, даже уже за дверью, пока публика не вызовет его „за сцену“. И добро бы эти приемы вносили только в специальные „репертуарные“ пьесы коршевского репертуара, там он в уровень с автором, но нет, он вносит их в роли комедий Островского. В этих ролях он сам подписывает свой приговор и не он один, а все его направление в театре Корша; он только яркий представитель его“.<sup>42</sup>

Естественно, с приходом Давыдова в театр Корша на артиста возлагали надежду, что его могучему таланту удастся вывести театр на художественную дорогу.

„В качестве серьезной артистической силы, чуждый малейшего стремления к дешевому смеху, Давыдов без всякого сомнения окажет, может быть даже бессознательно,



В. Н. Давыдов — Городничий  
(„Ревизор“ Гоголя)



В. Н. Давыдов — Подколесин, В. В. Стрельская — сваха  
(«Женитьба» Гоголя)

давление на состав и репертуар нашего частного драматического театра. Давление это уже сказывается: с появлением Давыдова возвращается Коршу — его театру — сочувствие даже тех, кто от него уже отвернулся, — писала после первых выходов артиста одна из театральных газет.<sup>43</sup>

Давыдов был в то время молод, ему не было и сорока лет. Жизнь его глубоко волновала и интересовала. Он на все реагировал, как либерально настроенный интеллигент. Он еще не погрузился в ту апатию и в то заживание, которое охватило его несколько позже, он много работал над собой, с увлечением истинного художника отдавался творчеству, был чуток к интересам передовой общественности. И поэтому творчество его в этот период носило отпечаток исключительной силы, свежести, яркости, сочности и убедительности.

Учитывая материальный успех, который нес с собою Давыдов, Корш дал ему возможность появиться в лучших ролях классического репертуара. В самый короткий срок Давыдов стал любимым артистом Москвы.

„Артисту с его блестящим и тонким дарованием, — писал критик, — вовсе не трудно снискать симпатии у знатоков искусства, любящих и понимающих его, и людей интеллигентных, но покорить тонкостью искусства и заслужить любовь всей вообще московской публики — это вовсе другое дело, это громадная заслуга“.<sup>44</sup>

Репертуар легкой комедии, в котором приходилось выступать Давыдову у Корша, конечно, безмерно уступал его таланту, и не в нем Давыдов утверждал себя как выдающийся сценический художник. Но даже в этих ролях, вроде добродушного приглуповатого старика („Дворников, Шиповников и К“), или рассеянного профессора („Тайна“), в роли старого вдовца, испытавшего „все прелести семейной жизни“ („Милая мамочка“), или отставного лейтенанта, сильно помятого бедностью, но все еще не утратившего своих прежних замашек („Старый барин“) и во многих других, — везде из скудного материала Давыдов создавал глубоко запоминающиеся характерные фигуры. И в критике того времени постоянно встречаются замечания, что публика ходит к Коршу смотреть ту или другую пьесу со специальной целью насладиться жизненной и высокохудожественной игрою Давыдова.

Однако блестящий мастер и умный художник Давыдов прежде всего утверждал себя на высоко литературном материале, на классическом репертуаре, и большая литература

была неистощимой питательной базой таланта и творчества Давыдова. В театре Корша Давыдов, пользуясь значительным влиянием на репертуар, особенно старался поддерживать эту здоровую, богато оплодотворяющую театр связь сценны с литературой.

Самый дебют Давыдова на сцене театра Корша состоялся в роли Городничего („Ревизор“). Роль эта считалась в Москве своего рода испытанием для выдающихся русских артистов. Были еще живы театралы и критики, помнившие в этой роли „самого Щепкина“. Давыдов так тщательно отработал роль, был полон такого изумительного совершенства, такого сценического блеска и захватывал таким богатством красок, такой необыкновенной, ни с чем не сравнимой артистической живописью, что вполне выдержал сравнение с самыми прославленными исполнителями этой роли.

В театре Корша Давыдов сыграл также роль Подколесина в „Женитьбе“. Артист играл ее и раньше, но только в этот период она достигла в его творчестве завершенной художественности.

Репутацию первого русского актера Давыдов окончательно утвердил за собою, исполнив в театре Корша роль Фамусова („Горе от ума“).

Постановка „Горе от ума“ на сцене театра Корша (1886 г.) приобрела значение большого театрального события. Корш затеял постановку классической комедии с целью поднять престиж театра. И действительно, Корш дал заботливо и любовно сработанную постановку комедии Грибоедова. Успех был исключительный, пьеса (как позже в Московском Художественном театре) сделалась репертуарной, чего никогда не было на императорской сцене ни в Москве, ни в Петербурге, — и когда в 1887 году Московский Малый театр возобновил „Горе от ума“ в новой постановке, комедия успеха не имела, и на втором уже представлении театр был „пуст до унылости“. <sup>45</sup>

Исполнение Давыдовым роли Фамусова привело Москву в восхищение. Было признано, что если Давыдов не вытеснил из памяти москвичей сценические образы Фамусова, созданные Щепкиным и Самариним, то рядом с ними артист утвердил свой оригинальный, художественно законченный и в такой же степени убедительный образ, по реальности и живому комизму выгодно отличавшийся от образа, созданного его замечательным предшественником Самариним.



В свои бенефисы Давыдов в театре Корша особенно подчеркивал тяготение к классике и постоянно обращался к лучшим произведениям драматической литературы. Он познакомил Москву с пьесой Сухово-Кобылина „Дело“, воскресил тургеневского „Нахлебника“, возобновил забытую, но превосходную пьесу Островского „Шутники“, показав себя в качестве лучшего исполнителя роли Оброшенова, наконец, заново поставил „Свадьбу Кречинского“, блеснув ролью Расплюева.

По предложению Давыдова, Корш организовал утренние воскресные спектакли для учащихся с исключительно классическим репертуаром, имевшие большой успех в Москве. Давыдов был неизменным руководителем и участником этих спектаклей. Он играл с громадным успехом Журдена („Мещанин во дворянстве“ Мольера), Гарпагона („Скупой“ Мольера), Барона („Скупой рыцарь“ Пушкина). В последней роли Давыдов нарушил традицию и играл барона не дряхлым стариком, а человеком крепкого здоровья, как бы желая показать, как велика в нем скупость, ради которой он отказывается от всех прелестей жизни, обуздывая свои страсти. Это было свежо, оригинально, но скупости барона, его душевного строя, пафос скупости Давыдову передать не удалось. Его барон казался наивно-добродушным.

Выдающимся событием в театре Корша и в деятельности Давыдова была постановка драмы А. П. Чехова „Иванов“.

„Мне приходилось встречаться с дорогим Антоном Павловичем нередко, и всегда я выносил о нем, как о человеке, самое отрадное впечатление,—вспоминал артист в год смерти А. П. Чехова.—Первое время нашего знакомства относится к сезону 1887—1888 г., когда я служил у Корша. Однажды, во время одного из антрактов, входит ко мне Чехов и сует в руки рукопись, говоря: „Прочтите когда-нибудь“. Придя домой, я сейчас же стал читать. Это был „Иванов“. Я не помню, чтобы другое какое-либо произведение меня так захватило, как это. Для меня стало ясно до очевидности, что предо мною крупный, проводящий новые пути в литературе драматург. До Чехова никто у нас так не писал. Чехов нарушил законы архитектоники прежней драмы: не найдете вы у него нигде ни горячих монологов, ни длинных диалогов. У него, как в жизни, все серьезное, будничное, обыкновенное. Самые обыкновенные разговоры как в начале акта, так и в конце; нет у него быстрого в борьбе действия. Все это новое я увидел в „Ива-

Шове", и на другой день поспешил к Чехову с просьбой поставить пьесу на сцене, но он с присущей ему скромностью вначале и слышать об этом не хотел. Он стал говорить, что дал просмотреть ее мне, как нравящемуся ему актеру, который недавно выступал в его "Калхасе", но никак не для постановки на сцене. Однако я убедил его поставить "Иванова".<sup>46</sup>

Так пьеса Чехова попала на сцену театра Корша.

"... Давыдов принялся за нее горячо, с восторгом, — писал Чехов брату А. П. Чехову. — Я так угодил ему ролью, что он затащил меня к себе, продержал до трех часов ночи и все время, любовно глядя на мою рожу, уверял меня, что он отродясь не врал и что в моей пьесе от альфы до омеги все тонко, правильно, чинно и благородно. Он уверял, что в моей пьесе пять превосходных ролей, и что поэтому она у Корша шлепнется, так как играть ее решительно некому."<sup>47</sup>

Давыдов привлек к постановке самого Чехова, который постоянно бывал в театре, делал очень ценные замечания актерам. Некоторые актеры сами просили его указаний. Корш обещал десять репетиций, а дал только четыре, "из коих репетициями можно назвать только две, — как писал сам Чехов, — ибо остальные две изображали из себя турниры, на коих гг. артисты упражнялись в словопрениях и брани. Роли знали только Давыдов и Глама, а остальные играли по суфлеру и по внутреннему убеждению..."<sup>48</sup>

После первых же репетиций Чехов писал в одном из писем: "Моя пьеса, сверх ожидания, чтоб ей пусто было! — так заездила и утомила меня, что я потерял способность ориентироваться во времени, сбился с колеи и, вероятно, скоро стану психопатом. Написать ее было нетрудно, но постановка требует не только траты на извозчиков и времени, но и массы нервной работы. Судите сами: 1) в Москве нет ни одного искреннего человека, который умел бы говорить правду. 2) Актеры капризны, самолюбивы, наполеону необразованны, самонадеянны; друг друга терпеть не могут и какой-нибудь Н готов душу продать нечистому, чтобы его товарищу Э не досталась хорошая роль. 3) Корш — купец и ему нужен не успех артистов и пьесы, а полный сбор. 4) Женщин в его труппе нет, и у меня две прекрасные женские роли погибают не за понюшку табаку. 5) Из мужского персонала только Давыдов и Кисилевский будут на своих местах, а остальные выйдут бесцветными. 6) После того, как я заключил условие с Коршем, мне дали знать,

что Малый театр (казенный) был бы рад взять мою пьесу. 7) По мнению Давыдова, которому я верю, моя пьеса лучше всех пьес, написанных в текущий сезон, но она неминуемо провалится, благодаря бедности коршевской труппы. 8) Хотел вчера взять свою пьесу назад, но Корш задрыгал ногами и руками. Еще хватило бы на 20 пунктов, но довольно и восьми. Можете теперь судить, каково положение „начинающего драматурга“, который ни с того, ни с сего полез в чужие сани и занялся не своим делом. Утешаюсь только тем, что Давыдов и Кисилевский будут блестящи. Давыдов с восторгом занялся своей ролью...“<sup>40</sup>

Наконец 19 ноября 1887 года состоялся первый спектакль,<sup>50</sup> который в письме к брату Чехов описал очень подробно и не без юмора.

„Первое действие. Я за сценой в маленькой ложе похожей на арестантскую камеру. Семья в ложе бенуара трещит. Сверх ожидания я хладнокровен и волнения не чувствую. Актеры взволнованы, напряжены и крестятся. Занавес. Выход бенефицианта. Неуверенность, незнание роли и поднесенный венок делают то, что я с первых же фраз не узнаю своей пьесы. Кисилевский, на которого я возлагал большие надежды, не сказал правильно ни одной фразы. Буквально ни одной. Он говорил свое. Несмотря на это и на режиссерские промахи, первое действие имело большой успех. Много вызовов Второе действие. На сцене масса народа. Гости. Роль не знают, путают, говорят вздор. Каждое слово режет меня ножом по спине. Вызывали всех, вызывали и меня два раза. Поздравление с успехом. Третье действие. Играют не дурно. Успех громадный. Меня вызывают три раза, причем во время вызовов Давыдов трясет мне руку, а Глама на манер Манилова другую мою руку прижимает к сердцу. Торжество таланта и добродетели. Действие четвертое, первая картина. Идет не дурно. Вызовы. За сим длиннейший утомительный антракт. Публика, не привыкшая между двумя картинами вставать и уходить в буфет, ропщет. Поднимается занавес. Красиво: в арку виден ужинный стол (свадьба). Музыка играет туш. Выходят шафера; они пьяны, а потому, видишь-ли, надо клоуничать и выкидывать коленца. Балаган и кабак, приводящие меня в ужас. За сим выход Кисилевского: душу захватывающее поэтическое место, но мой Кисилевский роли не знает, пьян, как сапожник, и из поэтического, коротенького диалога получается что-то тягучее, гнусное. Публика недоумевает. В конце пьесы герой умирает оттого, что не выносит нанесенного

оскорбления. Охладевшая и утомленная публика не понимает этой смерти (которую отстаивали у меня актеры), у меня есть вариант. Вызывают актеров и меня. Во время одного из вызовов слышится откровенное шикание, заглушенное аплодисментами и топаньем ног. В общ-м утомление и чувство досады.. Театралы говорят, что никогда они не видели в театре такого брожения, такого всеобщего аплодисментошикания, и никогда в другое время им не приходилось слышать стольких споров, какие видели и слышали они на моей пьесе...“<sup>51</sup>

А в другом письме Чехов писал: „От моей пьесы все положительно в восторге... Все ждут, когда я поставлю пьесу в Питере и уверены в успехе, а мне после Москвы так опротивела моя пьеса, что я никак не заставляю себя думать о ней: лень и противно. Как только вспомню, как коршевские... пакостили Иванова, как они его коверкали и ломали, так тошно делается и начинаешь жалеть публику, которая уходила из театра не солоно-хлебавши. Жаль и себя и Давыдова...“<sup>52</sup>

Внешний успех был громадный, несмотря на все вопиющие дефекты постановки. Лучшей частью критики драма была отмечена, как пьеса талантливая, свежая, с живыми лицами, а Давыдов был признан замечательным исполнителем роли Иванова.

Самое верное в игре Давыдова было то, что он не играл его героем. В его изображении — это был самый обыкновенный средний русский человек. Писатель К. С. Баранцевич в письме к Чехову писал, что Давыдов замечательно исполняет роль потому, что изумительно верно его толкование: „Он и есть тот средний человек Иванов, который в сотнях лиц сидит вокруг меня, сидел во мне самом“.<sup>53</sup>

Два сезона прослужил Давыдов в театре Корша, но это кратковременное пребывание Давыдова в его труппе несомненно было лучшим периодом в деятельности „Русского драматического театра“. Давыдову удалось поднять его престиж в той степени, в какой он мог влиять и на репертуар и на ансамбль коршевского дела.

В то же время это был безусловно кульминационный момент в творческой деятельности самого Давыдова. Творчество его достигло убедительной зрелости и блеска высокого мастерства. Артист окончательно упрочил за собою славу крупнейшего русского актера, яркого и типичного представителя сценического реализма и умного хранителя лучших традиций русской сцены.

Печать и общество при всяком удобном случае не переставали напоминать дирекции императорских театров о настоятельной необходимости возвращения Давыдова в Александринский театр. Наконец, летом 1888 года, под давлением общественного мнения, директор Всеволожский был вынужден склонить Давыдова к возвращению в Петербург.

## VII

В ореоле славы возвратился Давыдов в Александринский театр в надежде найти наконец достаточно благоприятные условия для работы. Расчеты артиста, однако, не оправдались. Он снова попал в бюрократическое болото императорской сцены, снова очутился в атмосфере полнейшей художественной беспринципности. Ордена, звания, крупный оклад, всяческие награды — гласные и не гласные — большие денежные пособия, пенсия, — весь этот — по удачному образному сравнению А. Р. Кугеля — „могучий пуховик“, охватывавший даровитых актеров Александринского театра, постепенно захватил в свои теплые объятия и Давыдова.

В Москве Давыдова считали либеральным актером. Он был любимцем московского студенчества, московской интеллигенции, первым участником студенческих концертов. В Александринском театре артист стал постепенно сдавать свои позиции. Правда, он не окончательно потерял все, то, чем импонировал лучшей части русского общества, но все же в лице его критика отмечала целую формацию актеров, целое поколение ожиревших, страдающих отдышкой талантливых людей, которых заела „сладкая пища“ и бюрократический режим. „Давыдов выделяется среди них только тем, что более откровенен и менее дипломатичен, что, конечно, делает честь его характеру, не в пример прочим“<sup>54</sup>

Директором императорских театров все еще продолжал быть Всеволожский, типичный придворный, ненавистник русского драматического театра. Сменивший его князь С. М. Волконский пробыл на посту директора около двух лет (1899—1901 гг.), и хотя любил и знал театр, — правда, как дилетант, — но совершенно не понимал сложной машины императорских театров, да к тому же вскоре после столкновения с бывшей фавориткой Николая II — балериной Кшесинской — вынужден был оставить пост директора, не успев провести решительно ни одного мероприятия, которое бы изменило художественный пульс жизни Александринского театра. Наконец его сменил В. А. Теляковский, бывший помощник

командира лейб-гвардии конного полка по хозяйственной части, в течение трех лет управлявший конторой императорских московских театров. Он пробыв в должности директора шестнадцать лет (1901—1917), но не сумел поставить на высоту русский драматический театр. В итоге такого своеобразного управления Александринский театр пришел к Февральской революции 1917 года, имея, с одной стороны, режиссера В. Э. Мейерхольда под эгидой главного режиссера Е. П. Карпова, с другой стороны, в репертуаре козыря „Маскарадом“ Лермонтова и „Сестрами Кедровыми“ Григорьева, — т. е. при полном отсутствии руководящих художественных принципов.

Не лучше обстояло дело и в части непосредственного художественного руководства труппой и репертуаром.

Известный артист П. М. Медведев, приглашенный на должность управляющего труппой Александринского театра, абсолютно ничего не сделал. Драматург В. А. Крылов в этой же должности тоже ничем себя не зарекомендовал и не проявил ни малейшей попытки к основанию фундаментального репертуара, к созданию ансамбля. Е. П. Карпов, неоднократно стоявший во главе Александринского театра, также не сумел коренным образом изменить строй Александринской сцены. Правда, он привел театр к дисциплине, изменил к лучшему репертуар, возобновил ряд пьес Островского, создал условия для работы В. Ф. Комиссаржевской, но как художественный руководитель и как режиссер не отличался ни смелостью, ни большой культурой, ни широтой театральных взглядов. Он не признавал в театре режиссеров кроме себя, и когда Волконский ввел в практику очередное режиссерство из актеров, Карпов тотчас же вышел в отставку.

П. П. Гнедич как управляющий драматическим театром не решился ни на одну из радикальных реформ и удовлетворялся частичным улучшением постановки дела. Так он упорядочил постановки Островского, ввел в обиход театра репертуар Шекспира, устранил некоторые бытовые явления, мешавшие художественной работе театра, и на этом, собственно, роль его как руководителя и закончилась.

Все эти люди бесспорно любили театр, но каждый из них старался в Александринском театре делать то, что отвечало его личным интересам. Дирекция превратила театры в департаменты, управление сковало их бюрократической машиной, создало такую систему, которую, повидимому, нарушить было абсолютно невозможно. Нужно было взорвать фундамент, чтобы эта система рухнула сама собой.

Едва ли можно упрекать Островского в недостатке любви к театру, в незнании театра, но когда он на практике столкнулся с художественной атмосферой казенных театров, то почувствовал себя совершенно бессильным перед этой бюрократической машиной. Писатель приходил в решительное отчаяние от своего положения заведующего репертуаром московской сцены, ибо, как он говорил, его точно опутывают какие-то невидимые сети, из которых он выбиться никак не может.<sup>55</sup>

Во главе Александринского театра, однако, стояли и такие люди, которые открыто заявляли в печати, что театры не знают и не любят. Таков был Н. А. Котляревский, назначенный Теляковским заведывающим репертуаром русской драматической труппы, профессор литературы, член Академии Наук. Котляревский выступил с бестактными отзывами о заслуженных деятелях Александринского театра. Выявилась жуткая атмосфера императорской сцены, полнейшая разруха, развал, разложение. Котляревский не постеснялся признаться, что несколько лет занимал место „заведывающего репертуаром Александринского театра“ только „номинально“, и сознавая всю неловкость своего положения, сознавая, что он все восемь лет тяготится „театральной кухней“ (выражение Котляревского), все-таки оставался сидеть на теплом казенном месте. Отстаивая свою мнимую программу, Котляревский заявил в прессе, что у Давыдова в репертуаре всего четыре роли и что текущий репертуар Александринского театра складывается так, что Давыдову играть нечего. Котляревский абсолютно ничего не сделал для улучшения репертуара Александринского театра, и критика была права, когда констатировала, что „репертуар попрежнему похож на одеяло, сшитое из разноцветных лоскутьев“ и что Котляревский довольствуется такими „госпожами-пошlostями“, которые даже неловко сопоставлять со званием профессора и академика“.<sup>56</sup>

И в годы политической реакции и в годы империалистической войны театр в своем репертуаре представлял картину чудовищного эклектизма: от Гоголя он скатывался до Виктора Крылова, от Островского к Невежину, от Шекспира к Аверкиеву, от Ибсена к Трахтенбергу, от Сологуба к Карпову, от Мольера к Рышкову...

И в методах своей художественной работы Александринский театр обнаруживал тот же невероятный эклектизм. Он тащил за собою страшный груз архаических навыков, и лишь под влиянием Московского Художественного театра посте-

пенно стал подтягиваться и, сохраняя отсталые формы и методы работы, старался вести умеренную линию театральной культурности.

Давыдову пришлось еще испытать на себе нелепость дробления труппы, которая должна была одновременно играть в Александринском и Михайловском театрах. Давыдов нередко играл в один вечер в двух пьесах, в двух театрах. Тогда в одном торопили пьесу, чтобы Давыдов успел уехать, а в другом тянули пьесу, чтобы Давыдов успел подъехать. О каком же ансамбле может быть речь при таких условиях!

„Нельзя указать ни одной пьесы, прошедшей гладко на первом представлении, — писал П. П. Гнедич, — только к пятому-шестому спектаклю пьеса сретовывалась *сама собою*“.<sup>57</sup>

Целыми годами Давыдов был вынужден играть в произведениях так называемого „текущего репертуара“. „В течение сезона вы видите Давыдова часто, и ни одна новая роль не отвечает размерам его дарования. Настоящая физиономия артиста теряется в таких условиях. А тех пьес классического репертуара иностранного и русского, где Давыдов мог доставить большое художественное наслаждение, не ставят“, — писал П. Д. Боборыкин.<sup>58</sup>

Легко себе представить, что это были за пьесы, если даже такой могучий талант, как В. Н. Давыдов, должен был прибегать к различным комическим трюкам, чтобы создать хотя бы внешний успех спектакля. „Ни один петербургский рецензент не решился передать в связном рассказе сюжет пьесы В. Крылова „Летние грезы“, — писал П. П. Гнедич. — Я тоже отказываюсь, за невозможностью что бы то ни было сообразить и понять“.<sup>59</sup> Что же оставалось делать Давыдову на сцене? „Давыдов три раза пытался пройти с открытым зонтиком в дверь, застревая при общем несмолкаемом хохоте публики“.<sup>60</sup>

Артист принужден был растрчивать свое дарование на всякую пошлость, которой жил и дышал Александринский театр. В „Зарнице“ Туношенского Давыдов пел романс „Бедная птичка“, в „Сполохах“ он танцевал матчиш и пел, в „Обывателях“ пел куплеты тореадора из „Кармен“, в „Прохожих“ пел цыганские романсы и танцевал галоп, в „Кулисах“ исполнял сердцепипательные романсы под гитару... Правда, делал все это Давыдов блестяще. Но было обидно за его большое дарование, растрчиваемое по пустякам...



Несомненно, как художник Давыдов испытывал всю тяжесть положения артиста императорской сцены, принужденного жить и работать в ограниченных художественных условиях бюрократически-безличного театра, и болью сердца, болью большого русского таланта, способного на серьезное дело, продиктованы строки, которые написал артист на одном из своих портретов, появившемся в печати: „Большое счастье быть актером, только не русским“.<sup>61</sup> Давыдов сознавал, что в условиях современной жизни, в сложных условиях „образцовой“ сцены, стянутой рамками бюрократического аппарата, он никогда не добьется художественного положения, соответствующего его таланту и мастерству. С годами чем больше охватывала его тлетворная атмосфера императорской сцены, тем все более и более артист успокаивался и, убедившись, что выхода нет, окончательно похоронил себя в пышном мавзолее императорских театров.

Наконец, в 90-х годах Давыдов стал быстро тучнеть, и страшное ожирение, которое поразило его еще в годы, полные творческой силы, вывело артиста из круга многих ролей, которыми мог гордиться артист и театр.

Давыдова как сценического художника спасала, однако, его любовь к большой литературе, к классике. И несмотря на то, что по количеству выступлений за этот тридцатилетний период работы артиста в Александринском театре перевес падает на неполноценную, а подчас и недоброкачественную драматургию, составлявшую фон так называемого „текущего репертуара“, — все же никто никогда не сопоставлял с именем артиста имена бездарных, но ловких поставщиков пьес для Александринской сцены. Имя Давыдова всегда ставили в связь прежде всего с именами Грибоедова, Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Тургенева, Сухова-Кобылина, Чехова — с именами писателей, которыми гордится русская литература. На них утверждал себя Давыдов как непревзойденный мастер сценического реализма, с ними вошел он в историю русского театра — и лучшая часть русского общества ценила Давыдова прежде всего в классической пьесе, в репертуаре высокого художественного качества, и когда артист иногда впадал в ошибку, останавливая свое внимание на пьесах, не достойных его таланта (в бенефисы или в гастрольных поездках), не считаясь с повышенными к нему требованиями, — критика протестовала и возмущалась. Такова была ошибка артиста, когда он после Фамусова, Городничего, Расплюева вдруг неожиданно обращался к Виктору Крылову

(„На крапиву мороз“ В. Крылова и А. Крюковского). Правда, игра Давыдова в этой пьесе в роли плутоватого чиновника Жубарина была поразительна по тонкости отделки, но публика жаждала видеть Давыдова в ролях ответственного репертуара, хотела видеть художественные и оригинальные решения более сложных сценических задач. „Ведь не бессмысленное же в самом деле это стадо, которому что ни дай, то и ладно, — писал рецензент. — Давыдов сам человек образованный, и посетителями его являются преимущественно люди, стоящие выше среднего уровня обычных посетителей Александринского театра, неужели для таких людей в его обширном репертуаре нет ничего более достойного, чем нелепый фарс Крылова... Если бы даже Давыдов в афише объявил, что он в свой бенефис просто выйдет на сцену и поклонится, то и в таком случае полный сбор был бы обеспечен, даже по самым невероятным ценам. Публика безмерно любит артиста, верит ему, но имеет ли он право так злоупотреблять этой любовью. Это полное неуважение к той интеллигентной театральной публике, которая создала артисту высокую репутацию и все время носила его на руках“.<sup>63</sup>

Критик был совершенно прав. Он выражал общее мнение передовой части зрителей Александринского театра, для которой Давыдов был исключительным артистом, генеральным истолкователем русской литературы, глубоко изучившим русскую жизнь и которого досадно и жалко было видеть в ничтожном репертуаре.

За этот тридцатилетний период (1888—1917) в общей массе ролей Давыдова роли классического репертуара, не занимая преобладающего места, неизменно составляли своего рода вершины сценических успехов Давыдова. К галерее образов Гоголя Давыдов прибавил классический образ Чичикова (сценическая переделка поэмы „Мертвые души“) и создал ряд ролей в репертуаре Островского: Барабошева („Правда хорошо, а счастье лучше“), Флора Федулыча Прибыткова („Последняя жертва“), Мамаева („На всякого мудреца довольно простоты“), Хлынова („Горячее сердце“), Каркунова („Сердце не камень“), Лыняева („Волки и овцы“).

Верный традиции Мартынова, он показал блестящее исполнение так называемых „народных ролей“, правдиво воплотив Третьего мужика („Плоды просвещения“ Л. Толстого), Акима („Власть тьмы“ Л. Толстого), Антона Горемыку („Антон Горемыка“ Д. В. Григоровича).

Молодые драматурги нашли в Давыдове громадную поддержку на сцене казенного театра. Чехов — а затем и Найденов — успехом своим много обязаны Давыдову: Иванов („Иванов“), а значительно позже Фирс („Вишневый сад“), Ванюшин-отец („Дети Ванюшина“) являлись любимыми ролями Давыдова, исполнявшего их с громадным мастерством и своеобразно их толкуя.

Наконец, Мольер (Тартюф), Шиллер („Коварство и любовь“ — Миллер) и Шекспир (Шейлок и Фальстаф — „Виндзорские проказницы“) — имели в Давыдове умного, интересного интерпретатора. Ни один русский и иностранный актер, по компетентному мнению П. П. Гнедича, не поднимался в комедии Шекспира так высоко, как Давыдов в роли Фальстафа.

Однако дирекция казенных театров ничего не сделала, чтобы создать для артиста благоприятные условия, освободив его от той обывательщины и пошлятины в репертуаре, на которую Давыдов был вынужден растрчивать свое могучее дарование, в силу чего еще трагичнее вырисовывалось положение великого артиста. Хороши были пьесы, о которых рецензент писал: „Единственное место, на котором отдыхаешь, это второй акт, где собственно говоря происходит кабаре или концерт-варьете и где так изумительно хорош Давыдов“. <sup>63</sup> Артист пел романс „Я вас любил в минуты увлечения“, и публика требовала повторений. Такие роли Давыдов играл как экспромт, жизне-радостно-сверкающе и, конечно, не мог не иметь внешнего успеха. В другой пьесе он также пел романсы и приплясывал. „Как известно это решительное средство всегда действует магически и потому охотно выдвигается авторами... Давыдов цыганскими песнями мертвого подымет, не то, что автора Александринской пьесы, хорошо знающего в чем тайны успеха“, — писал А. Р. Кугель. <sup>64</sup> И совершенно правильно критика приходила к выводу, что „то, что проделывают на сцене заслуженные актеры Александринского театра, не нуждается в пьесе. Если бы им предложили занять публику без всякой пьесы (взамен „Прохожих“), то представление вышло бы куда интереснее. Давыдов еще забавнее показал бы, как старый греховодник волочится за опереточной актрисой и спел бы вместо одного пять цыганских романсов...“ <sup>65</sup>

Переписка В. Н. Давыдова, относящаяся к этому периоду, рисует его глубочайшую неудовлетворенность своим положением в Александринском театре.

„Я со страхом думаю о возвращении осенью в Александринский театр, — пишет Давыдов одному из своих друзей летом 1916 года. — Мне с каждым годом все тяжелее и тяжелее входить в него. Я чувствую, что это большой гроб, в котором похоронено лучшее и от которого уже пахнет гнилью. В чем играть?.. На все, о чем я заявлял, мне возражают, что некому играть, что требуются затраты, на которые дирекция сейчас не пойдет. Какая ложь! Какая возмутительная несправедливость! Никто не знает, что творится в моей душе, когда я, шестидесятилетний старик, танцую и пою романсы в разных пустяках, недостойных серьезного артиста. Но ты служишь, ты получаешь 12 000, так и танцуй, и кривляйся по контракту. Взаясь за гуж, не говори, что не дюж. Тяжело, тяжело быть русским артистом!“<sup>66</sup>

Наконец положение с ролями, с репертуаром так обострилось, что маститый артист, признанный художник, увидел себя вынужденным на склоне лет выступить в печати, отстаивая себя, бороться с заведующим репертуаром Александринского театра Н. А. Котляревским, заявившим в прессе, что Давыдову якобы нечего играть и что у артиста в репертуаре всего четыре роли.

„Думаю, что управляющему труппой не мешало бы знать, какой у Давыдова репертуар, — писал артист. — Я по крайней мере уверен, что едва ли у кого-либо найдется еще столько ролей, сколько, скажем, у меня и Варламова. И вот мне, старому актеру, играющему всего Островского, всего Гоголя, имеющему колоссальный репертуар русский и иностранный, приходится читать, что Давыдову нечего играть. Это ошибочно и несправедливо и нехорошо со стороны заведующего репертуаром. Котляревский говорит: „так сложился репертуар, что Давыдову нечего играть“. Но кто же должен заботиться о том, чтобы каждому артисту было что играть, как не заведующему репертуаром. Это Котляревский обязан подбирать пьесы, в которых могли бы быть заняты все первые актеры. Говорят, что нет пьес, что театр очутился в смысле репертуара в тупике. Неужели уж действительно совсем нечего играть? Пьесы есть, но я не могу и не желаю обивать пороги дирекции и просить ролей... Котляревскому, повидимому, все равно, играю я или нет, но если это не интересует заведующего репертуаром, то публика все-таки проявляет ко мне внимание. Право, лучше, если бы Котляревский оставил меня в покое... Котляревский совсем не знает меня, да, я думаю, он никого из нас, артистов, не знает...“<sup>67</sup>

Назначение академика Н. А. Котляревского было бесспорно неудачным. Попытка В. А. Теляковского ввести в театр знатока русской и западной литературы, но совершенно не знающего театр, не дала хороших результатов. Далекому от практических вопросов театра, ему каждодневно пришлось сталкиваться с ними, и сеть сложных театральных взаимоотношений ставила его в безвыходное положение, приводя нередко к очень неудачным решениям. Театр и критика ждали, что Котляревский поймет, наконец, неловкость своего положения. Несмотря на это Котляревский оставался в должности заведывающего репертуаром несколько лет (1909—1917). Артисты стали подавать прошения об отставке, репертуар окончательно упал. Кроме того, Котляревский в беседах с журналистами постоянно позволял себе резкие выпады против артистов, не оставляя в покое Давыдова, который „имел смелость“ выступать в печати с отповедью. Так, в 1916 году он выразился в одной из таких бесед, что „Давыдов и Юрьев каждый год уходят в отставку и не исполняют своего желания“. Эта безтактная фраза переполнила чашу терпения, и артист снова был вынужден выступать в печати, чтобы еще резче поставить перед общественностью вопрос о „начальнике репертуара“.

„Котляревскому же, повидимому, все равно — уйдет или не уйдет тот или другой артист, — писал Давыдов. — Он не знает, что ансамбль держится тем, что все слажено, что труппа хороша только тогда, когда она сыгралась. Котляревский открыто заявил, что не признает и не интересуется театром. Если так, то ему меньше всего следовало бы рассуждать о театральных вопросах. Он довел Александринский театр до такого состояния, что стыдно. Перспектива отставки никого не страшит, и актер всегда останется актером, где бы он ни служил. Это блестяще доказала покойная В. Ф. Коммиссаржевская, и, если она умерла, скитаясь по провинциям, то от смерти никто из нас не застрахован. И Юрьев останется такой же величиной, какой он был, если вздумает уйти с императорской сцены, и я, покинув Александринский театр, тоже, конечно, не пропаду, я уже два года прошусь в отставку, чтобы не видеть Котляревского, и ни одной секунды не остался бы на казенной сцене, если бы не контракт, который обязывает меня к неустойке. На болтовню Котляревского я скажу вот что: лучше всего, если не артисты будут разбегаться, а уйдет сам Котляревский. Тогда воцарится порядок и разумное ведение дела.“<sup>68</sup>

Выступление Давыдова в печати возымело свое действие. Управляющим и главным режиссером был назначен Е. П. Карцов, Котляревский же оставлен временно в должности заведующего репертуаром. Он снова позволил себе непристойный выпад против Давыдова в одной из своих бесед с сотрудником газеты. Артист снова должен был взяться за перо, чтобы очертить перед обществом образ того, в чьих руках фактически находилась художественная жизнь Александринского театра.

Давыдов в большой статье шаг за шагом опровергал все суждения Котляревского о труппе, репертуаре и артистах и между прочим писал в заключение: „Если Котляревский еще восемь лет назад понимал, что он не на месте в театре, то почему же он не уходил, а привел театр к полному упадку и стыду? Ему следовало уйти с первых же дней, и такой поступок был бы достоин порядочного человека, а то, что он теперь сделал, достойно только осуждения и презренья.. Он говорит, что за многие годы я не создал ни одной большой, художественной роли. А „Нахлебник“, о котором, кажется, говорил весь Петроград и по поводу которого директор и товарищи меня чествовали. Затем по желанию директора я сыграл Лыняева, от которого уже девять лет как отошел, считая себя старым. А если я действительно ничего не создал, то опять-таки по вине Котляревского. Едва, едва мне удалось настоять на постановке „Нахлебника“. Единственную правду сказал Котляревский в своей беседе, что директор снисходительный человек.. Только этим и можно объяснить присутствие в нашем театре такого ненужного человека, как Котляревский.. Не наставления нужно делать Котляревскому артистам, а уходить, уходить скорее без срама“.<sup>69</sup>

Котляревскому действительно ничего не оставалось, как уйти.

Эта полемика показывает, с одной стороны, на что должен был тратить силы один из величайших мастеров русской сцены, на склоне своих лет имевший полное право на бережное, внимательное к нему отношение, как к выдающемуся деятелю искусства, — с другой стороны, эта полемика рисует атмосферу, царившую в „образцовом“ театре, сдавленном тисками бюрократической машины империи.

Когда наступала весна, Давыдов ежегодно уезжал на гастроли. Он рвался в провинцию, мечтая отдохнуть от давящего бюрократического пресса казенной сцены в свободных условиях гастрольной системы. Манили также сво-



В. Н. Давыдов — Хлынов  
(„Горячее сердце“ Островского)



В. Н. Давыдов — Маргаритов  
(„Поздняя любовь“ Островского)



бодное проявление творческой инициативы, возможность расширения рамок своего репертуара, ограниченного в пределах императорской сцены контрактом, определенным амплуа, и не на последнем месте стояло инстинктивное стремление к углублению своего влияния на театр, к более широкому утверждению своего художественного авторитета.

Гастроли такого мастера, как Давыдов, имели неоспоримое благотворное влияние на русский провинциальный театр, и прежде всего на провинциального актера. Не только молодежи, но даже опытным, старым актерам можно было многому поучиться у Давыдова. Перед ними раскрылись двери прекрасной мастерской блестящего мастера, они видели перед собой подлинное реалистическое творчество, они соприкасались с оригинальным, глубоким толкованием, за которым крылось вдумчивое отношение к роли, длительное и добросовестное изучение материала. Для публики провинциальные поездки Давыдова имели тоже свое благотворное значение. Она видела перед собой художника и мастера, и для нее творчество Давыдова было школой художественного вкуса. Наконец, не малое значение имели гастроли и для самого Давыдова. Артист пробовал свои силы перед новой публикой, проверяя свое творчество, свое мастерство, свои опыты на новой аудитории. Он раздвигал круг ролей, включая в репертуар такие, в которых по тем или другим соображениям ему не удалось показаться на столичной императорской сцене.

Это были, несомненно, положительные стороны гастролей артиста.

Но были и отрицательные моменты. Эти гастроли не являлись счастливым исключением из общей гастрольной системы русского дореволюционного театра, предвзято считавшей художественный уровень провинциальной сцены и провинциального зрителя ниже эстетического уровня столицы. Отсюда — небрежное отношение к комплектованию труппы, к репертуару, к постановке. Считали, что все, что ни даст именитый гастролер и при каких условиях он ни покажет свои достижения, все будет прекрасно и будет с наслаждением принято скромным провинциалом.

Кроме того, и критику и публику поражало то, что Давыдов на гастролях нередко играл не те роли, в которых ожидала его видеть публика, в которых он составил себе имя и славу. Играя чудесно Акима, Давыдов на гастролях играл Митрича („Власть тьмы“), вместо мужика играл Звездинцева („Плоды просвещения“), вместо Фамусова — Репе-

тилова („Горе от ума“), вместо Городничего неожиданно играл Землянику.

„Мы считаем вполне резонным то недоразумение, которое возбуждают в публике гастроли Давыдова. Для чего Давыдов играет роли не своего ампула и такие, где абсолютно негде развернуться его могучему таланту комика... Публика желает, чтобы Давыдов играл только те роли, где он дает что-нибудь особенное и публика совершенно права: ведь она требует этого не от кого-нибудь, а от Владимира Николаевича Давыдова“, — писал В. Дорошевич о гастроях артиста в Одессе.<sup>70</sup>

Критика нередко возражала и против гастрольного репертуара Давыдова. Рядом с классикой, рядом с „Ревизором“, „Горе от ума“, „Женитьбой“, „Свадьбой Кречинского“, „Последней жертвой“ и т. д. Давыдов нередко включал в поездки сценические пустячки вроде „Завоеванного счастья“, „Тетеревам не летать по деревьям“, „Сверх комплекта“. Признавая мастерство артиста в этом репертуаре, критика упорно не признавала права за подобными пьесами числиться в репертуаре Давыдова как выдающегося русского художника, развернувшего блеск своего мастерства в величайших произведениях русской литературы. „Можно, конечно, не увлекаться модными течениями современной драматической литературы, — читаем мы в одном из отзывов, — но почему же нужно обязательно затрачивать свои силы, свое гигантское дарование на роли и пьесы, не заслуживающие внимания серьезного и талантливому художника. Если мало пьес комедийного порядка в русской драматургии, то можно найти сколько угодно литературных переводных пьес. Если же индивидуальные данные артиста не найдут подходящих пьес, то уж лучше замкнуть круг своих ролей узким кольцом репертуара Гоголя и Островского. Пока В. Н. Давыдов на сцене, все взоры устремлены на него, прикованы его обаянием. Но ушел артист со сцены, и томительная скука водворяется в зале...“<sup>71</sup>

Однако Давыдов нередко включал подобного рода пьесы в репертуар своих гастролей. Единственное объяснение можно видеть лишь в том, что, повидимому, артист находил в них богатейший и удобный материал для проявления некоторых приемов своего тонкого мастерства, с одной стороны, и в том, что именно эти пьесы давали простор для выявления некоторых характерных качеств его таланта — с другой.

Иногда Давыдов стремился разрушить традицию, установившееся толкование образа, разрушить представление зрителей о той или другой роли, сложившееся под впечатлением толкования знаменитых актеров. Этим, в частности, объясняется включение в репертуар гастролей пьесы „Новый мир“, в которой артист играл Нерона и создавал оригинальную, трагико-комическую фигуру, разрушая обычное представление о римском императоре. „Кто спорит, — писал рецензент, — в фигуре Нерона не мало было и комических черт..., но отсюда не следует, чтобы этим исчерпывался столь сложный психологический комплекс, какой из себя представляет фигура Нерона... Неужели такое освещение личности Нерона может служить достаточным оправданием для постановки пьесы“...<sup>72</sup>

В данном случае смелый сценический эксперимент артиста не был оценен по достоинству.

Из ролей, никогда не игранных в Александринском театре, необходимо особенно отметить роль Лаврецкого в сценической переделке романа Тургенева „Дворянское гнездо“ и роль Пытоева в психологической драме Трахтенберга „Потемки души“. Артист имел в этих ролях выдающийся успех, но наступившее сильное ожирение заставило его, к сожалению, выключить их из своего репертуара.

Год от году поездки становились для Давыдова тяжелее и физически и морально. Он не мог не чувствовать того разлада, который должен переживать художник, чувствуя в себе исключительную творческую силу и в то же время лишенный возможности проявить ее в обстановке, соответствующей его таланту и мастерству. Иногда поездки кончались печально, и блестящий художник, чтобы заработать на дорогу, должен был идти на всяческие сделки.

„Пришлось играть в оперетке за процентный гонорар, чтобы расплатиться с гостиницей и выехать, — писал артист из гастрольной поездки. — Подлое положение! Разбит страшно нервами и не отдохнул нисколько. Душа болит и кроме мрака — ничего! Молю, прямо молю бога о смерти. Все надоело! Ничего не хочу, я чувствую, что никому не нужен! Теперь смерть — великое благо... Я одинок, стар, разбит и устал жить... Ничего кроме смерти не надо. Слезы душат. Страдаю тяжко!..“ и в конце письма приписка: „На старости лет из-за куска хлеба и гнетущего положения должен пробавляться опереткой! Ужасно! Вот тебе и Давыдов! Первый русский актер! И никому это не

больно и не стыдно! Только мне смертельно больно! Скорей бы конец!..”<sup>73</sup>

В другом письме к тому же лицу Давыдов писал: „Мой личный успех громадный, давно такого не было; уж я и не помню когда. Словно, всюду прощались со мной и чувствовали, что это моя „лебединая песня“... Да, лебединая! Больше я не поеду в поездки... Я убедился окончательно, что ездить с гастроями дельного репертуара и дельной труппой не стоит. Миниатюры, Летучие мыши, всякий вздор и нахальство заполнили все и извратили публику. Репертуар этого вздора и его исполнение ужасны и отвратительны! Актеры без самолюбия, без уважения к своему настоящему делу, хулиганят, потворствуя грубым и пошлым требованиям толпы. Публика предпочитает ерунду настоящему искусству, она скучает на Островском, Грибоедове и на более или менее добросовестных произведениях! Ей тоскливо и ее манят миниатюры. За рубль она видит кровь, танцы и разные глупости! Боже, с каким наслаждением я бросил бы сцену!..“<sup>74</sup>

К такому печальному выводу на склоне своих дней пришел замечательный художник, всей системой „образцового“ казенного театра приведенный к тому трагическому творческому конфликту, который так ярко отражен в его переписке.

Из внешних событий на жизненном пути артиста самым радостным и значительным в этот период был юбилей его сорокалетней деятельности (1908 г.). Несмотря на шестидесятилетний возраст, талант Давыдова был полон творческого блеска и жизнерадостности. Артиста знала, любила и ценила вся Россия как носителя высокой сценической культуры, как замечательного педагога, давшего театру не одно поколение даровитых актеров, как подлинного русского национального сценического художника.

В этот день Давыдов играл Любима Торцова („Бедность не порок“) с необыкновенным вдохновением и обычным мастерством. Талант его блестел в каждой фразе, в каждом движении.

Из подарков и приветствий особенно были дороги артисту портрет, присланный Дузэ с автографом „à vous gloire“, портрет Сальвини с автографом „Amico carissimo collegi in arte“, серебряный цилиндр Расплюева, когда-то поднесенный П. В. Васильеву с надписью „Была игра“, и золотые венки от Александринского, Московского Малого и Московского Художественного театров.

Адреса Московского Малого театра и Украинского театра О. З. Суслова, игравшего тогда в Петербурге, вызвали восторженную овацию.

Московский Малый театр приветствовал Давыдова как художника высокого таланта и воплотителя лучших стремлений русского театра. „Твердой рукой вы пронесли яркий факел искусства, защитили его силой своего огромного дарования от всех течений, которые заставляли его пламя колебаться из стороны в сторону, не дали им ни погасить, ни ослабить его священного блеска. С каким счастьем ваши и наши славные предшественники, создавшие русскую сценическую школу глубины и правды, взглянули бы сегодня на достойного продолжателя их великого и вдохновенного труда! С какой радостью они увидели бы в вас, какая сила встала на их место, в ряды истинных слуг родного искусства“.<sup>75</sup>

„Приветствуя дорогого Владимира Николаевича от имени украинских артистов, поздравляя со славным юбилеем, — говорилось в адресе Украинского театра, — мы с гордостью говорим: „Украина дала миру великого артиста!“, говорим „миру“, так как искусство есть достояние всего человечества, а Владимир Николаевич, несомненно, артист мировой. Да здравствует на многие годы титан искусства, наш земляк, великий Давыдов!“<sup>76</sup>

С годами Давыдову пришлось переживать острую потерю товарищей, с которыми он работал и делил успехи. Смерть Далматова, Стрельской, Варламова, Савиной делала его все более и более одиноким в труппе Александринского театра.

В 1910 году Давыдов очень тяжело переживал смерть В. Ф. Коммиссаржевской. „Это был громадный талант, совершенно самобытный, — говорил о покойной Давыдов. — В каждой роли она давала нечто свое, чего вы ни у кого прежде не видели. В каждом ее движении, в каждой интонации, в каждой ее манере чувствовалось свое, исключительно ей свойственная прелесть! Она вся горела любовью к искусству. В ее увлечении бывали иногда ошибки, но как крупный художник, она выходила всегда на правильную дорогу“.<sup>77</sup> — „Пишут, что В. Ф. умерла от оспы. А по моему она умерла от того нравственного потрясения, от тех обидных неудач, гонений, которые ей пришлось пережить за последние годы. У нас не дают дорогу таким, какой была В. Ф. Коммиссаржевская. У нас не ценят истинных талантов. Вот главная причина этой преждевременной, безмерно тяжелой

утраты. Гордая чайка, она надломилась свои нежные крылья в борьбе с пошлостью и бездарностью русской жизни...<sup>78</sup>

Давыдов первый говорил и на могиле Коммиссаржевской. „Вечно борющаяся со злом, с недостатками родного искусства, страстно и болезненно ищущая новых свободных путей, трепещущая, приносящая даже себя в жертву, неожиданно среди труда и забот, как мотылек, сгорела на огне. Обладая даром обласкать, утешить, согреть каждого своим чудесным талантом, ласковым живым словом, своей чуткой душой, она для нас, ее любивших, останется такую же и после того, как закрылись навсегда ее прекрасно-грустные глаза, замолк ее гармонический голос, перестало биться много страдавшее и много любившее сердце“.<sup>79</sup> В четвертую годовщину смерти В. Ф. Коммиссаржевской, при открытии памятника, сооруженного на студенческие средства, Давыдов в речи своей отметил, что „Коммиссаржевская была истинной артисткой, потому что была представительницей художественной реалистической школы. Неправы те, которые утверждают, что Коммиссаржевская ушла от заветов Щепкина. Коммиссаржевская до последних дней оставалась верна правде, и эту правду она гениально воплощала в неизгладимых образах, не поддаваясь всяким выдумщикам, верная традициям истинного искусства, которое она нежно, тонко и глубоко чувствовала...“<sup>80</sup> В этих высказываниях Давыдова запечатлен исторический образ Коммиссаржевской, которая в истории актерского творчества действительно займет место как художник реалистической школы прежде всего.

## VIII

Годы войны были тяжелым испытанием для артиста. Он подал заявление директору императорских театров В. А. Теляковскому с просьбой освободить его от прямых обязанностей на время войны и дать возможность отправиться на театр военных действий в качестве санитаря, чтобы „утолить страдания невинных“.<sup>81</sup> Директор отклонил просьбу артиста, который все-таки продолжал настаивать на своем.

Когда от актеров императорских театров были приготовлены для раненых подарки, Давыдов всеми труппами был избран представителем и повез на фронт вагоны табаку, белья, лакомств. Здесь сказался „военный характер“ артиста, кровь отцов: его не удовлетворила раздача подар-

ков в тылу, он добился у командующего фронтом разрешения попасть в сферу огня и исполнил до конца принятое на себя поручение.

На его седую голову в эти годы выпали и тяжелые личные утраты: в июне 1916 года разбился насмерть бывший летчиком друг его, любимый ученик и зять, молодой артист М. А. Владимиров,<sup>82</sup> а в октябре того же года скончался любимый сын, даровитый артист Сергей Иванович Горелов.<sup>83</sup>

Испытывая „страшную боль потерь“, Давыдов поехал на гастроли, и в провинции еще более убедился в разрухе, в которую была ввержена империалистической войной вся страна. „...Все мне постыло, — писал в частном письме В. Н. Давыдов. — Кроме смерти ничего не желаю, так и та от меня отвернулась... Все выплакал и в груди пусто и сухо стало, — ничего не надо кроме смерти. Тяжко, горько, больно! Хвораю, слепну, безысходная тоска о всем и о всех...“, — писал он своему другу, характеризуя свое душевное настроение.<sup>84</sup>

Февральская революция застала В. Н. Давыдова на гастролях в Харькове, где артист восторженно приветствовал свержение самодержавия. Н. Н. Синельников в своих мемуарах подробно зафиксировал этот момент. Шел спектакль, во время хода действия за кулисы вбежал кто-то и, взволнованно крикнув: „Царь отрекся от престола!“, с этими словами бросился на сцену и произнес радостную речь. „Тотчас после него, подойдя к рампе, заговорил В. Н. Давыдов. Все стихло. Взоры всех сосредоточились на фигуре любимого старика. Говорил он долго. Во время речи лицо его покрывалось счастливыми слезами. Он вспоминал давно прошедшие студенческие годы и пропел старую подпольную песню. Подъем, с которым он говорил и пел, заразил всех присутствующих актеров. Мгновение — и целая толпа бросилась из зрительного зала на сцену. Еще мгновенье — артист на руках толпы поет вторую революционную песню. Все ликует, все радуется. На другой день все мы с раннего утра были в театре. Приносят все новые и новые вести. Вбегает М. М. Тарханов с криком: „На улицу! Все на улицу! Войско отказалось от царя! Идем встречать войска!“ Все буквально бросилось на улицу. Грандиозная картина. Вся улица наполнена марширующими, и рядом с шагающими сияющий от радости В. Н. Давыдов!..<sup>85</sup>

В Александринском театре начался хаос. Временным правительством главноуполномоченным по петербургским

государственным театрам был назначен профессор Ф. Д. Батюшков, но твердого руководства не было. Среди актеров начался разлад, разногласия.

„...Я теперь играю скорее как ремесленник, — писал В. Н. Давыдов Ф. Д. Батюшкову, — по навыку, по опыту...“<sup>86</sup>

Летом 1917 года Давыдов решил уйти из театра. „Какой-то горький осадок чего-то утерянного остается на сердце, — писал он тогда же Батюшкову. — Мне чуждо и даже как-то жутко войти сейчас в Александринский театр и подумать о работе в нем. Все мне в нем чужие и всем я чужой. Только пять-шесть милых лиц напоминают мне славное, но, к сожалению, невозвратное прошлое. Тени истинных друзей-товарищей, настоящих жрецов родного искусства, ушедших на вечный покой, стенают и вопиют о настоящем положении родного дома и дела, которому они отдали жизнь, и горько волнуют мою душу и вызывают горькие слезы. При одном только сопоставлении их — замирает сердце, хочется плакать и бежать куда-то без оглядки, искать чего-то нового, интересного, светлого, живительного...“<sup>87</sup>

Великий артист, как чуткий художник, чувствовал, что старое безвозвратно кануло в Лету, что даже все то, что было положительного в старом театре, поколеблено, поставлено под сомнение, а новое, насаждаемое в нем, не имеет под собой здоровой почвы и обречено лишь на случайные успехи.

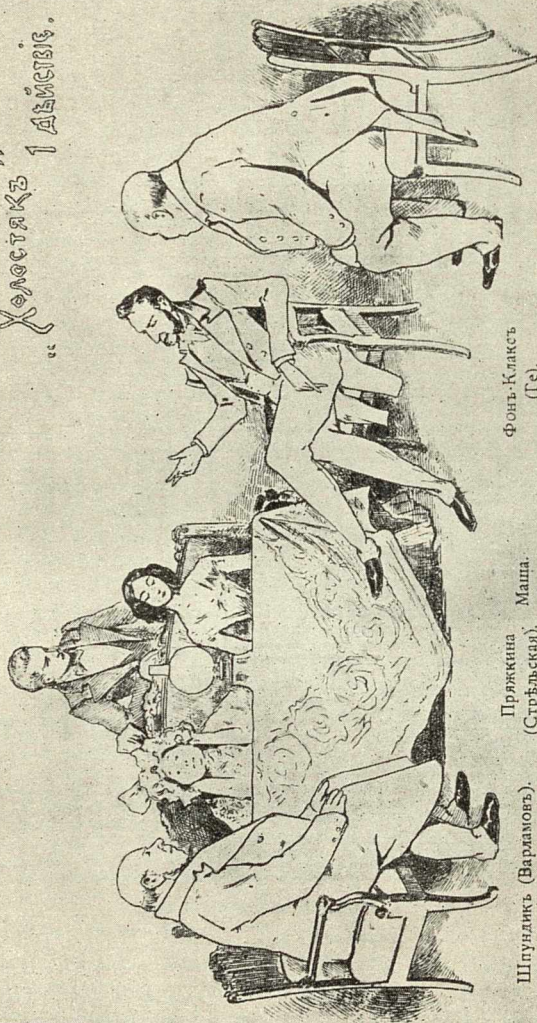
Батюшков старался удержать Давыдова в театре, но Давыдов категорически настаивал на отпуске. „Меня влечет к себе милая провинция, откуда я пришел. Там я чувствую и знаю, что буду полезен, даже нужен. Там я буду делать *свое настоящее дело* (подчеркнуто Давыдовым) и найду во многом удовлетворение. Здесь же я бессильно и бесцельно прозябаю. Мне осталось до 50-летнего служения излюбленному делу только еще год. Я служил и хочу отслужить мой полвека честно, тихо и мирно всей родной России. Я хочу и чувствую, что могу это исполнить. Не лишайте же меня этого счастья, этой чести, этой великой награды за мое долгое, добросовестное служение родному искусству. Я сознаю, что это я заслужил!.. Я стар, но мысль моя, душа, чувства, желанья, стремленья, впечатлительность и трудоспособность много моложе и бодрее меня. Я хочу их использовать пока есть эти силы и возможность. Я хочу применить их к „настоящему“ делу, поделиться всем моим достоянием, пока есть время и надобность, с теми, которые





В. Н. Давыдов — Коркунов  
(„Сердце не камень“ Островского)

«Холостякъ и Дѣвушка».



Шпундикъ (Варнамовъ).

Пряжчина  
(Стрѣльская). Маша.

Фонъ-Калксъ  
(Ге).

Мошкинъ (Давыдовъ).

В. Н. Давыдов — Мошкин  
(„Холостякъ“ Тургеневъ)

точно любят, чтут, понимают и хотят честно служить театру, не мудрствуя лукаво, сознают значение и важность театра и свой долг по отношению его... Да, меня влечет провинция и вообще частное театральное дело. Группы Московского Художественного театра, даже Корша, Суходольского, Синельникова в Харькове, Сибирякова в Одессе, Орлова в Воронеже, театры в Тифлисе, Баку, Ростове — право лучше и целесообразнее поставлены во всех отношениях, чем наш так называемый „образцовый“ Академический Александринский театр Теляковского, Котляревского с братией. Прослужив 38 лет на дорогом моему сердцу Александринском театре, я с болью сердца должен сказать, что уже лет двенадцать по крайней мере он перестал быть театром, а последние три-четыре года он затрещал по всем швам и грозит рухнуть и погresti под своими развалинами святое святых некогда славного Александринского театра... Наконец, с недочетами и недостатками провинциальных и частных театров я могу мириться, они зависят от многих извинительных причин, но с теми же недостатками и недочетами „образцовой“ сцены, где есть полная возможность избежать этого, мириться нельзя! От них надо бежать“.<sup>88</sup>

В сентябре 1917 года Давыдов все-таки получил временный отпуск и уехал в провинцию, а 1 января 1918 года поставил в известность Батюшкова, что покидает Александринский театр и просит освободить его от неустойки.

## IX

Февральскую революцию артист принял радостно. Октябрьская социалистическая революция для него уже не была понятна. Как натура цельная и честная, Давыдов открыто сознавался, что не может понять, а потому и оценить всей сложной политической обстановки. „...Я, нагруженный годами, опытом, здравым смыслом, познанием жизни, людей, разных невзгод, перенесший и переживший тьму неожиданностей, недоразумений и всяких случайностей, — писал В. Н. Давыдов, — ныне, как малый ребенок, заведен роковой судьбой в страшный лабиринт и тщетно ищу из него выхода, натываясь то на один, то на другой, то на третий тупик и, надломленный, выбившись из сил, останавливаюсь и теряюсь в догадках, что же делать, как быть, куда итти?“<sup>89</sup>

Как человек, родившийся еще в крепостную эпоху и никогда не только не занимавшийся, но даже не интере-

совавшийся глубоко вопросами политики, Давыдов не понимал и не воспринимал новой жизни. Необходимое на пути социалистического строительства разрушение старых принципов, старых порядков казалось ему посягательством на культуру. Он долго разделял участь той части русской интеллигенции, для которой потребовалось значительное время, чтобы прийти к признанию социалистической культуры.

Между тем Александринский театр в это время болезненно переживал все противоречия своего положения. Он старался некоторое время противопоставить себя новой революционной действительности, пытался оказывать в разных формах сопротивление Пролетарской революции, начиная от явного контрреволюционного саботажа и кончая завуалированным под разными соусами извращением выдвинутого советской властью принципа сохранения и использования культурного наследия прошлого. В театре шла внутренняя борьба группировок, являвшаяся специфическим выражением классовой борьбы революции. Твердого руководства не было, определенная линия в репертуаре отсутствовала, постепенно падало качество работы и режиссера и актера. Давыдов был окончательно выбит из колеи.

Не покидая фактически Александринского театра, но продолжая лишь числиться в труппе, Давыдов избрал путь гастролера. Ему казалось, что уход из Александринского театра избавит его от тех осложнений, в которые невольно ставил его бывший императорский театр, ему казалось, что положение гастролера гарантирует ему спокойное художественное творчество и изолирует его от той сложной обстановки, в которой он против желания должен был разбираться, оставаясь в стенах Александринского театра.

Он выступал в Петрограде в труппе Малого театра (Театр Союза драматических артистов), в Народном Доме на Петроградской стороне, играл в Москве в театре Зона и в провинции.

Новой ролью артиста была роль корыстного, злобного старика, таящего свою месть, Григория Федосеевича Хлудова в драме Романа Кумова „Конец рода Коростомысловых“ (Малый театр в Петрограде, 1918). Давыдов создал глубоко жизненный, жуткий образ и, по отзывам критики, давал урок блестящей русской речи, поражая бесконечными переливами характерных интонаций.

В это время артист стал худеть, терять вес. Нервное истощение давало себя знать, и упадок физических сил

стал сказываться на творчестве, хотя мастерство художника попрежнему оставалось непревзойденным, образы попрежнему оставались убедительными — в силу своей глубокой реалистичности.

Гастролируя в Архангельске, Давыдов внезапно очутился в зоне английской оккупации. В августе 1918 года город был занят английским десантом, в нем было водворено эсеровское правительство во главе с одним из самых непримиримых врагов советской власти, сторонником вооруженной интервенции в борьбе с Советами — Н. В. Чайковским.

Давыдов пережил тяжелые годы, как он выражался, „архангельского пленения“. Театр влачил жалкое существование. Жили, питаясь самыми чудовищными слухами, обычно распространявшимися в белом стане о Советском Союзе, о Петрограде. Артист, по собственным его словам, играл, „превозмогая себя“, грустил, томился о регулярной работе.

Здесь он впервые сыграл Войницкого („Дядя Ваня“ Чехова) и коммерсанта Тьельде („Банкрот“ Бьернсона).

В 1920 году интервенты были изгнаны, советская власть восстановлена, и Давыдов сейчас же обратился к наркому просвещения А. В. Луначарскому с просьбой о содействии к выезду из Архангельска.

## Х

В июне 1920 года Давыдов был уже в Петрограде. Возвращение его было большим событием, большой радостью и было приветствуемо советской общественностью.

Еще до открытия сезона в Александринском театре, Давыдов появился перед петроградской публикой на сцене небольшого театра „Просвещение“ (театр Октябрьской жел. дор. на Лиговке) в лучших своих ролях: Городничего, Расплюева, Ванюшина и др.

Александринский театр еще переживал затяжный период внутреннего распада и продолжал находиться на распутье. Давыдову была предоставлена возможность изредка выступать в старых пьесах, плохо к тому обставленных. Об этом, пожалуй, не стоит и жалеть, потому что это обстоятельство сохранило силы артиста и дало ему возможность развить широкую деятельность на площадках рабочих и красноармейских театров. Здесь широкий зритель, поднятый к новой жизни революцией, увидел подлинное мастерство

сценического художника, выступавшего в репертуаре Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина. В свою очередь, соприкоснувшись с подлинно народными массами, артист ощутил новый прилив сил. Давыдов стал быстро поправляться, голос его звучал более уверенно и сильно. Искреннее сочувствие и симпатии рабочей аудитории подняли его энергию, и он охотно, без малейших претензий премьера, скромно, без всяких афиш, почти ежедневно выступал то в одном, то в другом районе, хотя по возрасту работа эта едва ли могла быть для него такой уж легкой. Но артист попрежнему был молод душой, попрежнему утверждал торжество художественной правды на сцене. Его образы оставались, как и раньше, живыми, раскрывающими прошлое в конкретной, предельно выразительной форме. Поэтому так искренно, глубоко и любила рабочая аудитория великого артиста, выступления которого на рабочих и красноармейских площадках являлись громадной победой принципов художественного реализма.

„Да, это было наслаждение истинным искусством! — вспоминал зритель. — Такая игра доходит до рабочего зрителя и он понимает, что настоящее мастерство требует выучки, большой работы, большой любви и преданности искусству, понимает, что в настоящей „старой“ школе актерского мастерства есть еще очень много такого, чему следует учиться и учиться современной молодежи“.<sup>90</sup>

Неизменное признание широкого зрителя сопровождало выступления великого художника в его последние годы, — и недаром Давыдов одним из первых 10 февраля 1922 года был удостоен высокого и почетного звания Народного Артиста Республики.

Среди сценической работы Давыдов находил время работать в школе и у себя дома с учениками, в совещаниях по реформе школы, в заседаниях Совета Музея Академических театров, председателем которого состоял.

Он живо реагировал на многие явления театральной жизни. С каким негодованием он передавал свои впечатления, вынесенные после просмотра „Леса“ в постановке Мейерхольда.

„...Это величайший лжец в искусстве, — говорил артист, — и страшно больно за ту талантливую молодежь, которая работает под его режиссерством! Островского нет ни на мизинец! Вандализм страшнейший. Искренности ни на грош!“

Редко появляясь на сцене Александринского театра и преимущественно в ролях своего основного репертуара

(Фамусов, Городничий, Расплюев), Давыдов в то же время тянулся к новым ролям, жаждал частых выступлений. Он чувствовал в себе силы еще для глубоко художественного творчества. Он создал интересный образ тупого, ограниченного пономаря Лангебира в пьесе Гейерманса „Всех скорбящих“, продемонстрировал замечательный тип дворецкого в комедии О. Уайльда „Идеальный муж“ и по собственному желанию играл роль Бунта в пьесе Луначарского „Фауст и город“. Последнюю роль он вел на большом подъеме и только после нескольких спектаклей (роль требовала большой затраты физических сил) передал ее одному из своих товарищей по труппе.

Одновременно артист стал нередко выступать в театре „Пассаж“, в его комедийном репертуаре.

Небольшой театр „Пассаж“ не требовал от маститого артиста напряжения голосовых связок. Это много облегчало его труд. Небольшие роли, по преимуществу легкого репертуара, не требовали значительной траты физических сил, но давали артисту полную возможность удовлетворения неиссякаемой жажды творчества.

Конечно, ни одна роль, сыгранная в этом театре, не прибавила славы Давыдову. Но артист доказал, что и на склоне лет мастер остается мастером, украшением театра. Некоторые роли стали как-то „углубленнее“, обаятельнее (хотя бы роль старика Фридриха Фюринга в пьесе Фабера „Любовь к искусству“, которая лет двадцать пять до того шла в Александринском театре под названием „Вечная любовь“).

В театре „Пассаж“ Давыдов воскресил очарование наивного старинного водевиля. Мягкий рисунок роли, нежные краски — пленяли тонкостью артистического стиля, поражало умение подать куплет, нисколько не выключая его из пьесы, из образа („Дочь русского актера“, „Что имеем — не храним, потерявши — плачем“ и др.).

Бурю оваций на каждом представлении вызывал куплет старого актера Лисичкина (в водевиле „Дочь русского актера“), которого изображал Давыдов:

Но не забудется во мне  
Талант мой, гений исполнянкий,  
И после смерти — обо мне  
Вздохнет театр Александринский!..

Зрительный зал, как один человек, поднимался с своих мест и долгой овацией выражал артисту свое преклонение перед его великим мастерством, перед его неувядающим талантом.

Советские театры, как бы один перед другим, старались почтить великого артиста, воздать ему должное при жизни.

Театр „Пассаж“ первый торжественно отметил 75-летие жизни артиста. Вечер состоял из водевилей, чествование носило душевный характер.

Торжественное чествование Давыдова в Александринском театре 31 января 1922 года приняло внушительный характер. Шло „Горе от ума“. Все первые артисты были заняты в пьесе. В течение нескольких минут зрительный зал, стоя, приветствовал артиста. Депутаций по записи было 218. Свыше 500 телеграмм было получено со всех концов Союза. Чествование закончилось в четыре часа утра.<sup>91</sup>

Несмотря на свой преклонный возраст, артист продолжал гастролировать в Москве, в провинции, особенно часто принимал участие в спектаклях Московского Малого театра, в который 1 сентября 1924 года по приглашению А. И. Южина вступил как полноправный член труппы.

На закате своих дней пришел Давыдов в дом Щепкина, под сенью которого родилось его непреклонное решение быть актером, в стенах которого, по собственному признанию артиста, окрепла вера его в художественную правду, как единственный догмат театра.

Когда в 1891 году артист впервые выступал в ансамбле Московского Малого театра в Москве в роли Фамусова, все ждали с нетерпением гастролы Давыдова, весь интерес которых состоял в том: не будет ли Давыдов „детонировать“ в труппе Малого театра. Критика единодушно признала, что Давыдов лучший артист русской сцены, что в нем заключены лучшие элементы русского сценического искусства, что он является единственным наследником традиций Щепкина, что Малому театру он родной, что в труппе Малого театра он „свой человек“. Действительно, игра необычайной простоты и мягкости, лишенная малейшей нарочитости, позы, рисовки, рисунков, лишённый всякой подчеркнутости, речь без малейшего нажима и декламации — роднили его с художественным стилем Малого театра. Артист благоговел перед Малым театром. Он не называл его иначе, как „наш дорогой славный Московский Малый театр“. Он загорался молодым воодушевлением, когда вспоминал о Самарине, Федотовой, Ермоловой и считал, что Московский Малый театр и утверждение им сценической правды еще должны сыграть свою роль, и страшно был рад статье А. В. Луначарского, который в „Правде“



к 100-летию Московского Малого театра писал: „Если мы будем создавать свой новый театр, свой общественный театр, нам ни у кого нельзя так многому поучиться, как у Малого театра...“<sup>92</sup>

Критика единодушно приветствовала вступление Давыдова в Московский Малый театр.

„Единственно, о чем хочется говорить и о чем нужно говорить, — это только игра Давыдова“, — писал один из критиков.<sup>93</sup> Другой, останавливаясь на замечательном исполнении Давыдовым роли Коршунова („Бедность не порок“) как „непревзойденном мастерстве последнего могикана театра Островского“, утверждал, что „игра Давыдова — это то огромное исключение, которое единственно оправдывает возобновление спектакля с точки зрения традиции актерского мастерства.“<sup>94</sup> А в дни юбилея театра Юр. Соболев писал: „Значение того большого реализма, который в истории Московского Малого театра оформлялся в течение 100 лет, было явно в этот вечер воспоминаний только одним Давыдовым...“<sup>95</sup>

В Московском Малом театре Давыдов играл Городничего („Ревизор“), Фамусова („Горе от ума“), Кузовкина („На хлебник“), Расплюева („Свадьба Кречинского“), Мамаева („На всякого мудреца довольно простоты“), Ладыжкина („Жених из долгового отделения“), Коркунова („Сердце не камень“), Оброшенова („Шутники“), Подколесина („Женитьба“) и впервые исполнял Коршунова („Бедность не порок“), Чугунова („Волки и овцы“) и Матроса („Матрос“).

Последней ролью артиста была роль Матроса в одноактной пьесе Соваж и Делюрье, в которой на этой же сцене волновал зрителей М. С. Щепкин. Старик-матрос после долголетнего неизвестного отсутствия возвращается домой и находит дочь, от которой должен отказаться, чтобы не нарушить ее душевного мира. Ничтожная сценическая фигура, которая в ординарном исполнении показалась бы крайне деланной, в исполнении Давыдова переросла ограниченные рамки пьесы и наполнялась глубоким гуманистическим содержанием. Сцена, когда матрос узнает в Жаннете свою дочь, сцена, в которой выявляется громадная радость старика-матроса и вся глубина его горя, в интерпретации Давыдова была насыщена высоким трагизмом.

„Учитесь у него, российские актеры! — восклицал критик „Известий“, — учитесь у этого чудесного деда искусству владеть словом, звучащим у него так полновесно, так осязательно-чувственно, учитесь у него внешнему рисунку,

слагаемому из таких как будто простых черт, но обобщающемуся до пределов типичной выразительности...“<sup>96</sup>

Семидесятипятилетний старик, он в 1924 году совершил гастрольную поездку по Днепру и Волге, обратившуюся в триумф художника, в триумф художественной сценической правды. Он вернулся из поездки радостный, освеженный. „Я окончательно убедился в том, — высказывался артист в беседах с окружающими, — что наш молодой, неискушенный зритель нуждается в здоровом репертуаре, хочет видеть трепетную жизнь на сцене, хочет видеть настоящего живого человека, а не выдумки, не вымученное шоукарство. Правдивое отражение жизни в театре — вот идеал его требований к сценическому художнику“.

В 1925 году здоровье Давыдова стало сдавать, упала острота зрения, усилилась старческая светобоязнь, появилась какая-то тревога в настроении.

Повидимому, тяжелая болезнь уже в скрытой форме начала свое разрушительное действие и прежде всего отразилась на чуткой нервной системе художника,

Ранней весной 1925 года артист заболел малярией, но стал поправляться. Ухудшение здоровья произошло после одного из спектаклей под Москвой, в Малаховке. Из-за перерыва в подаче газа спектакль сильно затянулся, артисты опоздали на поезд, и престарелому Давыдову пришлось заночевать в холодном помещении. С температурой в 40° артист проболел несколько дней, стал жаловаться на боли в области живота и горла. Появилась слабость. По заключению врачей, он болел уже не менее полугода.

Правительство окружило великого артиста заботливым уходом. В. Н. Давыдова лечили лучшие врачи кремлевской больницы. Но болезнь развивалась быстро, и в июне наступила печальная развязка: 22 июня, после принятия небольшой дозы морфия, Давыдов впал в короткое забытие, потом почувствовал резкое улучшение. Он собрал вокруг себя близких и друзей, в долгой беседе делился воспоминаниями о Московском Малом театре, об Островском и старых традициях театра. В ту же ночь Давыдов потерял сознание, которое больше не возвращалось. 23 июня в 8 часов 22 минуты вечера Владимира Николаевича Давыдова не стало. Физические боли, обычно сопровождающие рак, его не беспокоили. Он умер спокойно, без страданий.

Смерть Давыдова, блестящего мастера и великого реалиста сцены, вызвала самый сердечный скорбный отклик советской общественности.

Тело Давыдова было поставлено в здании Московского Малого театра, откуда, после воздания последних почестей, 26 июня было отправлено в Ленинград. По пути следования поезда, на станции Октябрьской железной дороги, не смотря, порой, на дальность расстояния, выходили участники рабочих театров, студий и хоров, чтобы встретить тело великого артиста. 27 июня тело было привезено в Ленинград и поставлено на возвышенной площадке перед зданием Александринского театра, в окружении растений. Траурные флаги развевались над театром. Вся площадь перед театром была запружена народом.

Перед открытой могилой были произнесены последние речи, в которых Давыдов был охарактеризован как натура цельная, искренняя, как душевный, жизнерадостный человек, великий художник, долгий, прекрасный сценический путь которого являл собою пример убедительного утверждения художественной правды в театре.

В 1936 году тело артиста было перенесено с Никольского кладбища Александро-Невской Лавры на вновь образованный в той же лавре Музей-Некрополь крупнейших деятелей русского искусства.

## XI

Редко кому из русских артистов выпадал такой исключительный по успеху сценический путь, какой выпал на долю Давыдова. Признание и успех пришли к нему сразу. Могучим трудом он закрепил их за собою, и всероссийская слава увенчала его в том возрасте, в котором многие из артистов еще только устанавливают свое место в театре.

Казалось бы, что этот грандиозный художественный успех, прочно завоеванный талантом и трудом, должен свидетельствовать и о полноте выполненной художником исторической роли и о глубокой личной удовлетворенности артиста.

Но, в действительности, все ли дал Давыдов русскому искусству, что мог дать, чем была богата его художественная природа, его мастерство, его талант, его знания в сценической области, его безгранично разнообразный и неисчерпаемый богатый опыт? Имел ли великий артист такие благоприятные условия, в которых он мог проявить всю полноту и силу своего творчества, своего авторитета, своего воздействия?

Критика с первых выступлений артиста в серьезном репертуаре указывала, что Давыдов — артист исключительный. Еще в начале 80-х годов П. Д. Боборыкин, перед глазами которого прошла деятельность блестящей плеяды выдающихся европейских артистов 60—70-х годов, писал что „не только в России, но и в Европе нет артиста по тонкости техники равного Давыдову“ и что „по силе умного художественного творчества, по разнообразию сферы творчества на русской и европейских сценах Давыдов не имеет соперников“.<sup>97</sup> Критика зачастую награждала его эпитетом „гениальный“. В этом не было преувеличения.

Между тем, положение художника было совершенно незавидным. Всю почти жизнь, по крайней мере значительнейший период ее, он провел в затхлой атмосфере придворного ведомства, при косных порядках императорской сцены. Большой природный ум и изумительное мастерство он принужден был растрчивать на материал, не отвечавший глубокой силе его творчества. Стоя по своему мастерству, по интенсивности своего творчества выше всего Александринского театра, он, к прискорбию, должен был разделять участь заурядного актера и отдавать свой ум и силы на пошлую дребедень, которая импонировала обывательским слоям.

Классический репертуар, в котором был велик Давыдов, для которого он был предназначен всем складом своего дарования, был не в чести. Чтобы добиться постановки той или другой пьесы, требовалось от артиста не мало усилий. Настоятельно, в течение нескольких лет, Давыдов просил проставить „Генриха IV“ Шекспира, чтобы показать Фальстафа, развернуть свои художественные возможности, но дирекция императорских театров так и не удовлетворила просьбы артиста. Для нее свои Шекспиры — Аверкиевы и Шпажинские — были более по вкусу и по плечу. Только благодаря П. П. Гндичу Давыдову удалось сыграть Фальстафа, но не в „Генрихе IV“ а в „Виндзорских проказниках“ и в обстановке, оставлявшей желать много, много лучшего.

Театр, развращенный всей бюрократической системой царизма, ничего не сделал, чтобы вести артиста по дороге высокого репертуара. Он не сумел оценить Давыдова, не постарался поставить его талант в исключительно благоприятные условия, он не принял и не понял ведущей роли Давыдова как художника-реалиста. И в то время как Савина сумела личным характером завоевать в Александрин-

ском театре „командные высоты“, Давыдов всю жизнь оставался на скромном положении актера первого ампула и никогда не мог диктовать своей воли театру.

Неполное использование таланта, опыта и авторитета Давыдова несомненно поселяло и в самом артисте разочарование, недовольство, неудовлетворенность. Правда, внутренний разлад, разлад между исключительной художественной творческой силой, какой был наделен талант Давыдова, и той реальной обстановкой, в которой суждено было работать артисту, никогда не переживался артистом остро и бурно, никогда не поднимался до трагической коллизии. Надо было иметь „бунгарский“ характер Коммиссаржевской, чтобы так смело, решительно порвать с золоченой клеткой „образцового“ театра. На это при всей огромной внутренней честности Давыдова у него все же не хватило ни характера, ни мужества.

Величайший художник-реалист, Владимир Николаевич Давыдов, строго говоря, все же не занял того исключительного положения, на которое давал ему право его блестящий талант и при котором жизнь и сценический путь его могли быть значительно грандиознее и углубленнее, как одно из поистине величайших явлений русского сценического реализма и русской художественной культуры в целом.





## РОЛИ В. Н. ДАВИДОВА

### I

Пожалуй, ни один русский артист не обладал таким обширным репертуаром, каким обладал Владимир Николаевич Давыдов.

Давыдов прошел через все сценические жанры — от полуречитативных опер Аблесимова „Мельник, колдун, обманщик и сват“ и Княжнина „Сбитеньщик“ до „Севильского цирюльника“ Россини, от наивного водевиля Каратыгина и Ленского до оперетты Оффенбаха, от мелодрамы Антропова „Ванька Ключник“ до чеховского „Иванова“, от легких комедий Виктора Крылова до пьес великих реалистов Гоголя и Островского, от эскизных драм Карпова и Гнедича до глубоких пьес Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина, до высокой драматургии Шекспира и Мольера. Провинциальный период сценической деятельности Давыдова наряду с обширным драматическим репертуаром отмечен также его участием на эстраде. Артист появлялся в качестве фокусника, клоуна, акробата, имитатора, чревовещателя, жонглера, куплетиста, чтеца, танцора, певца в так называемых „антрактах“, имевших место в провинциальном театре 60—70-х годов.

Но если, выступая на эстраде, Давыдов исходил из „самойловских“, чисто технологических, заданий, стремясь к всестороннему развитию в себе всех элементов сценического искусства, стремясь к внешней тренировке своего таланта, то в собственно театрально-драматургическом мате-

риале творческая активность Давыдова лежала в глубине его человеческой природы, в широком восприятии жизни, в его реалистическом таланте, в желании прежде всего как можно шире охватить сценическое воспроизведение действительности, разнообразие ее проявлений.

Немыслимо останавливаться на толковании артистом каждой роли его репертуара, но следует попытаться рассмотреть те из них, которые составляют творческую гордость Давыдова, с которыми он вошел в историю русской сцены, и некоторые из тех ролей, которые, хотя и не принадлежат в высококачественной драматургии, тем не менее исполнение и самый выбор которых чрезвычайно характерны для Давыдова.

Слава Давыдова, как уже мы говорили, покоилась на базе большой русской литературы. Грибоедов, Гоголь, Островский, Тургенев, Сухово-Кобылин, Салтыков-Щедрин, Лев Толстой, Чехов — вот основа того фундамента, на котором росло, крепло и увековечило себя дарование Давыдова.

Его любовь к русской литературе сказалась и в его исключительном расположении к Литературному фонду, ежегодные, экстраординарные спектакли которого он поддерживал своим талантом. Для этих спектаклей (из которых ни один не повторялся) Давыдов проделывал громадную творческую работу и поражал избранную литературную и артистическую публику глубиной понимания эпохи, стилия автора и художественной тонкостью передачи. Так, в „Обрыве“ (сценическая переделка романа Гончарова) Давыдов создал роль Тычкова. При появлении Давыдова весь театр огласился восторженными аплодисментами, до такой степени один внешний облик уже говорил о гениальном воплощении. В пьесе М. Е. Салтыкова-Щедрина „Тени“ Давыдов создал типическую фигуру дореформенного чиновника, экзекутора Свистикова, а в пьесе Лермонтова „Два брата“, играя роль старика Радина, показал, что может сделать артист из роли, не дающей исполнителю решительно никакого материала.

Трогательное и умное отношение Давыдова к литературе, как питательной среде для актерского творчества, было особенно значительно на фоне того безразличного актерского отношения к литературе, которое застал Давыдов и которое вплоть до 90-х годов прошлого столетия характеризовало в массе русское актерство, и еще раз убе-

дительно подтверждает то здоровое положение, что только на почве высокой литературы, на почве тесных интересов театра и литературы возможен художественный рост мастера сцены.

Значительно ниже по количеству ролей репертуар Давыдова в западно-европейской драматургии.

Александринский театр не мог похвастаться ни одной пьесой Шекспира, Шиллера, Мольера, Гольдони, Бомарше, поставленной интересно, талантливо и включенной в основной репертуар. Обычно постановка классической пьесы рассматривалась лишь как уступка требованиям критики, и некоторой части актерства, как необходимость иметь в обиходе театра одну-две пьесы „на случай“, для учащейся молодежи, для утренников — словом, „для больших okazji“. Плохо и скучно поданные, они не имели успеха у публики и всегда недолго держались в репертуаре. Поэтому зритель редко мог видеть Давыдова в этом репертуаре. Сам артист, за единичными исключениями, тоже не тяготел к западно-европейскому репертуару, но работал над ним так усидчиво, так настойчиво, упорно, как над репертуаром русским. Нет ни одной роли иностранного репертуара, которую Давыдов пронес бы через всю свою деятельность, как он пронес роли Городничего, Фамусова, Расплюева. Между тем, по общему утверждению театральных деятелей, одна роль Фальстафа („Виндзорские проказницы“) могла бы доставить артисту мировую славу.

Большую дань отдал Давыдов так называемому „текущему репертуару“, в котором изредка мелькали настоящие литературные произведения, но большинство пьес которого не отличались ни талантливостью, ни идейностью, ни вкусом. Давыдов никогда не выдвигал этот ложный и бездарный репертуар, хотя в то же время недостаточно активно сопротивлялся его утверждению на сцене.

В этих случаях позиция Давыдова заключалась в том, чтобы по мере возможности очеловечить безжизненные плоды фантазии неумелых драматургов. В целом ряде подобных скороспелых произведений Давыдов утверждал себя как художник исключительной реалистической силы, создавал незабываемые типические образы. Даже в сценических пустяках, из которых несколько Давыдов сделал неизменными спутниками своей славы, художник покорял театр такую же богатейшую артистическую технику, с какою щедро создавал основные роли своего репертуара.



В сценической истории комедии „Горе от ума“ Давыдову принадлежит блестящее место как замечательному исполнителю ролей Молчалина и Фамусова. Большою тонкостью отделки, безукоризненной верностью тона и оригинальной обрисовкой Давыдов впервые в сценической истории „Горя от ума“ выдвинул роль Молчалина на первый план и заставил говорить о своем исполнении и провинциальную и столичную критику. Любопытно, что сцена с Лизой, которая почти у всех артистов, играющих роль Молчалина, проходит незамеченной, в передаче Давыдова приобретала острый характер, вскрывающий всю сущность образа Молчалина, и постоянно проходила под аплодисменты.

Вспоминая образ Молчалина, созданный артистом, П. П. Гнедич писал, что Давыдов внес в фигуру Молчалина то, чего никто из артистов до него не делал. „Во-первых, он сделал Молчалина красивым, что, конечно, очень важно и интересно, — писал Гнедич, — и, во-вторых, он отрешился от традиции представлять извивающегося ужа, а играл пушистого домашнего кота, ласкового, но который не забывает своей крыши. Это был Молчалин, который может проехать красиво по бульварам верхом, который водит на балу под руку фрейлину и играет в вист с нею и с самим Фомой Фомичем“.<sup>98</sup>

Молчалина Давыдов играл недолго, и уже в 1879 году с успехом делал первые опыты сценического воплощения Фамусова.

На сцене Александринского театра Давыдов впервые играл Фамусова в 1884 году. До него Александринский театр не имел такого первоклассного исполнителя этой роли, которого можно было бы хотя отчасти сравнивать со Щепкиным или Самариным. Начиная с П. И. Григорьева, старавшегося копировать и Щепкина и Самарина, и кончая А. А. Нильским, хорошим чтецом роли, — Фамусов исполнялся на Александринской сцене только добросовестно.

В 1884 году Давыдов играл в возмутительной по своей небрежности постановке. Ансамбль был крайне неудачен. Далматову-Чацкому публика даже шикала. „Надо было иметь много терпения, много мужества, — писал А. Р. Кугель, — чтобы высидеть спектакль до конца. В частном, бедном и средствами и сценическими силами театре, каков, например, театр „Фантазия“, и там „Горе от ума“ в прошлом

году сошло куда лучше, чем в императорском театре... Там не шикали главным исполнителям, не смеялись над актерами. Что же дал нам Александринский театр? Одного Давыдова!<sup>99</sup>

Критика отмечала, что Давыдов читал мастерски, умно, с художественной простотой, без всякой декламации, аффектации и подчеркиваний, но за всем тем ему не хватало ни того „особого московского отпечатка, ни той барской, столбовой представительности, которыми дышит вся фигура Фамусова“, и в то же время констатировала, что „роль Фамусова так, как ее исполняет Давыдов, никто, конечно, не сыграет, а потому она должна войти в репертуар даровитого артиста“.<sup>100</sup>

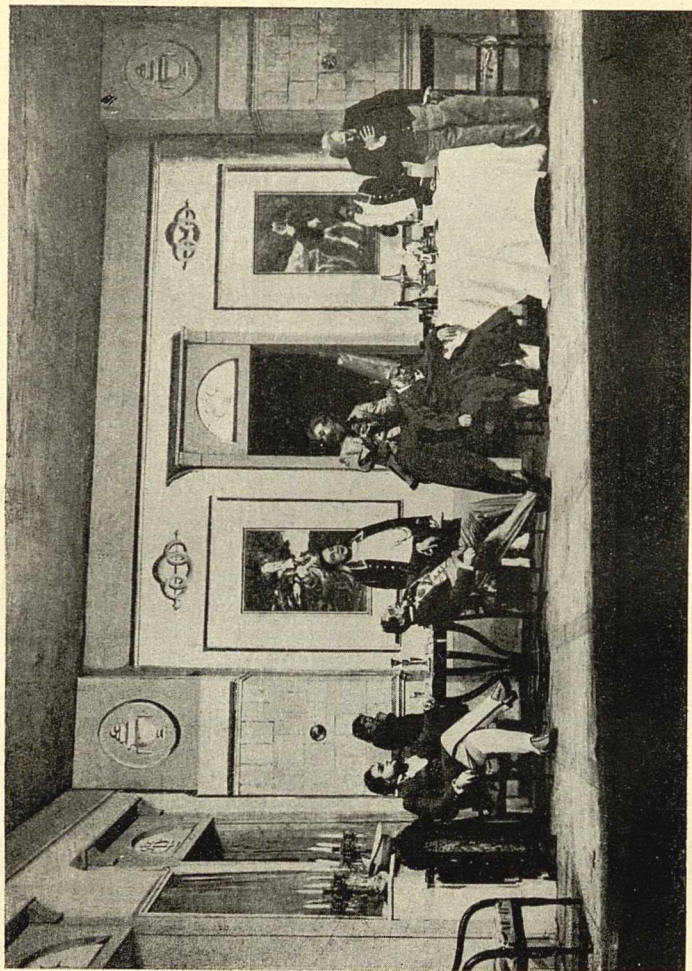
И Давыдов, оставаясь в основном верным своему замыслу, продолжал работать над ролью. При новой постановке комедии в Александринском театре в 1885 году критика указала на целый ряд мест, отработанных уже гораздо более тонко.

Наконец, в 1886 году, в театре Корша в Москве Давыдов показал Фамусова в законченной отделке, в своеобразном толковании, сохраняя сущность традиций московской сцены. Критика единодушно подчеркнула, что сценический замысел Давыдова совершенно оригинален, ярок, блестяет полнотою характеристики и что все выполнение намеченного образа свидетельствует о зрелости таланта артиста.

Давыдов не играл Фамусова важным московским баринном, с изысканными манерами, привыкшим „носить“ свою персону, не играл его и жутким крепостником. Фамусов Давыдова был дворянином, чиновником, бюрократом, и все детали образа не шли в разрез с его толкованием, а создавали замечательный художественный и правдивый портрет. Гримировался он под баснописца И. А. Крылова и в costume не давал ни малейшей пышности и роскоши (противоположность И. В. Самарину). Нельзя было уловить в тоне его речи ни малейшего оттенка той барственной важности, когда человек каждое произносимое им слово ценит, как говорят, на вес червонца. Это человек выслуги, выросший на мечтах о „крестишках и местечках“, сластолюбивый вдовец, человек благодушный и не с очень сильным характером. Не играя вельможу, Давыдов крайне правдиво вел сцену с Лизой, сажая ее к себе на колени, и сцену с Петрушкой, сцену со Скалозубом, которую проводил в льстиво-заискивающем тоне, и не потому, что тот „не



В. Н. Давыдов — Кузовкин  
(„Нахлебник“ Тургенев)



В. Н. Давыдов — Кузовкин  
(„Нахлебник“ Тургенев)

нынче — завтра генерал“, а потому, что Фамусову хотелось бы видеть его мужем дочки, — и, наконец, сцену бала, в которой он только скромный хозяин, старающийся угодить гостям и уважающий прежде всего таких персон, как Хлестова и Фома Фомич. Дышал правдой и его монолог о Максиме Петровиче, где Фамусов-Давыдов высказывал своим благоговением все свое чиновничье мирозерцание, рисовал идеал ловкого царедворца, который ради достижения поставленной себе цели не гнушался даже роли шута.

Но самое существенное, чем отличалось исполнение Давыдовым роли Фамусова, было то, что он сумел Фамусова обратить в совершенно живого человека. „Когда на сцене вел роль Самарин и другие менее талантливые исполнители, — писал критик, — зритель чувствовал, что перед ним артист, лучше или слабее играющий роль, декламирующий Фамусова. Когда смотришь на Давыдова, театральность совершенно улетучивается, перед вами стоит не театральный Фамусов, декламирующий стихи, а живой, типичный Фамусов, такой ясный, понятный и объяснимый, стоит реальный человек, до такой степени реальный, что порой совершенно исчезает театр... Добиться такого впечатления в комедии „Горе от ума“ с ее условностью может только талант с необыкновенно сильным реалистическим содержанием“. <sup>101</sup>

### III

В пьесах Гоголя Давыдов нашел особенно благодарную почву для своего таланта. Он создал роли Городничего и Подколесина, показал чрезвычайно интересную интерпретацию роли Осипа и классически иллюстрировал образ Чичикова в сценической переделке поэмы „Мертвые души“.

Сначала Давыдов играл Чичикова только в одной сцене („Чичиков у Бетрищева“). Вся роль его состояла в передаче анекдота „полюби нас черненькими“, но Давыдов так экспрессивно изображал Чичикова, что один из критиков, выражая общее мнение, писал: „Давыдов гениально одухотворяет героя гоголевской поэмы. Чтобы видеть его и получить громадное наслаждение от такого образцового исполнения сцены у Бетрищева, можно приехать не только из провинции, но и из-за тридцати земель...“ <sup>102</sup>

В инсценировке второй части поэмы Гоголя, в которую, однако, были вставлены некоторые сцены из первой части

(бал у губернатора, рассказ о капитане Копейкине, разговор двух дам), Давыдов в совершенстве воссоздал Чичикова — героя будничной поэмы, не очень толстого и не очень тонкого, не слишком злого, но и вовсе не доброго, героя пошлости, остающегося мелким и пошлым человеком даже в условиях заключительной трагической коллизии. По свидетельству критики, грим Давыдова, мимика, жесты, манеры — все удивительно напоминало „лучшую иллюстрацию художника Агина“, и в создании художественного образа артист был равен Гоголю и гениален в потрясающей по драматизму последней сцене (сцена ареста). Переходы от отчаяния к надежде передавались артистом „изумительно мастерски“, а в словах: „И зачем было предаваться так сильно сокрушению, а рвать волосы не следовало бы подавно“ выливался у Давыдова весь Чичиков. Каждое представление театр покрывал эту фразу взрывом восторженных аплодисментов... „Изобразить отчаяние с большим реализмом едва ли возможно, — писал критик, — а главное — изобразить так, как изобразил его Давыдов, чтобы в публике отчаяние это вызвало не сочувствие, а только гадливость“. <sup>103</sup>

В роли Подколесина находили яркое выражение наиболее характерные черты Давыдова как сценического художника. Образ Подколесина ни Садовский, ни Мартынов не создавали с такою сочностью непосредственного таланта и в то же время с такою мощью тонких сценических приемов.

В изображении Давыдова Подколесин являлся скромным, застенчивым, но не вялым и неподвижным человеком, как его обычно изображают. Он и решителен и довольно предприимчив, но только до тех пор, пока не ставится ребром вопрос о женитьбе. Он с упоением рисует себе картины семейного счастья, но лишь настает решительный момент, энергия его покидает, и, по выражению Кочкарева, он превращается в „старый бабий башмак“. Давыдов олицетворял именно эту черту в характере старого холостяка, под влиянием которой появляются более или менее сильные колебания и опасения за будущее, раз он задумал переменить холостую жизнь на семейную. Несложный душевный мир холостяка Подколесина Давыдов передавал с каким-то необыкновенным поэтическим сочувствием. Тут сказывалась излюбленная сценическая творческая атмосфера Давыдова — атмосфера покоя, благодушия, внутренней созерцательности, в изображение которой он вносил обилие художественных оттенков.

В сцене с Агафьей Тихоновной Давыдов подчеркивал неопытность Подколесина в обращении с женщинами. В его глазах, в которых пробегали „чортики“, можно было видеть, что Подколесин в одно и то же время страшно трусит и страшно жаждет объяснения с невестой.

„Каким умилением, простодушием и простосердечием веяло от его бессмысленного разговора о погоде. Начиная с этой сцены интонации Давыдова крепили. Казалось, мы видим, как прилив творческого вдохновения охватывает Подколесина внезапной решимостью, и потому так энергично звучит давыдовский голос, когда Подколесин говорит, что он желает венчаться сейчас же, сию минуту, немедленно“.<sup>104</sup>

Чудесны были давыдовские интонации: „Да ведь они шалуны большие...“ Было уже видно, как решительно размякал холостяк Подколесин! И чудесно, когда после поцелуев и объятий с Кочкаревым последний желает Подколесину „нажить кучу детей“! Давыдов стремительно бросался на шею Кочкареву. Это была чудесная деталь!..

Последняя сцена, в которой Давыдов показывал высокоартистическое искусство паузы, изображавшая переход от восторга, овладевшего счастливым женихом, к страху, который его охватил при мысли, что наступает конец его свободной холостяцкой жизни, что тонут в пропасти забвенья и безмятежный покой, и поэзия пролежанного дивана и обкуренной трубки, — исполнялась Давыдовым с необычайным мимическим богатством.

„Подколесин оставался один. Давыдов закрывал мечтательно глаза и грезил, и как ясно мы видели, что он именно грезил о том счастье, которым через час он будет обладать. Что-то неслышно шепчут губы, пальцы приходят в движение... Но постепенно улыбка радости исчезает, лицо вытягивается. Подколесин испугался женитьбы, его в трепет приводят расходы... А болезни детей, а званые гости!.. Нет, жениться страшно!.. Надо бежать. И мы видели перед собой насмерть перепуганного человека, которому надо спасаться. И зритель от всей души желал, чтобы Подколесин спасся. Зритель волновался за него, когда он, вспрыгнув на окно, вел торг с извозчиком. Мы хотели, чтобы Подколесин бежал, и Подколесин бежал“, — так описывал характер давыдовского исполнения этой сцены Юр. Соболев.<sup>105</sup>

В роли Осипа („Ревизор“), заимствуя многие детали у замечательного исполнителя этой роли П. М. Садовского,

между прочим и молчаливый уход Осипа, важно заложившего за спину руки на виду стоящих в струнку у дверей двух квартальных, идя по стопам традиций, Давыдов, однако, не оставался их мертвым носителем. Он вносил в понимание своего образа совершенно новые моменты и, в частности, играл Осипа не старым дворовым, как играли до него, а дядькой средних лет, поставленным в соглядатаи над барчуком.

„В его рассказе о горничной, „такой, что фу-фу“, и в ответе на вопрос городничего „женат ли он“ сквозил такой дворовый селадон, который еще совсем „в поре“, — вспоминал П. П. Гнедич. — Совет Хлестакову в четвертом акте — уезжать скорее, потому что его за кого-то другого приняли, далеко превышал несмелый совет дворового, это был скорее приказ прозорливого дядьки — уносить свою шкуру...“<sup>106</sup>

Коронную роль Давыдова в репертуаре Гоголя была роль Городничего. После Щепкина Давыдов был несомненно лучшим ее исполнителем.

Его Городничий был уже не только провинциальный чиновник, мошенник и плут, хотя в то же самое время добродушный и вполне незлобивый человек, это была вся чиновничье-полицейская Россия — умная и невежественная, самовластная и приниженная, жестокая и по-своему благодушная. А в конце комедии одной-двумя чертами Давыдов делал своего Городничего фигурой почти трагической. Здесь сказался весь громадный сценический диапазон Давыдова, который позволял ему в одной и той же роли переходить от самого яркого комизма до высот почти трагического переживания.

Основное достоинство сценической интерпретации Давыдова состояло в том, что, несмотря на общее сохранение духа традиций, он не напоминал ни одного из прежних исполнителей роли Городничего, хотя и был, по свидетельству А. А. Стаховича, близок к пониманию Щепкина, огня и мощи которого Давыдову не везде хватало, но которого он гениально превзошел в последней сцене.<sup>107</sup>

Другое достоинство заключалось в той серьезности, с какой артист отнесся к словам Гоголя, высказанным им в „предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“. Гоголь писал: „Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру; ничего не должно быть преувеличенного или тривиального... Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромнее, проще



и как бы благороднее. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собой именно в той серьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии". Следуя этому указанию, Давыдов абсолютно не прибегал к шаржу, и критика в один голос отметила в этом отношении даже „излишнюю шепетильную сдержанность“.

До Давыдова решительно все играли Городничего грубым уездным чиновником, неотесанным, крикливым. Давыдов значительно смягчил образ Сквозника-Дмухановского. В нем совершенно не чувствовалась „щетина“. Он соблюдал все ремарки Гоголя, который говорит про Городничего, что тот „ведет себя очень солидно, довольно серьезно, несколько даже резонер, говорит ни громко, ни тихо, его каждое слово значительно...“ В характере Городничего Давыдов особенно оттенял черту лисьего лукавства. Он передавал эту черту в интонациях и мимике с необыкновенным искусством, сочностью, яркостью, разнообразием и непосредственным комизмом. Во всем же образе, который давал Давыдов, было много размяклости и благодушия при совершенном отсутствии той „оскотиненности“, того „зверски искаженного лица“, той жестокости, которые доминировали в замечательном по-своему исполнении этой роли артистом И. М. Ураловым.

„Напрасно многие играют Городничего Держимордой, — говорит Давыдов. — Это неверно! Отчего ему быть таким? Он сыт, доволен, как кот у попадьи. Я хорошо помню городничих. Это были умные, находчивые люди, больше бывшие военные, знающие, как и с кем обойтись, не лишённые порой даже лоска, но несколько погрубевшие в должности, умеющие подчас очаровать обращением, любезностью. Городничий груб только с подчиненными и то только с теми, которые уже всякий стыд забыли. А ведь Сквозник трех губернаторов обошел! Это не шутка! Тут нужны были и ум и хитрость и обходительность!“

Такого Городничего и рисовал Давыдов, и один из критиков очень правильно заметил, что в исполнении Давыдова „если вы видите перед собой бурбона, то бурбона довольно мягкого, благодушного, с значительной примесью барской Gemithlichkeit.“<sup>108</sup>

Отсюда и во всем исполнении доминирующим элементом являлся комизм. И пожалуй, именно этой комической стороне своего исполнения Давыдов и обязан той славой,

которую обеспечила ему эта роль. Этот благодушный комизм создавал исключительный контраст в бурном исполнении Давыдовым монолога „Чему смеетесь“, когда Городничий видит, что он околпачен самым наглым образом, создавал почву для ошеломляющего, потрясающего впечатления. Из бархатных лап неожиданно выступали цепкие когти хищника.

#### IV

Со всею силою мастерство Давыдова раскрылось в репертуаре Островского в период 90-х и 900-х годов, когда он вместе с Савиной, Варламовым, Стрельской и другими замечательными артистами Александринской сцены являлся опорой репертуара Островского в этом театре.

При игре этих артистов все недочеты постановок исчезали, все условности переставали существовать, и когда зритель смотрел на сцене Александринского театра „Правда хорошо, а счастье лучше“, „Свои люди — сочтемся“, „Горячее сердце“, „Позднюю любовь“, „Сердце не камень“, „На всякого мудреца довольно простоты“, — перед ним рисовалась живая, яркая страница нашего прошлого, быть может лишь несколько смягченная в своей реставрации.

„Сидишь и нежишься, — писал А. Р. Кугель. — И дело не только в том, что играют исключительно талантливые люди, а в том, что они знают, чувствуют, ощущают и передают стиль Островского, что они сроднились своей душой с душой Островского. Для того, чтобы играть Островского, нужны большие, наивно-открытые, доверчивые глаза. Нужно верить в то, что играешь прекрасное и что, открывая рот, произносишь золотые, незабываемые слова“. <sup>109</sup>

Эта вера крепко жила в том артистическом созвездии, в котором Давыдов был первым, и оттого такую глубокой правдой, таким высоким артистизмом дышало творчество этих великих художников, когда они исполняли репертуар Островского.

Островский высоко ставил талант Давыдова. По личному желанию драматурга, Давыдов явился первым исполнителем роли актера Шмаги („Без вины виноватые“). За исполнение этой роли Островский благодарил Давыдова восторженным письмом. Артист рисовал тип бездомного скитальца, который не по призванию, а за неимением лучшего взялся за актерство. Для него существовало одно

определенное занятие — пить при каждом удобном случае. Критика особенно ставила в похвалу Давыдову тонкий комизм, умеренный грим, прекрасно обдуманые детали, а главное — создание глубоко жизненного типа, при полном отсутствии каких бы то ни было элементов шаржа. Даже в костюме Давыдов не допускал ничего такого, что само по себе могло бить на комический эффект. Но театр „неудержимо смеялся не потому, что он прибежал к смешной наружности, гримасам, ужимкам, а потому, что вся роль в целом проведена была им так художественно, так типично, как и все роли, в которых он выступает“. <sup>110</sup>

В некоторых ролях репертуара Островского Давыдова никогда не видела ни московская, ни петербургская публика. Между тем, они принадлежали к лучшим созданиям артиста. Такова, например, роль Кучумова („Бешеные деньги“), которую Давыдов играл только на гастролях, играл с талантом и умом. „Давыдов сыграл свою роль превосходно, — писал критик, — взявши удивительно верный тон и сделавши поразительно верный грим. Этим тоном и гримом он сразу сделал понятным Кучумова, сделал понятным кажущееся в пьесе натянутым положение, сделал понятным, почему ему почти до конца верят Чебоксаровы. Когда Давыдов вышел на сцену, раздался общий хохот и аплодисменты: перед нами был живой Кучумов. А резко смешного, грубо смешного в нем ничего не было. Хохотали над контрастом, посредством которого только и можно объяснить смысл этого лица и значение его в пьесе. Этот контраст внешней солидности и внутренней пустоты артист передал великолепно как гримом, так и тоном, так и всей манерой, передал так блестяще, что заставил публику сразу и невольно смеяться...“ <sup>111</sup>

Редко играл Давыдов и другую замечательную роль своего репертуара — роль Оброшенова в пьесе „Шутники“, примыкающей к школе сентиментального натурализма, которая без конца варьировала гоголевский тип Акакия Акакиевича из „Шинели“. Это все тот же тип жалкого, несчастного человека, который так удавался в сценической интерпретации Давыдову. Пьесу эту Давыдов долгие годы включал в гастрольный репертуар и играл иногда с пропуском второго акта, полагая, повидимому, что драма Оброшенова в такой форме выступает значительно ярче.

Вечное унижение Оброшенова, пресмыкательство перед самодуром-купцом, вынужденное шутовство ради нужды, которое, однако, не в силах заглушить благородство и гор-

дость несчастного чиновника, возвышающего свой голос, когда затрагивают честь его дочери, — все эти стороны характера Оброшенова передавались Давыдовым с виртуозной разработкой и нюансировкой деталей.

Когда Давыдов неспешно выходил на сцену походкой с развальцей и мастерил записку на забор, мечтая с дочерью о сдаче мезонина за шесть рублей в месяц, он сразу переносил зрителя в атмосферу пьесы, и тут иллюзию создавала не столько чудесная бытовая речь Давыдова, сколько то едва уловимое, наивное „островское“ настроение, которое сквозило в жестах, в мимике, во всем облике артиста и перед взором зрителей ярко воссоздавало семейную жизнь отставного чиновника Оброшенова, жизнь, полную согласия, взаимной любви и сочувствия, но горькую, исполненную бедности, окруженную средой, герои которой издеваются над бедными людьми.

Как известно, экспозиция „Шутников“ не особенно удачна. Островский начинает пьесу с диалога Оброшенова с дочерью и путем рассказа вводит зрителя в действие пьесы.

Для актера этот акт представляет исключительные трудности. У Давыдова он обращался в шедевр художественного творчества. Все сцены, в которых актеры, игравшие Оброшенова, заставляли публику скучать, в исполнении Давыдова смотрелись с неослабевающим интересом — с таким разнообразием тончайших интонаций и с такою игрой проводил их Давыдов.

Переход от комедии к драме Давыдов передавал с искусством исключительного мастера. Это был не актер, исполняющий роль Оброшенова. Это был умный и сильный художник, творящий художественный образ. Это был мастер, гениально организующий материал, в совершенстве им изученный, проверенный, взвешенный.

Сцена с найденными деньгами (в третьем акте по пьесе и во втором акте в редакции, принятой Давыдовым) давала артисту возможность не только проявить громадную экспрессию, но даже заразить зрителя сочувственными переживаниями.

В начале акта, когда Оброшенов-Давыдов только что приступил к осмотру конверта, в театре обычно раздавались смешки, но эти смешки сразу же смолкали. Комическая сцена получала у Давыдова драматическое освещение, и, когда растерявшийся Оброшенов вместо денег находил только безграмотное нравоучение, театр замирал,

и каждое слово Давыдова звучало как тяжелый стон поруганной личности. Весь сложный в сценическом отношении переход от радости и жалкой растерянности к полному отчаянию, приступ старческого плача, начинающийся судорожными подергиваниями лица и тела, — все эти детали отличались богатством и тонкостью сценических приемов и подкупающей искренностью артиста.

Роль эта была причислена критикой к тому кругу ролей артиста, которые принято называть „коронными“ ролями, и только А. Р. Кугель, любивший непосредственные экстазы актерского творчества, считал эту роль не из лучших ролей Давыдова и позже писал: „У Давыдова (для этой роли) нет нервов, и для того, чтобы растрогать публику, ему приходится прибегать ко всем ресурсам техники“.<sup>112</sup>

Мы неоднократно видели артиста в этой роли и должны констатировать, что Давыдов не только исчерпывающе вскрывал образ Оброшенова, но умел через типическое выражение образа дать почувствовать зрителям тот жуткий, кошмарный мир бесправия и произвола, который стоял за спиной Оброшенова, — не тот мягкий мир Островского, который увидел Аполлон Григорьев, а тот суровый мир темного царства, который заклеил Добролюбов.

Еще в свои молодые годы Давыдов утверждал себя как выдающийся истолкователь драматургии Островского. Он был создателем роли Бальзамина в комедии „Женитьба Бальзамина“ и из-под власти и обаяния давыдовского толкования не мог освободиться и уйти ни один из последующих ее исполнителей.

Созданный Давыдовым тип Бальзамина являлся чрезвычайно ярким в галерее уродов Замоскворечья. Это был художественный образ, со всеми его комическими и характерными чертами. Перед зрителем возникал живой Михайло Дмитриевич Бальзамино, воспитанный во взглядах, верованиях и убеждениях той мелкой тупой среды замоскворецкого купечества и чиновничества, где верят в тяжелые дни, расскажут о Белой Арапии, о Литве, упавшей с неба, и где „при деньгах ума не требуется“. В трактовке Давыдова Бальзамино — необыкновенно добродушная фигура, придурковатость которой выражается в форме удивительной наивности. Это глупый малый, балованный маменькин сынок, большое дитя, сохранившее целый ряд ребяческих наклонностей и вкусов среди тишины и обособленности

замкнутого маленького мира семьи и Замоскворечья, и хотя он чиновник, но чиновник умственно-ограниченный, не развитой, все еще остающийся под крылышком маменьки вплоть до женитьбы, и большой мечтатель, когда дело касается богатства. Заплывшие глазки и пришептывание ни в малой мере не отзывались желанием смешить, а совершенно естественно вытекали из намеченного образа и способствовали полной обрисовке придурковатого Бальзамина. Вся роль была отделана в совершенстве, причем критика единогласно выделяла два места исполнения Давыдова — рассказ о сне и сцену с Белотеловой.

„У Давыдова Бальзаминов весь пропитан животным идиотизмом и воспроизводится с таким поразительным реализмом, что становится даже скверно, как от созерцания всякого физического уродства, — писал критик. — Правда, мы имеем дело с уродством нравственным; ведь Плюшкин и Чичиков, Ноздрев и Хлестаков, Сквозник-Дмухановский и Фамусов — нравственные уроды, но ведь это представители целой полосы общественного мирозерцания. Что такое Бальзаминов в жизни общества?.. Даже в мире тьмы и уродства он сам жалкое ничтожество... и нам становится неясным, почему такой крупнейший артист, как В. Н. Давыдов, увлекся ролью и воспроизводит с поражающим реализмом тип пошлого идиота“, — писал театральный критик в конце 80-х годов.<sup>113</sup>

Наконец, в репертуаре Островского Давыдов развернул значительную галерею образов всяческих самодуров, купцов, заживевших подрядчиков. При изображении этого круга ролей Давыдов почти никогда не поднимался на высокую ступень критики и разоблачения „замоскворецкой действительности“. С одной стороны, глубоким анализом и беспощадной правдой он ее раскрывал, но обличительных тенденций при этом почти никогда не обнаруживал. Наоборот, смехом, являвшимся доминантой в таланте артиста, Давыдов нередко смягчал резкость картины.

Чрезвычайно характерным для Давыдова было исполнение роли Любима Торцова („Бедность не порок“). Он отошел от заигранного штампа, от того определенного взгляда на роль, который в течение долгих лет не был никем поколеблен. Он снял неприятный мелодраматизм, которого не избег драматург, и в то же время он не превращал речей Любима Торцова в поучительные рацеи. Давыдов оттенил задушевность и искренность Любима Торцова, вырвавшиеся наружу под влиянием пережитых

им горьких испытаний. Очень характерно Давыдов произносил слова „бедность не порок“, в них не заключалось никакой сухой морали. Слышалась только щемящая сердечная нотка, свидетельствующая о знакомстве Любимо Торцова с ужасом гнетущей нищеты. Все дешевое, вся сентиментальность, олеографичность роли в интерпретации Давыдова исчезали. Это был живой человек, художественный образ, в котором не было ни капли неприятной слащавости.

А рядом стоял совершенно иной образ европеизированного купца, по существу оставшегося все тем же купцом старой складки, сохранившего мирозерцание и традиции старой купеческой Москвы — образ Флора Федулыча Прибыткова („Последняя жертва“). Давыдов изображал Прибыткова сильным, здоровым физически, степенным человеком, чувствующим собственное достоинство. Он не был смешон даже и тогда, когда говорил о мебели а ла Помпадур, о модных колясках, об абонементе, о России, который „довольно для нас непонятен“. Давыдов создавал Прибыткова даже импонирующим своим внутренним содержанием, в котором высокие достоинства личного характера нигде не переходят в рисовку. Перед зрителем жил не столько купец Прибытков, сколько Прибытков-человек. Сравнивая его с окружающими людьми, мы невольно отдавали ему предпочтение за его простую и цельную натуру, сохранившую в себе много человеческих достоинств. Чудесно проводил Давыдов во втором действии сцену с Юлией Павловной. „Этот поцелуй дорого стоит“, — твердил он. И в игре Давыдова было видно, как ошеломил Флора Федулыча этот поцелуй, как дорог ему, видно было, на какое глубокое чувство способен этот уравновешенный и выдержанный старик.

Другой значительной ролью Давыдова в репертуаре Островского являлась роль Хлынова в „Горячем сердце“, которую артист играл в Александринском театре, имея своим партнером Варламова в роли Курослепова.

Такого купца-самодура, разжиревшего на доходах, какого создавал Варламов в роли Курослепова, — не перескажешь!.. Один внешний образ его поражал глубиной артистического познания. Всклокоченная седая голова, с вихрами, стоящими дыбом, пьяное, запывшее лицо с осоловелыми глазами и с разинутым ртом, тяжело колышущаяся купеческая громадная утроба, хриплый, надтреснутый голос — уже настолько сами по себе были вырази-

тельны, что для дальнейшей характеристики не нужно было бы и слов. Было ясно, что человек этот дошел до полного отупения, до окончательной потери способности отличать действительность от сонного одурения.

Хлынова Давыдов рисовал с сочностью репинской кисти, создавая живописный образ зажившего подрядчика и самодура. Хлынов сидит на балконе без сюртука, обвешанный медалями и с утра пьет шампанское. Кругом дома толпится народ — все удивляются. Как пьет стакан — сейчас стреляют, пьет другой — стреляют, чтобы все знали, какая ему честь перед всеми, а когда Хлынов велит пустить народ в сад, поглядеть диковины, тогда уж и в саду дорожки шампанским поливают. Хлынов катается на лодке, изображающей лебедя... Прекрасный фрагмент из замечательной картины „темного царства“!

Замечательно проводил Давыдов сцену опьянения Хлынова. Он делал свою известную, ставшую кассической, паузу минут на пять и импровизировал широко развернутую мимическую сцену. Сцена эта была шедевром комического искусства, оставаясь в то же время глубоко реалистичной. Замечательно тонко Давыдов толковал тот эпизод, когда Хлынов куражится перед Васей Шустровым, которому он купил рекрутскую квитанцию за 400 рублей. Меланхолически-пьяным языком лепетал он: „Ты должен ждать, какая от меня милость будет; может я тебе эти деньги прошу, может я заставлю тебя один раз перекувырнуться, вот и квиты! Ты почему мою душу можешь знать, когда я сам ее не знаю...“

Однако в целом в роли Хлынова Давыдов смягчал образ, лишал его той страшной сути, которую (может быть, исправляя даже самого Островского) он должен был бы придать характеристике Хлынова. Давыдов, правда, не брал Хлынова под защиту, но, показывая его образ, как бы говорил зрителю: „Было страшно, но уже прошло и можно смеяться“. В исполнении Давыдова не было сатирического стержня, на котором должно было бы строить роль. Не потому ли, что самое пребывание и работа артистов в условиях императорской сцены вырабатывали в нем уравновешенную психологию спокойного жанриста по преимуществу?..

В роли Каркунова („Сердце не камень“) способность Давыдова к перевоплощению достигала художественного совершенства. Этот образ Давыдов толковал совершенно своеобразно. До него роль эту играл М. И. Писарев, играл



прямолинейно, как обычного самодура Островского, с его свинцовой тяжестью, был грозен, страшен в своей домостроевщине. Давыдов отошел от такой трактовки и создал реальный образ душевного изуверства, изуверства слезливого, причитающего, трусливого и в то же время страшного. Он показал „елейного деспота“, и впечатление получалось более страшное, чем если бы этот деспот выступил во всеоружии буйного самодурства. Это была особая разновидность домостроевщины, тип тихого, ханжеского, „застеночного“ самодура-изувера.

„Комический актер не стал на ходули, которые предлагала ему драма. Он остался внизу со своим уставшим голосом и неловкими движениями, использовав их как нельзя лучше для воссоздания нового жанра, — писал критик. — Это был Каркунов, перешедший из комедийного обличения первой сцены, где он пишет духовное завещание и совещается о певчих и покрове, в непосредственный ужас бессилия последней сцены, где он, разъяренный, хватается за клюку и потом киснет в финальных словах прощения. Не обессилевший кулак Тит Титыч, а иступившиеся „железные зубы“ бабы-яги, о которых и упоминает Каркунов, чуются в этой тишайшей злобе и смирении паралитика. Надо слышать всю хроматическую гамму такого искусства, чтобы оценить высоко виртуозный талант Давыдова. Решительный момент драмы, когда Каркунов, думая вытащить из чулана свою жену, вытаскивает оттуда Ольгу Дмитриевну, крайне рискован по тем приемам, которые применяет Давыдов. Он смеется. Вы поймете, что когда Давыдов смеется, публика считает своей обязанностью тоже смеяться. Но вот эта же публика различает в смехе актера какие-то отрывистые острые ноты. Да точно смех ли это? Не плач ли, не скрежет ли зубовой? Смотришь на лицо и видишь, что лицо дергается конвульсиями и руки машут, не зная за что уцепиться. И когда Каркунов наконец вытаскивает свою жертву и в ужасе вскрикивает — никто уже не смеется. Он-то смеется снова, а публика нет. В театре тихо, как в мертвом царстве...“ <sup>114</sup>

Вспоминается замечательная сцена, когда Давыдов одним движением руки объяснял, почему Каркунов желает пригласить себе на похороны именно „чудовских“ певчих. Артист делал легкий жест, напоминающий регентский жест на клиросе, и чувствовалось, что Каркунов-Давыдов прислушивается к пению одного хора, затем другого и, нако-

нец, решается — „нет, чудовский лучше!..“ В последней сцене актер буквально приковывал к себе все внимание, когда Каркунов с парализованною речью, осунувшийся от тяжелой болезни, психически неуравновешенный, переживал предсмертные минуты.

## V

Тургенев являлся одним из наиболее любимых драматургов Давыдова. Как и его великий предшественник на петербургской сцене, Мартынов, Давыдов нашел в репертуаре Тургенева интересный материал для сценического творчества. Своеобразие тургеневской драмы было органически близко давыдовскому таланту, и оттого роли Мошкина („Холостяк“) и Кузовкина („Нахлебник“) нашли в артисте своего идеального исполнителя.

Пожалуй, во всей пьесе „Холостяк“ именно роль Мошкина разработана Тургеневым наиболее тщательно, с тем мастерством тонкого анализа, который был присущ этому писателю. Роль эта чрезвычайно трудная. Она состоит из множества психологических подробностей, из которых одна не может быть пропущена без того, чтобы тотчас же не нарушить гармонии целого, причем актер, исполняя ее, не должен впасть ни в слащавость, ни в слезливость.

Задачи, поставленные Тургеневым, полностью разрешались Давыдовым. В образе скромного труженика, холостяка Мошкина, Давыдов раскрывал беззаветную любовь к своей воспитаннице, в передаче артиста выраставшую до чисто материнских проявлений глубоко трогательной нежности. Мошкин-Давыдов преисполнен счастьем. Вплоть до заключительных слов пьесы Давыдов выдерживал тон органического добродушия, без малейших слезливости и всхлипываний, от которых не удержался даже такой даровитый артист, как П. М. Свободин.

Критика особенно отмечала в исполнении Давыдова третий акт, который построен Тургеневым на постоянных переходах от одного чувства к другому и, кроме таланта, требует большой вдумчивости от артиста. В этом акте, после сцены с письмом и сцены с воспитанницей, Мошкин впервые, может быть, ясно сознает, что помимо отеческого чувства в нем жило и росло другое, более сильное чувство любви к своей воспитаннице, проснувшееся со страшной силой в его шестидесятилетнем сердце, после того как девушка разрешила ему надеяться на ее взаимность. Пе-

реход чересчур резок, чтобы не выразиться в шумном ликовании, которому с минуту предается Мошкин. Это психологически верно, — и так же верно воспроизводил этот переход и Давыдов.

Указывали еще на замечательную деталь в игре Давыдова, когда, читая письмо Вилицкого, Мошкин Давыдов несколько раз повторяет одно и то же слово, в особенности поразившее его в этом письме, и на сцену бешенства, когда Мошкин, прочитав письмо жениха об отказе от свадьбы, собирается ехать к нему и требовать отчета, и особенно подчеркивали, что все переходы от любви к гневу, отчаянию, мольбе, радости были исключительно правдивы, что Давыдов развернул в блестящем художественном преломлении „глубоко трогательную картину нечеловеческого страдания крошечного, незаметного и незатейливого по натуре человека“, что сравнение с Мартыновым блистательно оправдалось.<sup>115</sup>

В роли Кузовкина („Нахлебник“) Давыдов обнаруживал поразительную художественную сдержанность, показывал пример чувства меры, ни разу не соскальзывая в мелодраматизм, чрезвычайно опасный при исполнении данной роли.

Во втором акте Давыдов трогал до слез. Его отцовские ласки, которыми он осыпал даже край платья своей дочери, его дрожащие старческие руки, измученное и вместе торжественное лицо, слабый не то стон, не то плач — глубоко волновали самых искушенных зрителей. Трудно было представить себе более правдивое, более простое по приемам и более трогательное исполнение.

Седые волосы и потухшие глаза смиреннейшего старичка, чистенький сюртук с медными пуговицами, лицо, освещенное блаженной улыбкой при одной мысли об Ольге Петровне. Тихий голос, вечное „простите“ да „извините“, осторожные движения и походка, какое-то любовное почтение к „своим“ господам и безумная, сдержанная лишь многолетним страхом радость, что она здесь, здесь — такая ласковая, добрая Ольга Петровна, Ольга, дочка... — вот Кузовкин в исполнении Давыдова.

Проявление сердечной радости и отеческой любви к приехавшей в имение молодой Елецкой, о которой лишь он один знает, что она его дочь, выражение горделивого сознания, что его дочь замужем за „сановитым“ Елецким и в то же время проявление радости и некоторой растерянности при встречах с ним — все это Давыдов передавал

в совершенстве. Рассказ об иске за сельцо Ветрово показывал в Давыдове художника глубокого ума. Сначала робкий, как бы сдерживаемый боязнью наскутить Елецкому, тон, Давыдов постепенно переводил в более уверенный, заметив, что „господа“ заинтересовались, а к концу обращал его в совершенно несвязный, теряющийся под влиянием лишней рюмки вина, усердно подливаемой соседом. Эти переходы Давыдов передавал виртуозно. Опыание Кузовкина-Давыдова было смиренно, он видел, как его подпаивают и не противился, сознавал свое жалкое положение. Но когда грубое самодурство доходило до издевательства, когда пьяного старика рьят в шуты и надевают на него колпак, тогда чувство оскорбленного достоинства в Кузовкине-Давыдове закипало так глубоко, слезы его были так жгучи, что он уже не в силах был себя сдерживать. Тогда он прямо указывает оскорбителям на всю гнусность их поступка и, не помня себя, выдает тайну, что Ольга Елецкая — его дочь.

„Мы видели Щепкина в этой роли, — писал критик, — и если бы речь зашла о сравнении, то мы убеждены, что сам Щепкин открыто и честно вручил бы пальму первенства своему собрату — сопернику“.<sup>116</sup>

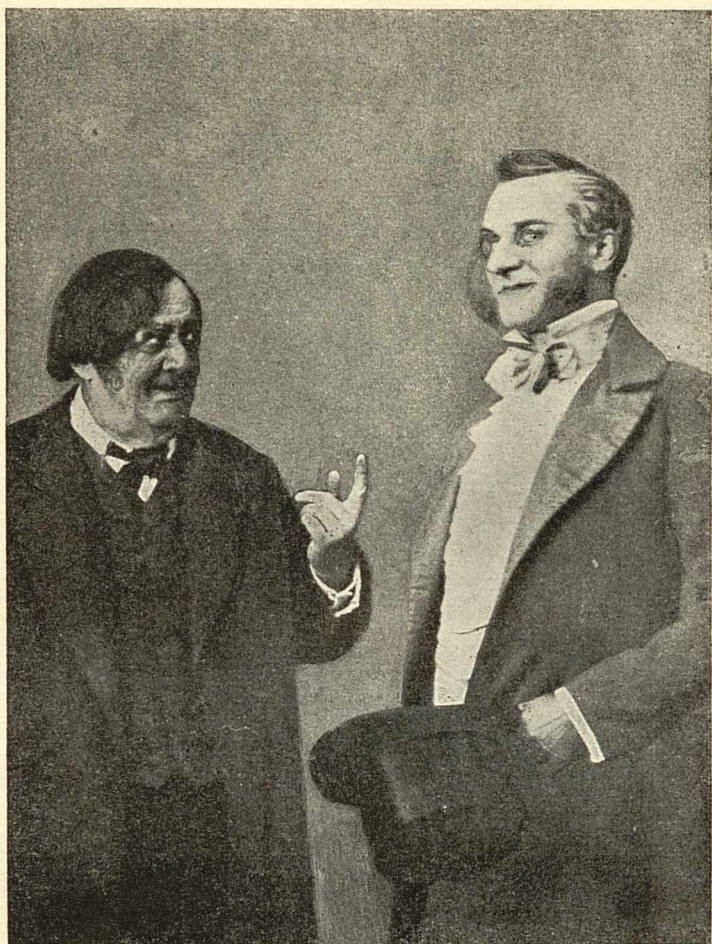
„Я даже не представляю, — говорил В. Н. Давыдов, — как русские актеры не могли, не могут понять красот второго акта, находя его вялым и бледным, даже как бы ненужным для создания впечатления. Второй акт безусловно сильнее и художественнее первого. Он полон несравненной психологии. Антуан передавал мне, что когда он ставил пьесу в Париже, именно второй акт имел наибольший успех. И в этом не может быть никакого сомнения.“<sup>117</sup>

Нельзя не остановиться еще на одном тургеневском образе, созданном Давыдовым, на образе Лаврецкого („Дворянское гнездо“). Роль эту артист никогда не играл ни в Петербурге, ни в Москве, исполняя ее исключительно на гастролях. Впервые он играл ее в 1894 году, но впоследствии, сильно располнев, должен был от нее отказаться.

Играть Лаврецкого было для Давыдова несомненно рисковом. Обаяние крупного таланта писателя, сильные личные впечатления у каждого зрителя, не раз перечитавшего роман, — все это, до некоторой степени, должно было сковывать артиста. Но Давыдов вышел из трудностей победителем. Он не пошел по стопам актеров Н. Ф. Сазонова и А. И. Южина, игравших Лаврецкого „слащавым любовником“. Он со-



К. А. Варламов — Варравин, В. Н. Давыдов — Муромский  
(„Дело“ Сухово-Кобылина)



В. Н. Давыдов — Расплюев, М. Ф. Ленин — Кречинский  
(„Свадьба Кречинского“ Сухово-Кобылина)

здал истинный тургеневский тип „добродушного байбака“. Это было совершенно в характере дарования артиста. Он гениально воплотил на сцене тип русского барина, сначала разочарованного и страдающего, затем вновь увлекшегося „чистой, славной девушкой“ и, наконец, опять потерпевшего фиаско в своих попытках найти счастье и успокоение.

Даже несколько грузноватая фигура не портила, а, пожалуй, даже помогала впечатлению. Грим Давыдова соответствовал описанию Тургенева. „От его краснощекого, чисто русского лица, с большим белым лбом, немного толстым носом и широкими правильными губами, так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой. Сложен он был на славу, и белокурые волосы вились на его голове, как у юноши“. Давыдову не надо было гримироваться, и его чисто русское лицо совершенно соответствовало внешней характеристике автора. От Давыдова-Лаврецкого действительно веяло крепким степным здоровьем, бодростью. Лишь некоторый печальный оттенок лица да тихий голос говорили, что в душе этого человека роится много горечи и обиды и указывали на пережитую им семейную драму. Всеми писавшими об исполнении Давыдовым этой роли было отмечено поразительное совершенство ее исполнения. Артист и автор сливались воедино. Как на изумительную деталь образа указывали на замечательный, несколько неподвижный взгляд Лаврецкого-Давыдова, в котором можно было прочесть не то задушевность, не то усталость.

„Спор с Паншиным велся Давыдовым мягко, добродушно, с оттенком иронии, но таким задушевно-убежденным тоном, что Лиза не могла не согласиться с доводами такого симпатичного оппонента своего жениха, — писал критик. — Объяснение с Лизой, разговоры с Леммом и Марфой Тимофеевной, сцены встречи и примирения с женой и особенно сцена прощания с Лизой перед ее уходом в монастырь ведены были Давыдовым так правдиво и были при том отмечены такой силой художественного выражения и красоты, что молодой птенец дворянского гнезда делался все дороже и дороже сердцу зрителей, переживавших с ним и проблески счастья и безысходное горе. Можно было усомниться в силах артиста в моменты страстных признаний, горячней мольбы и других перипетий влюбленного, но неиссякаемый живой родник давыдовского таланта и тут бил свежей искрометной струей молодого задора, искренности и беззаветного увлечения. Какой могучий, пленительный талант у этого чудесного артиста!“<sup>118</sup>

Все три пьесы Сухово-Кобылина входили в репертуар Давыдова: „Смерть Тарелкина“, под названием „Веселые расплюевские дни“, появившаяся на русской сцене только в 1900 году, исполнялась недолгое время артистом только на гастролях, а две другие — „Дело“ и „Свадьба Кречинского“ — были неизменными спутниками славы Давыдова.

Впервые Давыдов играл „Веселые расплюевские дни“ („Смерть Тарелкина“) в 1901 году в Москве. Давыдов играл Расплюева, который, попав в квартальные надзиратели, переживает веселые дни. Он упивается водкой и властью. В его руки попадает дело, которое обещает ему чины и награды и дает возможность чинить расправу над кем угодно. Он сажает в темную помещика, берет взятки с купца, избивает дворянина, вымучивает признание у Тарелкина.

По единодушному отзыву московской критики, Давыдов создавал замечательную художественную сценическую карикатуру, в которой правда образа сквозила даже в самых смелых гиперболах.

„Дело“ увидело свет рампы в 1882 году благодаря значительным хлопотам Давыдова, который и явился первым исполнителем роли помещика Муромского.

Артист гримировался под известного генерала А. П. Ермолова. Перед зрителем стоял симпатичный, крайне добродушный старик, несколько надломленный несчастьем, тяготеющим над его дочерью, измученный судебной волокитой, но еще не потерявший веры в торжество правды, старик, глубоко честный, гнушающийся всякой неправдой. Все сцены велись артистом совершенно просто, жизненно, правдиво и трогательно. Успех его в этой роли шел всегда crescendo и доходил до апогея в той картине, когда Муромский является к князю искать правды, повестить горе отца, у которого судебный омут позорит и затягивает в пропасть любимую дочь. На сцену выходил слабый, опустившийся старик, не способный ни на какую самозащиту. Но в сцене объяснения с князем он вдруг преображался. Что-то суровое, настойчивое грозило из-под его седых, нависших бровей. При необычайной экономии средств, при полном отсутствии голосовых эффектов, Давыдов достигал потрясающего впечатления протеста „не внешними движениями, а душой“, как выразился один из критиков. Перед зрителем стоял не актер, а человек, окончательно истерзанный, у которого „правда пошла горлом



вместе с кровью. И каждое слово из этого потока, хлынувшего вдруг из старой, измученной груди, со старческих губ, пылало острой болью, скорбью, негодованием, отчаянием взбунтовавшегося правдой человека. И оттого что Давыдов изображал Муромского чистейшим идеалистом, полным веры в людей, борьба его с черным миром неправды становилась трагичной, производя впечатление и до слез потрясая зрителей.

Роль Расплюева в „Свадьбе Кречинского“ относится к числу „коронных“ ролей Давыдова. Есть сценические образы, которые неповторимы, которые умирают вместе с создавшим их артистом. Таков сценический образ Расплюева-Давыдова. Этот образ нельзя забыть, нельзя вытравить из своей памяти. Его бессильны заслонить какие угодно театральные впечатления, настолько он был своеобразен, типичен, глубок по содержанию и ярок по силе художественной выразительности. Даже тогда, когда артист не произносил ни слова и сцену вели другие действующие лица, а Расплюев только стоял тут же, где-нибудь в стороне и слушал, артист приковывал к себе все внимание зрителей, которые невольно следили прежде всего за тем, как сказанные слова отражаются на Расплюеве. Это была игра, полная совершенства, и по виртуозности техники, и по внутреннему юмору, и по высокохудожественной отделке. Это был как бы канон роли, тот высокий образец, вне которого нельзя мыслить данное лицо, не искажая его характерных черт.

„Каждый жест Расплюева-Давыдова, — писал критик, — был колоритен и повествователен, он красноречиво говорил о быте и жизни его носителя, как и каждая мелочь костюма, убогого и нарядного, как и темп и ритм походки, осторожной, неслышной, торопливой. И может быть, впереди всего — и костюма и жеста и слова — его лицо. Как оно говорило! Все мышцы, все тонкие нити нервов сведены и подчинены духу актера, и если бы даже выбросить все слова, то по игре лица можно было бы написать текст, и этот текст совершенно совпадал бы с мельчайшими штрихами Сухова-Кобылина“.<sup>119</sup>

Давыдов играл эту роль пятьдесят лет (1875—1925), и критика единодушно признала, что такого сочного, мощного, яркого и изящного комизма в органическом соединении с „гениальной правдой образа“ — русская сцена не знала, и казалось, что сценическое искусство выше подняться не может“.<sup>120</sup>

Давыдов стремился всесторонне выявить омерзительную „расплюевщину“, т. е. полную беззаботность насчет морали, каких-либо правил, какого-либо самоуважения, но при этом ни в малейшей степени не заботился о создании смешной фигуры.

Для актера без вкуса, для актера, лишенного строгого реалистического чутья, роль Расплюева представляет обширное поле для сплошного комикования. Давыдов прибегал к такому комикованию только в двух случаях, когда в третьем акте, предлагая Муромскому сесть, он вытирал газетой лицо с дивана, и в том же акте в диалоге с тем же Муромским, давась от смеха, прыскал чаем, не успев его проглотить. Но в игре Давыдова это несколько не нарушало правды образа Расплюева.

Смесь приниженности и озорства, подлости и наивности, жульничества и простоватости, забитости и изворотливости, мелкого мошенничества и трогательной заботливости отца—таков Расплюев Давыдова. Тоненький голос, плутовские глаза, юркость при комической тучности, мимика блудливого, трусливого, порой нахального пройдохи—таковы внешние черты образа Расплюева-Давыдова.

Он появлялся на сцене в измятом цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, испачканном мелом, с опухшим лицом, в синяках, с трясущимися руками. В каком-то оцепенении шел он прямо на рампу, и казалось, что он не остановится и пройдет через весь зал. По всем движениям Расплюева-Давыдова было видно, что у него ноют все кости, он боялся облокотиться на спинку стула, боялся прислониться к стене, и если это делал, то сейчас же отходил, отодвигался. Он так пожимал плечами, что зритель чувствовал, как у Расплюева ноет все тело.

„Гончая ты собака, Расплюев, а чутья у тебя нет“, — говорит Кречинский.

„Вот теперь пудель, верная собака, и тот сбежит“, — говорит Расплюев после трепки, заданной ему Кречинским, и остается попрежнему верным слугой своего деспота.

Давыдов подчеркивал в Расплюеве эту собачью преданность и собачью привязанность жалкого неудачника. Ведь он, Расплюев, это барабан, который колотят с ранней зари до позднего вечера,—по его же собственным словам. И он покорно принимает все удары судьбы. Самолюбие в нем умерло, осталась только физическая боль и сознание своей неудачливости.

„Судьба, за что гонишь!“ — с болью срывается у него с языка.

И все-таки, и после „английского бокса“ в игорном притоне, и после трепки Кречинского, и после схватки с Федором он не бежит: видно, ему с ними как-то и теплее и уютнее.

Расплюев Давыдова прямо молится на Кречинского, он для него великий, недосыгаемый. По его приказу он, как упругий мячик, начинает скакать и кататься по комнатам. Он копирует, как эхо, его интонацию, когда тот зовет: „Федор“. Он весь преобразается, когда тот приказывает ему что-нибудь. Иногда Давыдов давал зрителям почувствовать, что Расплюеву хочется порой стряхнуть с себя это иго, но тут же подчеркивал, что пока об этом и думать не приходится.

Ничтожный, нравственно опустившийся, смешной неудачник, Расплюев-Давыдов все же человек. Комическими штрихами бичуя Расплюева, Давыдов, однако, одновременно сострадал ему, жалел его. После легкой буффонады Давыдов внезапно резко обнажал „драму“ Расплюева.

Только Давыдов умел так смеяться сквозь слезы; только он умел так мешать веселый юмор с горьчайшим страданием. Он внезапно трогал зрителя своей беспомощностью. Казалось, что это большой, бездомный и бесприютный старый ребенок.

Нельзя забыть этого глубокого выражения усталой и тоскующей души на плутоватом лице Расплюева-Давыдова. этой муки загнанного, забитого, добродушного зверя, нельзя забыть этой особой складки, пересекающей левый угол рта, теряющейся в лучах морщин умиления, или в зигзагах страха, или в извилинах хитрости на общей маске тупости и недалекости.

„Пусти, брат, ради Христа, создателя, пусти. Ведь у меня гнездо есть. Я туда ведь пишу таскаю!“ — говорит Расплюев Федору.

„Много раз я видела Давыдова в этой роли, — вспоминает В. А. Мичурина-Самойлова. — Он плакал настоящими слезами, при этом плакали не только глаза, плакало все его лицо. И я много раз его спрашивала: „Как вы можете так плакать?“ — Я всегда думаю в это время, что это мои дети, — отвечал Давыдов“.<sup>121</sup>

Во втором акте, когда Кречинский уезжал закладывать булавку и оставлял Расплюева с Федором, Давыдов делал замечательный переход с одной стороны сцены на другую,

повторяя находку одно только слово „Уехал“, но с разными интонациями, в которых звучали тоска и страх, что вот-вот нагрянет полиция и схватит его, а в то же время про-скальзывала и надежда, что, может быть, Кречинский и вернется. — „По манере, как он произносил это слово, — вспоминал артист А. А. Усачев, — было невероятно смешно, а в то же время было и жалко этого плута, вся жизнь которого прошла под постоянным страхом угодить в Сибирь“. <sup>122</sup>

При этом во всей сцене с Федором Давыдов не впадал в мелодраматизм. „Актер приоткрыл и захлопнул уголок души, тлеющей едва заметным угольком под смрадом прожитой жизни. Этого не делал и не сделает никто другой в такой высокохудожественной пропорции, как Давыдов. Здесь только штрих, почти неуловимое мгновение. Вот как это делал Давыдов. Вот как хранил он в Расплюеве человека. Это уже недоступно подражанию“. <sup>123</sup>

Другой критик отмечал, что это место производило захватывающее впечатление, несмотря даже на то, что, оставаясь верным манере автора, Давыдов не раз обращал расплюевские реплики к публике, точно с нею вел свой разговор. „Не шевелилось возражение, что этим разбивается иллюзия правды. Так велика и глубока была иная, самая важная правда давыдовского художественного, углубленного, при всей внешней занимательности, исполнения“. <sup>124</sup>

В сцене с деньгами очень долго Расплюев-Давыдов не понимал, что перед ним настоящие деньги. Он как бы не верил еще. Потом он приходил в себя, протирал глаза, нежно гладил бумажки, как живые существа, потом начинал считать, целуя, разглядывая и разглаживая каждую бумажку. Он оживал и вдруг заливался смехом и молодел на глазах. Он делал жест, показывающий как бы все это он схватил и удрал, но тут же сам себе грозил пальцем и указывал на Кречинского. Еще несколько секунд, и он восторженно, проникновенно, каким-то новым голосом говорил: „Был здесь в Москве профессор настоящей магии и египетских таинств господин Боско, из шляпы вино лил красное и белое и так далее и выходит он, Боско, против Михаила Васильевича мальчишка и щенок“. В этой сцене Давыдов давал ослепительный фейерверк интонаций, переходя от слез к беспредельному восторгу.

Мы уже отмечали, что Давыдов почти не прибегал к внешним эффектам. Только несколько легких трюков допускал он во всей роли Расплюева. Когда подавали чай,

Расплюев-Давыдов пытался первым взять себе чашку, которую проносили мимо него. Получив наконец чай, он от поспешности обжигал себе рот. В разговоре с Муромским он неожиданно прыскал чаем. Когда Нелькин говорил о негодях в белых перчатках, Давыдов прятал руки за спину, снимая перчатки и убирая их в задний карман, и в дальнейшем течении сцены он все время подчеркивал, что руки у него без перчаток. Но все эти трюки Давыдов делал мягко, не придавая им самодовлеющего значения.

Прекрасна была сцена прихода с букетом, когда Расплюев является во фраке, завитой, со всей претензией на щеголеватость, сцена возвращения с булавкой и исключительная по мастерству пауза в начале сцены с Муромским в третьем акте, в которой Давыдов демонстрировал совершенную по своей выразительности мимику.

Когда Нелькин, явившись к Кречинскому, подчеркивал свое грубое к нему презрение, у Расплюева-Давыдова на лице являлась жалкая, жалкая усмешка. Сарказм Нелькина бил Расплюева, как хлыстом по лицу, но Расплюев-Давыдов даже и не защищался, только старался сделать вид, что он не понимает, в чем дело, и хочет обратить все в шутку. А когда являлся полицейский и обращался к Расплюеву, чтобы узнать его фамилию, Расплюев-Давыдов прятал лицо свое за раскрытую книгу и на вопрос показывал из-за книги свою физиономию, искаженную каким-то подобием улыбки, чтобы потом сразу же ее спрятать. Эта сцена производила и комическое и жуткое впечатление.

„Как гениальный актер, Давыдов играл не только данные роли, положения пьесы, он раскрывал всю биографию Расплюева, — совершенно правильно замечает много лет наблюдавшая изумительное творчество артиста в этой роли Мичурина-Самойлова. — Он раскрывал всю биографию Расплюева, показывал, как человек дошел до такого падения“.<sup>125</sup>

Несколько неожиданно было видеть в репертуаре Александринского театра „Смерть Пазухина“, эту умную пьесу Щедрина, ставившуюся в окружении бездарных, бесцветных пьес репертуара казенного театра 90-х годов.

„Когда видишь перед собою этих людей, все отношения между которыми исчерпываются взаимным обманом, грабительскими покушениями, всякими пакостями — и все это на подкладке цинической подлости и полнейшей бессовестности, — писал критик, — страшно не за человека только, но за все общество, потому что решительно затрудняешься

понять, как может оно существовать, не разлагаясь и не разрушаясь, если такого сорта люди составляют в нем не исключение, не какой-нибудь жалкий отброс, а господствующую массу и соль земли".<sup>126</sup>

В Александринском театре „Смерть Пазухина“ успеха не имела. Пьеса оказалась не по плечу труппе Александринского театра. С другой стороны, на первом представлении пьеса претерпела те же превратности, которые позже произошли с „Чайкой“ Чехова на сцене этого же театра. „Смерть Пазухина“ шла в бенефисе Варламова, которого публика любила как комика. Варламов прекрасно играл Фурначева, но когда Фурначев отправлялся грабить покойника (жуткая сцена в передаче Варламова), публика смеялась, по привычке и инерции рассматривая игру Варламова как игру комического плана.

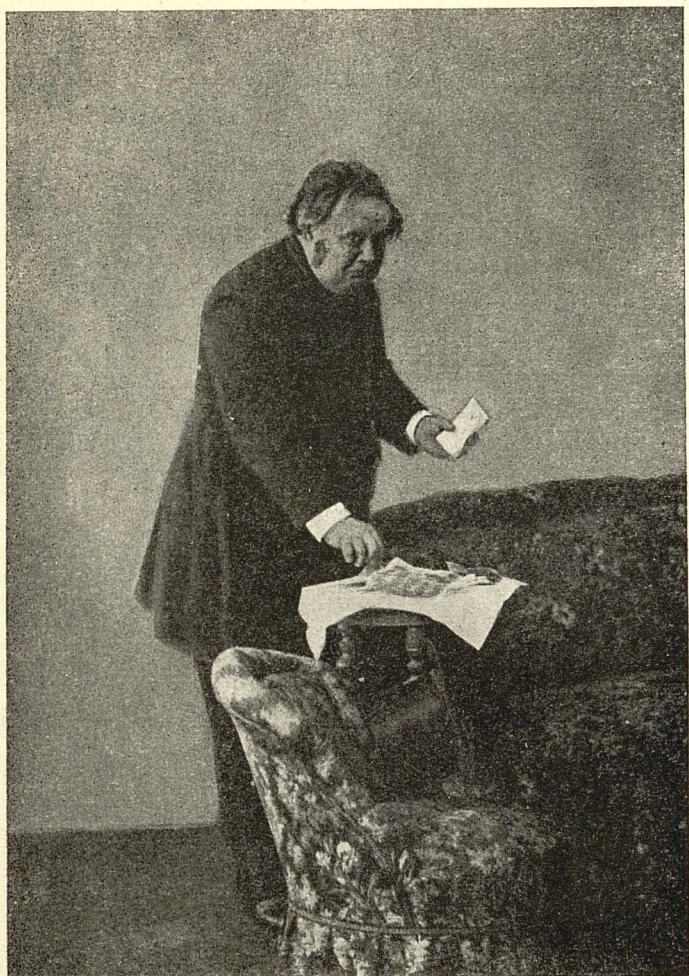
Весь интерес спектакля сосредоточил на себе Давыдов в роли Прокофия. Он был так превосходен, что — по словам критика — „можно было устать, перечисляя выдающиеся моменты его замечательного исполнения“. <sup>127</sup>

Как выдающееся явление, критика отметила ту сцену, когда Прокофий, почувствовав себя наследником после смерти отца, сбрасывает личину смирения, забитости и пресмыкательства и внезапно разворачивается во всю ширь своей грубой, алчной, пошло-тщеславной купеческой натуры. Но тут же критика констатировала, что в последней сцене, когда Прокофий Пазухин, схватывая миллионы, украденные из-под постели покойника Фурначевым, в испуглении кричит: „Видите, это все мое, я здесь хозяин!“, хотелось бы видеть более звероподобия. „Почтенный артист.. хотел сгладить по возможности то ужасающее впечатление, которое должна произвести финальная сцена“. <sup>128</sup> Такое смягчение образа являлось результатом общего направления творчества Давыдова, общей окраски его таланта, в котором мягкое, гуманистическое начало преобладало над всеми другими элементами.

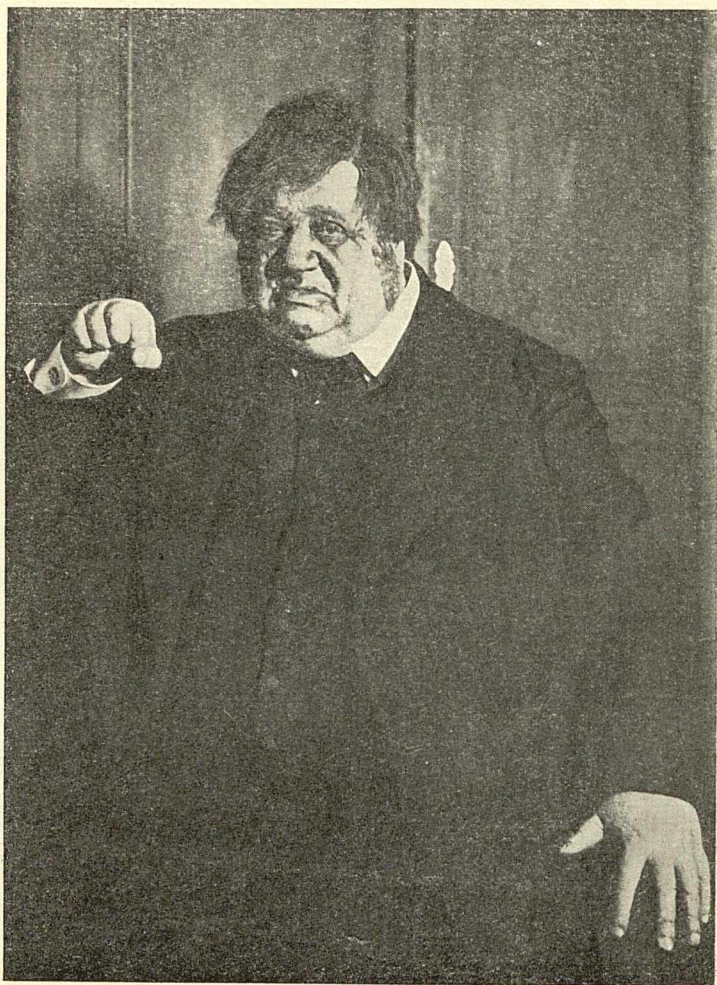
## VII

В пьесах Толстого Давыдов окончательно закрепил за собою репутацию выдающегося актера на так называемые бытовые народные роли.

Еще в 70-х годах Давыдов выступал на эстраде с чтением рассказов из народной жизни. Жанр этот был в большом ходу. Читали В. Н. Андреев-Бурлак, И. Ф. Гор-



В. Н. Давыдов — Расплюев  
„Свадьба Кречинского“ Сухово-Кобылина)



В. Н. Давыдов — Расплюев  
(„Свадьба Кречинского“ Сухова-Кобылина)



бунов, М. И. Писарев. Но чтение их отличалось от чтения Давыдова.

По поводу чтения рассказов и сцен из народного быта В. Н. Андреевым-Бурлаком критика неоднократно высказывалась отрицательно. Это было чтение рассказов, в которых большей частью „осмеивался простоватый, неотесанный русский мужик, причем слушающий такие рассказы городской „цивилизованный“ человек самодовольно думал про себя: „Как в самом деле смешон и туп мужик в сравнении с нами, „цивилизованными“ людьми, и громко от души смеялся и с восторгом аплодировал остроумному рассказчику. Вся юмористическая соль в подобных рассказах заключалась в умении удачно скопировать или, лучше сказать, „передразнить“ мужика, его манеру говорить, жестикулировать и пр. Кто у нас не смеется и не острит более или менее удачно над наивностью и простоватостью мужика, начиная с гостинодворского приказчика?.. Но ведь всем таким „надсмешникам“ можно заметить словами гоголевского городничего: „Чему смеетесь? Над собой смеетесь!“ И неужели в мужике только и есть, что смешное?!“<sup>129</sup>

Совершенно иное впечатление создавали выступления в этом жанре Давыдова. Артист не стремился поразить зрителя и слушателя „имитацией“, не стремился возбуждать смех, за которым крылось ироническое отношение к мужику. В передаче Давыдова мужик живым стоял на эстраде во всей полноте своего страдания и горя. „За всеми рассказами из народного быта, в которых Давыдов показывал себя большим художником, кроется прежде всего любящее, страдающее за народ сердце, — отмечал критик, — сердце, знающее народ, жалеющее его. Его чтение, полное тонкой наблюдательности, всегда вызывает на серьезные размышления и всегда порождает глубокое сочувствие к страданию нашего народа...“<sup>130</sup>

Впоследствии, когда Давыдов читал перед Толстым отрывки „Власти тьмы“, писатель удивился тонкому знанию артистом народной жизни.<sup>131</sup>

Сценическая правда Давыдова в ролях этого плана шла не от мелочей быта, а прежде всего от внутренних переживаний, возникших на почве глубокой симпатии к народу, к его бытовому укладу, от переживаний, возникших при непосредственном соприкосновении с жизнью, от глубокого чувства народной стихии. Этот элемент в творчестве молодого Давыдова являлся своеобразным отголоском народного идеализма 70-х годов.

Но на всем „бытовом“ направлении творчества артиста „быт“, как „внешность“, никогда не играл доминирующей роли. Внутренняя правда, раскрытие внутренней сущности человека всегда стояли у него на первом плане, а в самом творчестве внешняя и внутренняя правда сливались в стройную гармонию. Тонкий психологический анализ представлял стержень, так сказать, скелет роли, который украшался виртуозной отделкой внешних деталей при полном отсутствии каких бы то ни было фокусов. Только в таком понимании следует разуть бытовое направление в применении к творчеству Давыдова, который в своих сценических приемах всегда был чужд слепому перенесению быта на сцену, копирования и подделки.

„Это единственный артист, которому по плечу народные роли,—отмечала критика. — Он играет их с любовью и с какою-то особенной теплотой. Тон, ухватки, жест, костюм, грим, взгляд — у него необыкновенно правдивы и никогда не отзываются пейзажной зализанностью и театральностью. Это живые лица, это сама правда жизни...“<sup>132</sup>

Когда при первой постановке „Плодов просвещения“ Льва Толстого Давыдову была предложена роль Звездинцева, артист категорически отказался от нее и настоял, чтобы ему была передана небольшая роль Третьего мужика. И на этот раз Давыдов создал шедевр, который заставил о себе говорить и на много лет сделался школой для актеров.

Это был типичный крестьянин старой деревни из черноземной полосы, из далекого угла, попавший в столицу, в барский дом. С особенной интонацией, которая глубоко оставалась в памяти, Давыдов произносил фразу, неоднократно им повторяемую: „Не то, что скотину, курицу, скажем, и ту некуда выпустить“. „Взор Давыдова и вздох его, который он тихо издает, вскрывают трагедию русского мужика глубже, чем сто экономических трактатов, — свидетельствовал критик. — Тут столько страдания сквозит сквозь несколько комическую фигуру, что становится просто жутко...“<sup>133</sup>

В роли Акима („Власть тьмы“) Давыдов также создал незабываемый образ.

Артист рассказывал, что постановка драмы на сцене Александринского театра не удалась. „Публика пьесу уже хорошо знала, — передавал свои впечатления Давыдов, — и явилась на спектакль с некоторыми представлениями о драме, ее героях. В таких случаях зритель всегда бывает

более требователен. Актеры совершенно не чувствовали Толстого, не оценили сильную драму, поднимающуюся, можно сказать, до трагедии. Ролей не знали. А как играли, — лучше не вспоминать. Никто не походил на крестьян. Все говорили на разных языках. Были ряженные, какой-то пестрый маскарад в заново-шитых костюмах. Я тогда особенно убедился, как не музыкальны в массе наши драматические актеры. Уход со сцены одного по тону совершенно не отвечал выходу другого, одна сцена не переливалась в другую естественно, свободно... Меня роль Акима захватила совершенно. Эту роль я считал очень трудной. Аким, конечно, не олицетворение смиренномудрия и величавой поучительности, каким его играл Антуан в Париже, где, к стыду нашему, драма шла раньше, чем в России. Аким — наивная, первобытная, плохо-рассуждающая, мало думающая натура. Я вспомнил все советы, подчерпнутые мною из незабвенной беседы с самим Л. Н. Толстым, и старался сделать из Акима живое лицо, местами и смешное, но только никак не напоминающее проповедника, от этого предостерегал меня и Лев Николаевич...“

Роль эту одновременно играли два даровитых артиста: В. Н. Давыдов на сцене Александринского театра и М. А. Михайлов на сцене театра Литературно-художественного общества. Интересно было смотреть, как два первоклассных мастера, каждый по-своему, интерпретировали замысел писателя. Сравнивая исполнение обоих артистов, все же приходится прийти к выводу, что исполнение Давыдова было ближе к толстовскому замыслу. У Михайлова во всей роли было больше лиризма, у Давыдова больше естественности и простоты. Давыдов изображал Акима более старым, чем Михайлов и даже более слабым. В речи Акима-Давыдова слышалось иногда раздражение старого человека, который видит, что его осиливают и жена и сын. В заключительной сцене с сыном, в третьем акте, Давыдов достигал пафоса беспощадного негодования и вызывал взрыв рукоплесканий. Аким у Михайлова был значительно моложе, бодрее и по фигуре и по голосу. И если благодушие Акима-Давыдова объяснялось отчасти его годами, то благодушие Акима-Михайлова являлось как качество бодрой души. Аким-Михайлов самостоятельно вел себя в отношении жены, споря с ней, горячась, и в сцене с сыном, в третьем акте, не столько в нем говорил гнев, сколько сильная, негодующая скорбь по сыне.

Успех Давыдова в роли Акима был большой. Как играл Давыдов, подробно об этом рассказала Л. Н. Толстой С. А. Толстая, присутствовавшая на первом спектакле. Л. Н. Толстой остался доволен его толкованием и говорил, что „такое ведение роли очень близко к тому, что он хотел бы видеть“.

## VIII

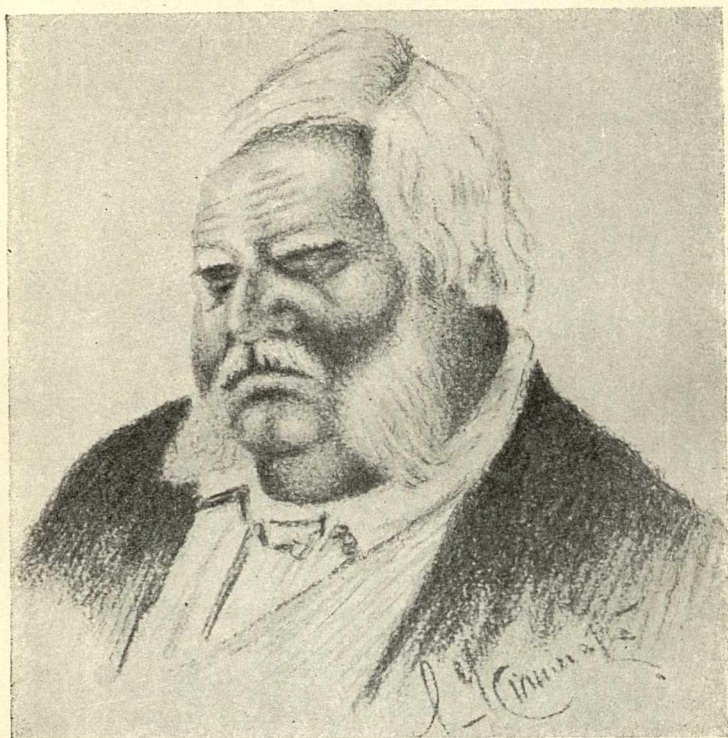
Давыдов явился первым исполнителем роли Иванова („Иванов“), и созданный им образ остается одним из самых значительных в обширной галерее образов чеховской драматургии.

„Как сейчас помню первую постановку пьесы, — писал А. Р. Кугель через двадцать лет. — Вижу перед собою В. Н. Давыдова в роли Иванова. Гамлетизированный русский интеллигент или Иван Иванович Иванов — средний, типичный, массовый русский интеллигент, не то чтобы толстый, но и не так тонкий человек, в общем хороший, но будет ли одним Ивановым больше или меньше — это все равно. Такое мое понимание Иванова, без сомнения, сложилось под впечатлением игры В. Н. Давыдова, который отчасти по свойствам своего таланта и своим данным, отчасти по совершенно художественному расчету, давал именно такого Иванова, не оторванного от земли, отнюдь не изысканного в каком-либо отношении, нимало не дутого, или патетического. От такого умного толкования драма Чехова страшно выигрывала: самый трагизм ее казался стихийным, а недостатки пьесы, особенно несколько ломаная психология Иванова смягчалась. Я утверждаю, что В. Н. Давыдов принижением Иванова до уровня обыденности самой *terre-à-terre* истостью исполнения чрезвычайно способствовал успеху пьесы...“<sup>134</sup>

Когда в 1889 году драма Чехова была включена в репертуар Александринского театра, Чехов просил Давыдова снова взять на себя роль Иванова. На это предложение Давыдов писал Чехову: „Относительно моего участия в вашей пьесе „Иванов“ скажу вам, что я с величайшим удовольствием буду играть в ней всякую роль, какую бы вы мне ни назначили: пьеса мне очень нравится, я от всей души желаю, по мере моих сил, способствовать ее успеху. А потому вполне предоставляю вам решить, что мне в этой пьесе играть для того, чтобы Иванов прошел возможно лучше. Если вы найдете, что для пьесы выгоднее, чтобы я



В. Н. Давыдов—Чебутыкин  
(„Три сестры“ Чехова)



В. Н. Давыдов — Фирс  
(„Вишневый сад“ Чехова)

играл роль Иванова, я с удовольствием буду ее играть; если же вы думаете, что пьеса более выиграет, если я буду играть Лебедева, я с не меньшим удовольствием возьмусь за исполнение этой роли. Повторяю, что для меня всего важнее и дороже в этом случае успех вашей пьесы, она вполне его заслуживает и я от души желаю, чтобы „Иванов“ сделался репертуарной пьесой...“<sup>135</sup>

Но ознакомившись с ролью Иванова в ее новой редакции, Давыдов сейчас же написал Чехову, спеша высказать свое мнение о новой трактовке Иванова, которую ему предстояло осуществить.

„После вашего ухода я еще несколько раз прочитал роль Иванова в новой редакции и положительно не понимаю его теперь. Тогда Иванов был человек добрый, стремящийся к полезной деятельности, преследующий хорошие цели, симпатичный, но слабыхарактерный, рано ослабший, заеденный неудачами жизни и средой, его окружающей, больной, но сохраняющий еще образ человека, которого слово „подлец“ могло убить.

Иванов в новой редакции полусумасшедший, во многом отталкивающий человек, такой же пустомеля, как Боркин, только прикрывающийся личиной страданий, упреками судьбе и людям, которые будто его не понимали и не понимают, черствый эгоист и кажется действительно человеком себе на уме и неловким дельцом, который в минуту неудавшейся спекуляции застреливается.

Как друг, как человек, уважающий ваш талант и желающий вам от души всех благ, наконец, как актер, прослуживший искусству 21 год, я усердно прошу вас оставить мне Иванова каким он сделан у вас в первой редакции, иначе я его не понимаю и боюсь, что провалю (подчеркнуто Давыдовым). Даю вам слово, что это не каприз, а чистосердечное объяснение и желание как вам, так и себе добра.

Если почему-либо нельзя исполнить мою просьбу, то я готов с большим удовольствием играть Косых, чем Иванова...“<sup>136</sup>

Как известно, в первой редакции Иванов умирает от разрыва сердца, взволнованный обличением Львова, во второй редакции, против которой протестовал Давыдов, Иванов стреляется.

Однако Чехову удалось уговорить Давыдова и склонить его на резко драматический финал пьесы. Драма имела

большой успех. Чехова вызывали после каждого действия. Успех Давыдова был громадный.<sup>137</sup>

„Давыдов дал понять, что происходило в этой измученной душе. Сцена с женой в третьем действии, борьба с самим собою были переданы художественно, а от его крика, вырывающегося из груди от нахлынувшего чувства, становилось жутко, его было жалко до боли. Давыдов жил на сцене“, — писал петербургский критик.<sup>138</sup>

Другой критик, анализируя игру Давыдова, также указывал на ту же сцену: „Именно талант Давыдова дал ему удивительно верные ноты для изображения человека слабого, но способного возбуждаться до высокой степени, до сумасшествия, в эти мгновения можно убить и застрелиться. И эта черта, превосходно переданная артистом, эти несколько мгновений, какие-нибудь полминуты, лучше объяснили Иванова, чем все рассуждения и признания этого лица“.<sup>139</sup>

Роль эта стала гастрольной в репертуаре Давыдова, и он в течение нескольких лет играл ее в поездках по провинции, несмотря на то, что усилившееся ожирение сильно вредило художественному впечатлению. „Творчество Давыдова в этой роли, — писал один из критиков, — так обаятельно, полно таких новых для русской сцены нюансов, полутонов, настроения, столько в ней творческого вдохновения и правды жизни, столько человечности, что своей игрой Давыдов заставляет забывать даже его фигуру „благополучного буржуа“.“<sup>140</sup>

„Грусть и скука и раздражительное настроение, овладевшее Ивановым, любовь к молодой девушке и муки из-за болезни жены и от охладившего чувства к ней так переданы Давыдовым, — писал рецензент, — что исполнение его нельзя не назвать проникновенным, столько понимания и тонкости в развитии психической части роли. Игра его произвела потрясающее впечатление. Зрителям представлялась не драма, а действительность...“<sup>141</sup>

В „Чайке“ Давыдов играл Сорина и, наряду с В. Ф. Коммиссаржевской, был утешением Чехова в этой неудачной постановке

Вспоминая провал „Чайки“ в Александринском театре, Давыдов приписывал его неумелой, грубо-натуралистической постановке Карпова, не сумевшего „создать интимности, уютности, чеховской атмосферы“ актерам, которые не только не знали мест, но не знали твердо ролей. „Хотя пьеса написана не в обычных тонах, — говорил артист, —



но в ней столько жизни, таланта, что она не могла не иметь успеха. Ее погубила не публика, которую театр всегда может ввести в известное отношение к спектаклю, если он сумеет создать его художественно, правдиво, а режиссер, не понявший пьесу, и актеры, не справившиеся с ролями“.

В „Трех сестрах“ Давыдов создал оригинальный образ Чебутыкина, сделав его не тупым, бессердечным алкоголиком, каким его показывал А. Р. Артем в Московском Художественном театре, а близким, понятным, добрым человеком. У Артема образ был яркий, но мелодраматический, у Давыдова он был жизненно-скромен и характерен. Его Чебутыкин, несмотря на заскорузлую, грубоватую внешность полупьяного провинциального врача, был чрезвычайно трогателен в своих душевных движениях.

Чарующей тонкостью отличалось исполнение Давыдовым роли Фирса. Давыдов первый замечательно верно истолковал эту роль. По его толкованию, на Фирса нельзя смотреть как на лакея. Это член семьи Гаевых. Лакей он только по старой памяти и по инерции. Фирс-Давыдов уже без фрака или ливреи, но еще в перчатках. Его никто не утруждает, — он сам все время находится „в хлопотах“. Воспроизведение старческой немощи особенно удавалось артисту.

## IX

Наконец, мы должны коснуться ряда ролей Давыдова в так называемом текущем репертуаре. Под текущим репертуаром мы суммарно объединяем тот репертуар, который, так сказать, составляет повседневную жизнь театра в той ее части, в которую не входят пьесы классической драматургии. Сюда мы относим возобновляемые старые пьесы второстепенных русских драматургов и главным образом пьесы современных авторов.

Среди пьес этого рода было немало произведений без мысли и без характеров, которые не мог спасти даже талант Давыдова. Разбирая эти пьесы, критик сознавался, что он „бежал из театра рысью, вследствие того, что было жаль Давыдова, которому выпало на долю играть глупую роль в глупой пьесе“. <sup>142</sup> Но были и такие пьесы, авторы которых так или иначе пытались подойти к русской жизни и где Давыдову удавалось создавать глубоко жизненные образы.

Нельзя не указать, например, на талантливую пьесу Вл. Ив. Немировича-Данченко „Новое дело“, рисовавшую

купеческую среду 80—90-х годов, то новое, „интеллигентное“ поколение Тит Титычей, в котором еще сильно говорила кровь их отцов.

В „Новом деле“ Давыдов создал глубоко драматический и оригинальный характер Андрея Колгуева, показав в нем соединение благих порывов культурного человека с первобытным зверством серой купеческой среды. Привлекала внимание самая наружность, самая фигура Давыдова с усталым, бескровным лицом, покрытым редкой бородкой. Тревожно бегавшие глаза, нервные, порывистые, возбужденные движения придавали изображению полноту психологической характеристики.

Музыкант, страстный любитель сонат, минорных мелодий, ноктюрнов, поэт в делах, гуманист, искренно любящий свою жену, тип, вызывающий симпатию,— Колгуев не то психически больной, не то слабохарактерный, хотя и богато одаренный от природы человек. Давыдов выдвигал на первый план все его человеческие достоинства. Семейная забитость, супружеская привязанность, любящее сердце мужа — все эти моменты прекрасно оттенялись Давыдовым. Критика указывала, что Давыдов был неподобен в третьем действии пьесы в сцене объяснения Андрея с Людмилой, когда он, выведенный из себя неволью подслушанным разговором Прокофия со Столбовым, умолял жену вести себя с ним более тактично, дать ему возможность жить без семейных дразг.

Целый ряд пьес такого порядка держался в репертуаре исключительно благодаря Давыдову. Роли, не оставлявшие в чтении никакого впечатления, силою реалистического таланта Давыдов обращал в яркие типические образы, говорившие и о большой наблюдательности художника и о большом чувстве жизни.

К этого рода пьесам относится комедия В. Александрова „Завоеванное счастье“, в которой Давыдов изображал мебельного фабриканта, старичка Горюнина, подгулявшего на свадьбе своей дочери. Гомерический хохот стоял в зале весь спектакль. Между тем, артист не допускал ни малейшего нарочитого комикования. Интонации и мимика его были жизненно-правдивы, сцена была полна правды, естественности и театральной убедительности.

В пьесе А. Крюковского „Сверх комплекта“ Давыдов изображал старого холостяка Вирилина, задумавшего на старости лет жениться на молодой девушке, вообразившего себя чуть ли не юношей, но потом прозревшего и пришед-

шего к убеждению, что такой несуразности совершать не следует и что все сроки для наслаждения семейной жизнью безнадежно пропущены... Мечтания влюбленного старика, ухаживания, наконец объяснения с молоденькой девушкой — все это воспроизводилось Давыдовым с неподдельным комизмом.

В комедии Балуцкого „Денежные тузы“ Давыдов также изображал старичка, старосветского помещика Адама Адамовича Журавлева, нежно любящего свою молодую внучку, для которого приезд ее составлял огромное событие, служа поводом к суетливым родственным хлопотам и заботам. Мастерство Давыдова в этой роли выразалось в живой, тонкой и правдивой передаче характерных черт старческого добродушия, сердечной теплоты и того полудетского веселонравия, которым отличается здоровая, счастливая старость.

Любил Давыдов играть и старичка-чиновника Жубарина в комедии В. Александрова и А. Крюковского „На крапиву мороз“ („Мертвый сильнее живого“), создавая образ типичного представителя старого подьяческого сословия, доставшегося в наследство новому суду, и роль помещика Чемерицына в комедии М. Владыкина („Омут“), в которой Давыдов показывал все ничтожество человека, лишенного каких бы то ни было человеческих интересов, всю его ограниченность, пошлость и душевное ничтожество. Перед зрителем стоял встrepанный, лукавый старикашка, с пафосом вспоминающий героические времена своей потухшей карьеры взяточника. Хитрая улыбка, затаенное злорадство, красный носик, бегающие глазки и жульнический смешок рисовали даже без слов этот типичный образ.

Эти роли Давыдов играл с каким-то упоением, легко, беззаботно. Необыкновенная способность к созданию типических жизненных фигур прошлого, тяготение к воплощению патриархальных нравов и быта сказывались, повидимому, в этих ролях особенно ощутительно.

В талантливой пьесе драматурга И. Е. Чернышева „Не в деньгах счастье“ Давыдов по реализму образа напомнил театрам первого исполнителя этой роли, гениального артиста Александринского театра Мартынова.

В его передаче Боярышников — сухой эгоист, любящий только деньги. Чувства любви и сострадания ему чужды. Бросив любящую женщину, обокрав искреннего друга, он страдает не за них, а трусит „высшего правосудия“, старается замолить свои грехи. „Последнее, полное драматизма

действие Давыдов проводил безупречно. Тягость одиночества, злоба против неблагодарности, ужас смерти, сознание своей неправоты, раскаяние перед другом, потом смущение, искренняя радость находки — все чувства были выражены так реально, будто артист сам переживал их на сцене, — таково свидетельство современной критики.<sup>143</sup>

„Законченность и обдуманность грима, костюма, жестов Давыдова производили сильное и цельное впечатление, — писал А. Р. Кугель. — Знание роли, сцены, купеческих манер отозвались блестяще на деталях. При одном взгляде на характерно обстриженную голову, гладко причесанные волосы старика Боярышников невольно чувствовался запах деревянного масла, которым мажут купцы свои волосы, тот облик, по которому как-то сразу определяется ханжество, грубость сердца. От сибирки до рубашки с волнующимся под нею крестом — все дышало „фотографией“ типа. Артист имел солидный успех даже у той части публики, которая вообще не щедра на овалции“.<sup>144</sup>

Другая пьеса Чернышева — „Жених из долгового отделения“ так же, как и „Свадьба Кречинского“, была вечным спутником Давыдова. В ней артист продолжал блестящие традиции Мартынова, со стороны их глубокого внутреннего содержания. Герой этой комедии — скромный человек, неудачник Ладыжкин. Лет тридцать он провел на службе, ничего не нажил и был уволен при „введении новых порядков.“ Взаялся он тогда за торговлю, но и тут ему не повезло, и кончил он тем, что попал в „яму“. Выкупил его оттуда приятель Чежин, у которого богатая свояченица. Цель Чежина была простая — женить Ладыжкина на свояченице и получить свой долг. Ладыжкину как будто улыбнулось счастье, он делает предложение, и, как ему кажется, предложение принято. Вся сцена радости неуклюжего, нерешительного Ладыжкина в игре Давыдова вызывала неудержимый смех. Но постепенно выясняется, что все это было недоразумение, что свояченица Чежина изъявила согласие, полагая, что Ладыжкин делал предложение от имени нравящегося ей молодого человека Счастнева. Ладыжкин терпит фиаско, становится жалким, ничтожным. Впереди у него то же долговое отделение.

„Перед нами, видевшими А. Е. Мартынова, — писал критик, — В. Н. Давыдов воскресил игру этого гениального артиста. Мы никогда не забудем той умной обработки, которую В. Н. Давыдов положил на всю роль и на каждую, самую ничтожную деталь. Великое спасибо В. Н. Давыдову,

который решил не только смешить публику, но и учить ее, напомнив ей в лице Михаила Кузьмича о той многочисленной толпе смешных людей, которые проходят мимо нас „сытых и довольных“ со скрытыми от нас человеческими слезами... Последний монолог у Давыдова так же хорош, как и у Мартынова. Театр затих, и только по уходе Давыдова со сцены раздались взрывы единодушных рукоплесканий. Паузы в последнем монологе, когда Ладыжкин останавливается перед вопросом „как же теперь быть? куда идти?“ у Мартынова были менее продолжительны, нежели у Давыдова. Но изумительная пауза Давыдова, ее продолжительность дала зрителю возможность отдохнуть от тяжелых впечатлений, и невольные слезы заменились только тяжелым вздохом, общим вздохом театра..“<sup>145</sup>

Наконец, имя Давыдова связано также с пьесами „ходового“ в свое время драматурга А. А. Потехина.

В 80-х годах Потехин являлся управляющим Александринским театром, а потому вполне понятно обилие пьес драматурга в репертуаре казенной сцены. Потехин очень благоволил к Давыдову, повидимому, учитывая тот успех, который создавал артист его драмам. Даже такая устаревшая уже в 80-х годах пьеса Потехина, как „Чужое добро в прок нейдет“ долго держалась в репертуаре, поддержанная исключительно могучим талантом артиста, создавшим роль ямщика Михайлы. „Давыдов, — писал один из критиков, — справляется с нею не как просто актер, а как актер-психолог“.<sup>146</sup> Несмотря на то, что почти во всех актах Михайла является „навеселе“ или прямо пьяным, он в исполнении Давыдова не надоедал ни однообразием, ни вульгарностью. Наоборот, с каждым актом он все более и более приковывал к себе внимание зрителя и тонким разнообразием сценических приемов и удивительным художественным тактом в изображении самых различных, даже рискованных степеней опьянения. Пьеса, как известно, кончается у Потехина тем, что Михайла кается и сознается, что его „лукавый попутал“. Реалистический талант Давыдова не мирился с этой слащавой, притянутой за волосы моралью. В игре Давыдова, который, между прочим, наперекор традиции, являлся в этой сцене трезвым, авторское понимание образа делалось неубедительным. Зритель не верил словам Потехина. По глазам же, по интонациям артиста он чувствовал, что Михайла, придет время, опять закружится, пустится в разудалый разгул.

„Что же касается до роли Михайлы, то она, говоря

театральным языком, может называться одной из „коронных“ ролей Давыдова, — писал рецензент. — Верность тона, выдержанность от первой сцены до последней, поразительная правда и искренность его игры еще лишний раз доказывают, какой многогранной наблюдательностью обладает Давыдов“.<sup>147</sup>

В комедии „Вакантное место“, где выведен ново-приезжий губернатор, для которого местное общество избирает помпадуршу, чтобы держать его в руках, Давыдов играл армейского офицера Прелестного. Через двадцать лет впечатление от игры Давыдова не изгладилось, и писатель И. Л. Щеглов отмечал, что фигура легкомысленного армейского поручика Прелестного неизгладимо стоит перед глазами, точно после вчерашнего спектакля. „Особенно врезалась одна маленькая сцена — объяснение Прелестного Давыдова с Канюкиной-Савиной. Поручик рассыпается в самых жестоких армейских комплиментах перед красавицей, когда докладывают о приезде „губернатора“. Больше ничего не остается, как спровадить влюбленного поручика через черный ход. Надо уходить, и он уходит. Но как уходит! „Хорошо... Я пройду через кухню!“ — обидчиво шепелявит поручик, уязвленный в самое сердце армейского самолюбия. „Благодарю вас, я пройду через кухню!“ — ядовито подчеркивает багровый от негодования, произнося прозаическое „через кухню“ роковым мелодраматическим тоном. И уходит, весь как-то уморительно нахохлившись, выдавая головой, одним этим уходом, свою вопиющую поручичью глупость и пустоту.“<sup>148</sup>

Наконец, в пьесе того же Потехина „Виноватая“ Давыдов создал роль Кутузкина. Кутузкин — старый муж, деспот. Он любит свою жену на свой лад, видит в ней свою собственную вещь, страдает, мучится, что та не может разделить его чувства. Молодая же женщина, выданная замуж по расчету, не может любить старика, который ревниво оберегает ее от чужих глаз, не щадит молодой жажды жизни, хочет насильно во что бы то ни стало заставить полюбить себя.

Развитию характера Кутузкина посвящены третий и пятый акты, когда он узнает о ненависти к нему жены, когда в нем просыпаются сластолюбивые инстинкты и под их влиянием он начинает терзаться сознанием своей дряхлости и безобразия. „Порывы старческой страсти, отчаяние, что он противен любимой женщине и в то же время грубая зверская похоть владеть ею, возможность такого владения,



В. Н. Давыдов — Игнатий  
(„От ней все качества“ Толстого)



В. Н. Давыдов — Ладыжкин  
(„Жених из долгового отделения“ Чернышева)



опирающаяся на бесправие жены, весь этот процесс был воспроизведен Давыдовым гениально правдиво, реально, образно и с той художественной мерой накладывания красок и степени их яркости, которая отмечает великий истинный сценический талант“, — писал один из критиков.<sup>149</sup> Другой вторил и особенно подчеркивал, что роль передана Давыдовым „с таким истинным драматизмом, так естественно, так глубоко-жизненно, что невольно приходилось забывать театральные подмостки и из мира иллюзий переноситься в мир действительности“.<sup>150</sup>

„Когда Кутузкин-Давыдов заплакал, мучимый ревностью и отсутствием взаимности со стороны жены, — вспоминал один из театралов, — в сердце поневоле проникал какой-то трепет. Мужские слезы страшны, страшные вышли они и у Давыдова“.<sup>151</sup> При этом весь образ Кутузкина Давыдов, несмотря на нравственное и физическое уродство этой отталкивающей фигуры, старался смягчить, сделать его достойным жалости и ревность его старался возвысить до благородного трагизма, поднять Кутузкина на высоту души Отелло, дать человеческий тип страдающего любовью деспота.<sup>152</sup>

В пьесе Д. В. Григоровича „Антон Горемыка“ Давыдову удалось создать очень жизненный образ. Правда, располневший Давыдов с внешней стороны не походил на Антона Горемыку, который по повести „высок ростом, беден грудью и сухощав“, но страдания мужика были переданы им очень сильно и реально, хотя, может быть, и не без сентиментально-гуманистического оттенка.

„Давыдов буквально переживал все печальное житье Горемыки. У Антона в роли слов не много, но артист сумел вложить в них всю наболевшую душу страдальца. Как разнообразно звучало повторяемое им „не отдам“, когда торговцы покупают его лошадь. В этом одном слове слышалась и тоска разлуки с Пегашкой и протест злой неволи. Его растерянность, ужас, отчаяние при виде новой беды — пропажи лошади, заставляли страдать с Давыдовым вместе. Молчание его, и возгласы при встрече с братом, и допрос об убийстве купца не менее красноречивы и говорили об его пришибленности и полной покорности судьбе. Созданный Давыдовым образ Антона высокохудожественный и драматичный. Было жаль и досадно смотреть на окружавшую Давыдова толпу актеров, мешавших цельности художественного впечатления“, — писал критик.<sup>153</sup>

Уменье В. Н. Давыдова психологически вскрывать и ут-

верждать образ с особой выразительностью и силой вывилось в роли Недыхляева в лучшей драме Шпажинского „Кручина“, сыгранной артистом впервые в 1882 году.

Недыхляев, мужчина пожилых лет, скопил состояние с заветной целью — обзавестись семьей. Наконец он женился на молодой девушке, которая без омерзения не может видеть своего безобразного мужа. Недыхляева охватывает ревность. Он хочет убить соперника, но это ему не удается, и он сходит с ума.

По пьесе тип Недыхляева представляет собой отвратительное существо, нравственное ничтожество, внушающее чувство гадливости. Давыдов с внешней стороны придал Недыхляеву жабообразные черты, как бы еще более желая подчеркнуть внешнее его безобразие, но в исполнении своем делал Недыхляева страдающим и рисовал образ с таким реализмом, с такими тонкими психологическими деталями всех душевных сложных переживаний Недыхляева, что критик был совершенно прав, когда писал, что роль „исполняется Давыдовым с поразительным соблюдением тонкостей психологического анализа“. <sup>154</sup> Другой критик указывал, что о Давыдове в роли Недыхляева можно бы написать критическую статью, проследить за каждой его сценой, так реально, так живо, так полно, так совершенно передает и объясняет он капризный, сложный и требующий огромного таланта — таланта Давыдова — образ Недыхляева“. <sup>155</sup>

Интерес увеличивался еще тем, что публика могла сравнивать исполнение роли Давыдовым с исполнением В. Н. Андреева-Бурлака. Пальма первенства по тонкости исполнения, по созданию целостного характера, по обаянию толкования была вручена Давыдову. Они играли совершенно по-разному. Андреев-Бурлак толковал Недыхляева ехидной, омерзительной, ползучей гадиной, возбуждая в зрителе одно лишь чувство отвращения и гадливости. Иной образ создавал Давыдов. Недыхляев получался у него человеком бесконечного несчастья, человеком, прошедшим суровую школу нужды и лишений. Его за человека не считали. Он был обойден, загнан, но в глубине души хранил одно святое чувство, которое теплилось кротким светом в его жизни — это чувство семейной радости. Только ради него он стoisически переносил всяческие лишения. И, увы, счастье это его обмануло. У него украли святыню и добились его жизнь. Такова была концепция Давыдова. И зритель не только ненавидел Недыхляева, но и жалел его.

„Нельзя оторваться от мимики, от глаз артиста... Перед вами действительно несчастный, глубоко страдающий, угнетенный собственным горем до крайности. Разговор прерывается фальшивым, дребезжащим смехом, в котором звучат горькие неутешные слезы, он полон любовью к жене и затаенною жаждою мести к сопернику; он говорит одно, желая выразить другое; он не знает, как и чем заглушить те страшные муки, которыми он полон, которые жить ему не дают и доводят его до потери самообладания. Сцены с женой Давыдовым проведены были глубоко прочувствованно. В голосе артиста слышались и волнение радости, испытываемое Недыхляевым при перемене к лучшему в отношениях с женою, — и исчезающее недоверие к ней, и благодарность за ее ласки и за то доброе внимание, которым она награждает мужа, чтобы скрыть свое расположение к другому. Сцены иступленного отчаяния, неусыпного, страшного горя, которое овладевает всем существом Недыхляева, и, наконец, сцена сумасшествия — так тонко, так реально были сыграны Давыдовым, что вполне понятны те оглушительные и буквально единодушные крики браво, которыми награждала его благодарная публика“.<sup>156</sup>

Критика восторженно отмечает исключительно тонкую передачу Давыдовым того психического состояния, в котором находится Недыхляев, когда под наружным довольством сытого счастья проглядывает ежеминутное внутреннее беспокойство, сквозит неугасаемая боязнь, что счастье его — вот-вот у него отнимут. Особенно поразило критику то обстоятельство, что даже в тех „гнусных“ сценах, когда Недыхляев ехидничает, следит, подсматривает, подслушивает, фальшивит, — Давыдов невольно увлекал за собою театр, и, помимо воли, втягивал зрителя во внутреннюю драму Недыхляева, решительно заставляя вместе с ним переживать все его ощущения и даже сострадать ему, что совершенно отсутствовало в исполнении этой роли всеми другими артистами. Единодушно была отмечена также потрясающая сцена с ножом, которая совершенно пропадала в исполнении Андреева-Бурлака, а в исполнении Давыдова с таким блеском бросалась в глаза и подчеркивала тот образ, который, минуя авторский замысел, создавал артист.

Недыхляев-Давыдов смел и способен на убийство из-за мести только до тех пор, пока не видит человеческого лица. Достаточно к нему обернуться лицом, как падает его рука, как просыпается в нем мягкий человек, много испытывший,

много перестрадавший. Недыхляева охватывает чувство стыда и ужаса.

Сцену сумасшествия, по общему признанию, Давыдов проводил с громадной драматической экспрессией. Он рисовал картину глубоко потрясающего человеческого несчастья. Зритель видел перед собой „целую пропасть, куда все рухнуло и от человека ничего не осталось“.<sup>157</sup>

Значительным достижением Давыдова являлось исполнение роли Пытоева в психологической пьесе Трахтенберга „Потемки души“. В этой роли большинство артистов старалось нарисовать клиническую картину одной из форм психического заболевания, раздвоение личности, т. е. уклонялись в область патологии.

Давыдов не стремился к этому. Как художник-реалист он рисовал душевный распад, находящийся в полной зависимости от жизненных условий (как и безумие Лира, Офелии), вызванный душевным потрясением. Артист не ставил центром сценического задания болезнь Пытоева, но давал тонкий психологический этюд душевной жизни своего героя, принимающей лишь на наследственно болезненной почве некоторую патологическую окраску, и ставил всю драму на почву ревности. Давыдов рисовал картину борьбы лжи и правды, добра и зла, эгоизма и добрых побуждений. В Давыдове-Пытоеве боролись природные добрые качества души гуманного и бесконечно привязанного к жене человека с жадной жаждой своего личного счастья. Душа Пытоева как бы раздваивалась — один Пытоев убеждал себя в том, что любовь не должна быть эгоистична, что он должен отойти и пожертвовать собой, а другой Пытоев закрывал ему дорогу к счастью, отнимал у него право на личное счастье, нашептывал ему другие речи, и в конце концов, когда ум Пытоева помрачился и заставил зарезать свою жену, только тогда Давыдов раскрывал всю личность этого бесхарактерного эгоиста, неспособного пожертвовать собою, личность совершенно живую, а не иллюстрацию к „истории болезни Пытоева“, личность, вызывавшую сожаление, в то время как все другие исполнители этой роли вызывали отвращение к герою пьесы.

Все мелодраматические места Давыдовым были сведены на-нет. Не было ни малейшей фальши, особенно в сценах галлюцинации. Разговор Пытоева с самим собою (с другим Пытоевым) потрясал зрителей и удивлял новыми тонкими сценическими приемами.

„Игра, построенная на совершенно незнакомых русской



В. Н. Давыдов — полковник Брист  
(„Старый завод“ Сумбатова)



В. Н. Давыдов — князь Плавутин-Плавунцов  
(„Холопы“ Гнедича)

сцене приемах, которые и не снились знаменитым европейским гастролерам, абсолютно не поддается литературной фиксации, — писал критик. — Где же предел дарованию этого удивительного художника сцены! Какие же области сценического искусства он мог бы покорить, если бы не некоторая физическая солидность стояла на пороге. И в комедии, и в характерных ролях, и в сильной драме, и в сложной психологической пьесе — он везде большой и умный мастер, везде одинаково творит чудеса! И какой здоровый, свежий, человеческий, жизнерадостный талант у него! Казалось бы, нет места изображению природы с больными нервами. Но вот, понадобилось создать роль больного человека, и он вновь потрясает зрителей до глубины души. Никакого мелодраматического эффекта, никакого обычного актерского нажима, никакой фальшивой актерской вокальной драматизации. Нигде не стремясь к эффекту, даже выбросив из беседы с женою в последнем акте эпизод с бритвой, чтобы не злоупотреблять сильным впечатлением, Давыдов играл так высокохудожественно, с такой захватывающей силой, что тяжелое впечатление надолго осталось у зрителей...<sup>158</sup>

Наконец, пьесы С. А. Найденова много были обязаны своим успехом на сцене Александринского театра Давыдову. В пьесе „Стены“ Давыдов исполнял роль либерального учителя Кастьянова и, по отзывам критики, слишком перестарил его, не был протестантом, чрезмерно выдвигая отцовские чувства. Артист же был другого мнения и на полях одной рецензии написал: „Протестант-то он протестант, но в либерализм его я что-то не очень верю, да и либерал-то он не ахти какой, читает, поди, „Русские ведомости“! — Замечание это очень тонко, правдиво и остроумно..

Давыдов играл старика Ванюшина еще до постановки на императорской сцене, в своих гастрольных поездках, играл по-своему, интересно.

Все актеры, играя Ванюшина, создавали вокруг себя мрачную атмосферу, изображая Ванюшина деспотом, которого все боялись в доме, трепетали, ходили на цыпочках. Давыдов играл пьесу с четвертым актом, переделанным Найденовым, в котором Ванюшин не кончает самоубийством, а продолжает переживать процесс перерождения из старого главы семейства в главу семьи, сознающую свою вину перед детьми. Давыдов находил этот вариант более жизненным, более художественным. В исполнении Давыдова Ванюшин, хотя с внешней стороны и несколько грубоват, несколько деспотичен, но

в речах его то и дело прорываются сердечные нотки, свидетельствующие о его заботливости о благе семьи, хотя и понимаемом им односторонне. Это было артистом задумано чрезвычайно умно, тонко. Он смягчал жестокие, деспотические черты Ванюшина, и этими душевными нотками, этим смягчением подготавливал зрителя к перерождению Ванюшина в человека, искренно сокрушающегося по поводу развала семьи.

В исполнении других артистов зритель чувствовал, что в развале семьи виноват прежде всего сам Ванюшин. Совершенно иное впечатление получалось от образа, созданного Давыдовым. Его Ванюшин недоумевал со скорбью сердца перед развертывающейся печальной картиной распада его семьи, он старался вникнуть в ее жизнь, решить вопрос, как и почему все это. Этим артист вносил чрезвычайно ценную деталь в характер Ванюшина, совершенно ускользнувшую от всех исполнителей этой роли. У Давыдова ясно чувствовалось, что не в чертах личного характера Ванюшина причины семейной трагедии, а в какой-то стоящей над ним силе, которая давит решительно всех, в том числе и его самого. Это придавало Ванюшину черты жертвы темной российской домостроевщины. Для выражения этой ценной подробности автор не давал ни слова артисту. Он создавал ее исключительно умными характерными интонациями и бесподобным богатством мимики.

## Х

Мы отмечали уже, что талант Давыдова нашел свое наиболее значительное выражение в пьесах русской классической литературы. Это далеко не случайно, так как Давыдов по самому характеру своего дарования являлся национальным русским актером. Но в то же время он был не чужд широких интересов европейского театра, широких интересов мировой драматургии, что, в частности, нашло свое выражение в исполнении Давыдовым ряда ролей в пьесах Шекспира и Мольера.

По свидетельству критики, Давыдов не являлся идеальным исполнителем роли Тартюфа, и совсем не подходил к этому образу. „После постной жизни, захудалый ханжа не мог разжиреть так в короткое время, несмотря на свое завидное удобство, аппетит и привольное житье у Оргона, — писал критик. — Этот излишек полноты вредил и выражению его лица, мешал изображать хитрость Тартюфа! Напукское благоче-



стие, смирение, покорность очерчены были Давыдовым не особенно рельефно. Быстрые переходы у него были разграничены недостаточно резко, потому и притворство Тартюфа было не оттенено рельефно. Сцену любовного объяснения с Эльмирой (третий акт) Давыдов сыграл высокохудожественно, страсть в нем ослепила тонкого плута и высказалась с неудержимой силой. Подобная же сцена в четвертом действии была проведена им сдержанно, с артистическим чутьем, и не так игриво, как мы видели раньше при других исполнителях. Момент, когда Тартюф сбрасывает с себя маску и становится самим собою, очень был хорош у Давыдова. Негодование быть разоблаченным, злоба, торжество мщения, все выражено было им сильно, и несколько лишних штрихов, побольше видимой хитрости — и образ Тартюфа выдался бы значительно <sup>159</sup>.

В роли Скупого Давыдов вызвал всеобщий интерес и даже, несмотря на неправильность ее концепции, имел в ней выдающийся успех.

Вместо отталкивающего, внушающего омерзение характера, вместо скряги, он показал „довольно комического скупца, местами внушавшего даже нечто похожее на симпатию к себе“.<sup>160</sup>

„Давыдов настолько умный художник, что положительно не в состоянии испортить какую бы то ни было роль; не испортил он, конечно, и роли Гарпагона, — читаем мы в одной из критических статей. — Но Гарпагон в состоянии внушить к себе лишь одно отвращение, одно отталкивающее чувство и только. Ни о каком другом чувстве, противоположном этим, не может быть и речи. Давыдов иначе понял Гарпагона. В игре артиста положительно отсутствует необходимый трагический элемент, который, например, в сцене, когда Гарпагон узнает, что у него украли шкатулку, поднимается до наивысшей степени, и сцена эта в состоянии оледенить зрителей своим поражающим драматизмом. Она и отталкивает, и страшит, и пугает... Какой страх, какой леденящий душу ужас должна внушать эта сцена! А между тем мы его не испытывали и даже услышали, как в разных местах театра раздался смех. Отчего это? Ведь нельзя же себе представить в самом деле, что смех этот — результат известного уровня понимания некоторых зрителей, некоторой части публики. Нет, тут совсем другое объяснение, вскрывающее полную естественность и закономерность этого смеха: смеялись над обезумевшим Гарпагоном, который действительно был более комичен и жалок,

чем страшен и отвратителен. В этом месте объяснение всей ошибки Давыдова, смягчившего своим талантом все отталкивающие свойства Гарпагона и настолько ярко осветившего все его комические стороны, что драматическая пропала окончательно. Гарпагон получился вовсе не тот, который изображен Мольером".<sup>161</sup>

Но мы сомневаемся, чтобы Давыдов мог показать иного Гарпагона. Здесь сказался не только основной характер преимущественно бытового таланта артиста, но и сознательный учет своих технических возможностей: как умный художник он не пытался ставить перед собою задачи, решение которой невольной повлекло бы за собой несоответствие формы и содержания

Значительны были выступления Давыдова в репертуаре Шекспира, где им созданы образы Шейлока и Фальстафа в „Виндзорских проказницах“.

В роли Шейлока артист не пошел по стопам ни одного из своих знаменитых предшественников (Поссарт, Росси, Сальвини, Маджи, Зонненталь и др.). Как известно, одни изображали его носителем страданий еврейского народа, другие играли в резко комических тонах, т. е. продолжали традиции средневекового театра, когда евреев играли в карикатурных тонах для вящего прославления христианства. Шейлок-Давыдов интернационален. Зловещего, трагического в нем ничего не было. До Шекспира он не поднимался, но „давал исторического среднего человека, психологию которого воссоздавал очень искусно. Как вернейший представитель реализма, Давыдов в Шейлоке оставался верен жизненной правде и изобразил среднего человека, простого, серенького, только обстоятельствами поставленного в трагические условия. И его ненависть, и мщенье, и трусость, и любовь, и гнев — все серенькое, обыденное. Даже в такой потрясающей сцене, как сцена суда, Давыдов не прибегнул умышленно ни к излишеству жестов, ни к повышенному тону. В этом оригинальном толковании была и своеобразная прелесть и слабость для Шекспира“.<sup>162</sup>

Публика не поняла и не приняла такого Шейлока. Давыдов не настаивал на своем толковании, отказался от роли.

В роли Фальстафа („Виндзорские проказницы“) Давыдов нашел материал, наиболее отвечающий содержанию своего таланта, и образ, созданный им, вызвал всеобщее и восторженное признание.

Дирекция ничего не сделала, чтобы из блестящей комедии Шекспира создать художественный спектакль. Деко-

рации и костюмы позаимствовали из оперы. Всего дали восемь репетиций, и труппа не сыгралась. Только один Давыдов гениально уловил стиль Шекспира и играл пленительно легко и беззаботно. Одно молчаливое появление артиста на сцене встречалось заразительно веселым смехом всего театра. Это была напыщенная фигура, похожая на индейского петуха. Голова его напоминала те старинные иллюстрации к шекспировской комедии, те бесчисленные гравюры, героем которых художники брали живой, характерный, типичный образ Фальстафа. Перед зрителем стоял светлорыжий, с одуловатым противным лицом, с красным носом, с пухом волос на облыселои голове, с толстыми чувственными губами, обрывками бровей герой трактиров, пьяных, бессонных ночей, такой жирный, толстый, смешной Фальстаф, одна наружность, плотоядный взор которого внушали и смех и презрение. Захудалый рыцарь в изображении Давыдова был весел и груб, нахален и циничен, труслив и жалок. Выражение его лица, его жесты и походка, его движения и животный смех, его жирный голос, часто обрывающийся на верхних нотах, который выводил уморительные рулады и сыпал меткими словечками, его пьяные крики и возгласы, его курьезные ужимки и пируэты, — словом, все, что говорил и делал Давыдов, носило на себе следы жизни, напоминало живую фигуру, вечную в памяти людей, напоминало тип опустившегося человека, такого Фальстафа, который может быть нарицательным именем для подобных людей всех времен и всех наций.

Только преступной апатией к великому русскому артисту можно объяснить, что дирекция не постаралась создать действительно художественной обстановки для всего спектакля, единственной опорой которого был Давыдов.

Не из классиков, как на одну из наиболее значительных творческих удач Давыдова, следует указать на роль Ранцау в пьесе „Братья Ранцау“ Эркмана-Шатриана. А. Р. Кугель, восторгаясь исполнением Давыдова, писал, что „в каждом слове, в каждом движении Ранцау-Давыдова виднелись ум и талант артиста. „Прекрасно гримированный Давыдов был великолепен в сцене объяснения Ранцау с дочерью (Савина). С какой экспрессией были сказаны Давыдовым слова, обращенные к Луизе: „Ты не хочешь быть его женою, — ты ею будешь, хотя бы мне пришлось на руках нести тебя к алтарю!“ Как умно провел Давыдов то место роли, когда Иван Ранцау, удрученный тяж-

кою болезнью своей дочери, идет в дом своего брата Якова Ранцау. Сколько раз Ранцау-Давыдов поднимался на ступени лестницы, ведущей к ненавистному для него человеку. Сколько борьбы было на его лице... И эта психологическая борьба была передана талантливым артистом настолько умно, тонко, естественно и трогательно, что публика разразилась „браво“ не дожидаясь окончания его монолога. В последнем действии комедии Давыдов отметил сцену подписания договора. Злоба душила Ивана Ранцау в то время, когда приходилось подписывать ему обидный для его самолюбия и гордости договор; судорожно схватил он перо, еще миг — и это перо, и эту ненавистную бумагу постигла бы печальная участь, но в этот миг взор Ранцау-Давыдова останавливается на его больной дочери. Жизнь Луизы, ее счастье в руках отца. — „Прочь жалкий эгоизм, будь человеком, будь отцом, Ранцау! — говорит немая игра Давыдова и говорит убедительнее, красноречивее самых красноречивых избитых фраз и слов!“ <sup>163</sup>





## ТВОРЧЕСТВО В. Н. ДАВИДОВА

### I

В 1908 году, когда русский театр праздновал сорокалетие сценической деятельности В. Н. Давыдова, артист в письме к одному из своих почитателей писал:

„Да, я безмерно счастлив тем, что вырос на здоровой закваске. Моя школа — славный Московский Малый театр, который в юности моей разбудил дремавшие во мне силы, который указал мне путь и научил меня восторженно любить родное, благородное драматическое искусство, ценить и уважать истинных его жрецов. Он своим прекрасным и живым примером убедил меня в том, что природа, жизнь — первая школа актера. Другой школы я не знал и не проходил. Технике ремесла обучался на практике, на деле. И не пеняю на это. Чтобы сшить сапоги, нужно большое умение, и ни один мастер не поручит ученику ответственную работу, а станет приучать его на мелочах, на подготовке деталей, на починке, на практике. Так росли мы, старые актеры. Начинали с выходов, учились овладеть движением по сцене, чувством сценического пространства. Участвовали в толпе, в „народе“. Это развивало нашу активность, приучало к ансамблю, заставляло жить на сцене, учило поддерживать действие пьесы. После долгой тренировки давали нам небольшие рольки без слов. Не желая ударить лицом в грязь, мы старательно работали над внешней стороной роли, чтобы показать живой тип. Я быстро отличился в этом отношении, и мне стали поручать рольки со словами. Тут я стал шлифовать свои способности со всех

сторон. Каждая новая победа доставляла мне громадное наслаждение и вселяла все большую и большую уверенность в чудесной силе актера. Постоянно учился у старших товарищей, у великих художников и профессоров. С благодарностью и глубоким уважением вспоминаю С. В. Шумского, И. В. Самарина, П. М. Медведева, В. В. Самойлова и Томазо Сальвини. Многому я у них научился!.. Какие это были мастера своего дела, как они глубоко изучили человеческое сердце, как они умели покорять театр своим поэтическим высоко художественным творчеством!.. Глядя на них, я убедился, что всякий талант требует обработки. И я старался работать и над собою и над ролями, которые мне поручали, работать упорно, настойчиво, и чем больше работал, тем свободнее чувствовал себя на сцене... Я всегда с глубоким уважением относился к традициям нашего родного театра, которые живут только в живых талантах актеров. Присматривался к старым актерам, игравшим в молодости с великими актерами Щепкиным, Мартыновым, слушал их интереснейшие рассказы о творчестве этих незабвенных художников сцены. Не забывал читать, побеседовать с умными людьми, и с увлечением отдавался работе над тем материалом, который приходилось воплощать на сцене... Всего не перескажешь...<sup>4164</sup>

Этот отрывок из письма Давыдова почти исчерпывающе вскрывает тот путь, каким шло развитие его таланта, показывает под влиянием каких факторов складывалось и крепло его творчество.

Московскому Малому театру Давыдов был обязан своими первыми театральными впечатлениями. В 60-х годах прошлого столетия это несомненно был лучший русский театр. Он высоко стоял в общественном мнении, и традиционные связи его с лучшими людьми русского общества создали ему ореол передовой общественности и либерального гуманизма. Давыдов вступил в этот театр впервые как зритель в 1866 году. Только три года прошло с тех пор, как умер Щепкин, и Московский Малый театр глубоко дышал здоровым духом щепкинских традиций, на которых росло русское реалистическое актерское искусство.

И несомненно, что Московский Малый театр наложил своеобразную и сильную печать на творчество Давыдова, оказал на артиста то глубокое и благотворное влияние, которое вывело его на большой путь художественного творчества.

„Да, великие тени славного прошлого Московского Малого театра привели меня к настоящей священной для каждого артиста минуте, — писал Давыдов Н. С. Васильевой, отвечая на приветствие артистки в день его юбилея. — Им и их великим заветам я вполне обязан всем...“<sup>165</sup>

И не случайно, что в те годы, когда Александринский театр вступил на путь временных формалистических увлечений, Давыдов, почувствовав себя чужим этой сцене, пришел к тому, что дало ему жизнь и смысл этой жизни, пришел в Московский Малый театр, чтобы подчеркнуть торжество сценического реализма и подкрепить Московский Малый театр в его вере в сценическую правду и художественный сценический реализм, как наиболее убедительную форму сценического воздействия.

Каким же „великим заветам“ Московского Малого театра обязан Давыдов своею славою первоклассного художника русской сцены, на каких „славных традициях“ Малого театра покоилось творчество артиста?

Исторический путь Московского Малого театра весь — в подвиге художника-актера, умевшего отражать в театре человеческую правду. Творческий принцип, лежавший в основе давыдовского стиля, несмотря на сложность пути его художественного развития, охватившего собою все драматургические и сценические жанры, был неизменно один и тот же: основная задача Давыдова неизменно сводилась к тому, чтобы отражать правду человека, быть на сцене человеком прежде всего.

Играл ли Давыдов фарсы Мольера или водевиль Лабиша, оперетту Оффенбаха или комедию Шекспира, репертуар Островского, историческую драму Пушкина, мелодраму Шпагинского или шутку Виктора Крылова — везде, во всем он оставался художником-реалистом, везде он исходил от жизненной правды, и сценическим стилем его всегда был стиль реалистический, несший в себе яркие отражения его мировоззрения.

Сценическая правда была абсолютна для Давыдова. Он не мог играть человека, в реальность и в правдоподобие которого не верил бы до конца. Оттого все художественные образы Давыдова были глубоко искренни, дышали трепетною жизнью, были правдиво-цельными. Артист не стремился придать той или другой черте большее или меньшее значение ради сценического эффекта, но выдерживал намеченный тип во всех деталях, создавая в итоге строго законченный, целостный, психологически-обоснован-

ный образ, совершенный жизненный характер, захватывавший силой и красотой своей правды.

„В нем абсолютно не было того, что теперь называется „нарочитостью“, — подчеркивал П. П. Гнедич. — Остальные играли, Давыдов жил. Ему, повидимому, не было дела ни до зрителя, ни до суфлера...“<sup>166</sup>

Правда образа, живой образ — вот что было для Давыдова самой существенной задачей. И артист не боялся, если вдруг в публике падало настроение, — Давыдов спокойно продолжал вести роль в строго задуманном образе, выжидая, когда внимание зрителя снова войдет в свою колею, не допуская никакого старания расшевелить публику, что сразу могло бы отразиться на правде образа.

От Московского Малого театра унаследовал Давыдов и веру в актера, веру в то, что основой театра, альфой и омегой его является актер. Не вещи, а живого человека, человеческое общество, мысли, чувства человеческие призван прежде всего отразить театр. А раз так, то актер, изображающий на сцене человека, призван быть первым в театре. Именно в нем должна найти свое отражение мысль автора, именно актер должен взволновать, потрясти театр.

В Московском Малом театре творчество актера было доминирующим началом. Актер в Московском Малом театре был хозяином художественного богатства театра, властителем дум. Театру были чужды чисто постановочные тенденции, и он никогда не злоупотреблял ими. Когда после гастролей Мейнингенского театра многие русские театры увлеклись натуралистическими постановками, Московский Малый театр оставался в стороне от этих увлечений. В 1887 году в театре Корша шла пьеса А. Федотова „Люди“, и режиссер показал на сцене кухонную плиту, в которой горели дрова и шел из кастрюлей настоящий пар. Этот фокус очень понравился коршевской публике.

„Нет, вы заметьте! — говорила публика. — Какова обстановка! Все время от плиты идет пар! На Малом театре вы не увидите ничего подобного!“<sup>167</sup>

Публика очень тонко подметила, что этот натуралистический прием постановки не имел ничего общего с театральным искусством Малого театра, что этот назойливый грубый эффект, отвлекающий внимание зрителей от действительной сценической жизни, от художественного выражения страстей, душевных движений, уводит театр от главного — от актера, от человека на сцене, к чему стремился Малый театр.



Эту веру в первенство актера на сцене Давыдов почерпнул в Малом театре и пронес через всю свою жизнь, упорно утверждая право актера на первую роль, отодвигая все остальные средства сценического воздействия на второй план, считая их обязательными, но не существенными, поскольку на театре дается драма, изображающая человека.

„Я верю только в силу чародея-актера, актера-мастера, актера—вдохновенного художника. Ни декораторы, не режиссеры не создают театра. Им не дано властвовать над толпой!.. Пусть они колеблют треножник актера! Им не опрокинуть его и не погасить его священного огня! Пусть строят театр марионеток, манекенов, пусть занимаются стилизацией, пусть превращают театр в храм, где не будет ни актеров, ни зрителей, пусть занимаются всем, чем хотят оцоганить наш родной, дорогой театр... Наступит время и вся эта мертвечина станет всем противна. Ни Блока, ни Метерлинка, ни Пшибышевского — я не понимаю. Я верю только в жизнь, которую воплощает на сцене маг и волшебник, великий чародей актер... Во мне сидит здоровый русский краснорожий чорт, и потому я боюсь и святой сестры Беатрисы и чуда святого Антония... Смазные русские мужицкие сапоги, от которых несет дегтем, дороже мне, чем сто Метерлинков...“ — писал артист своему другу М. П. Сметанникову.<sup>168</sup>

В этих словах сказалось все мировоззрение художника-реалиста с его безграничную ненавистью ко всему тому, что колебало примат актера, что уводило театр от жизни. Давыдов верил только в сценическую правду жизни, т. е. в правдивое творческое отражение жизни и в могущество искусства актера. Театр воплощает жизнь. Если актер должен правдиво изобразить человека, значит, театр не смеет уходить от жизни, значит, актер должен постоянно наблюдать и изучать жизнь. Весь творческий путь Московского Малого театра подтверждал эту истину.

Давыдов понял и оценил ее глубокий смысл. Он понял, что высшая правда сценического изображения и переживания питается у актера самой природой, возникающей из непосредственного опыта соприкосновения с жизнью.

Давыдову нередко было суждено иллюстрировать на сцене жизнь самых обыденных людей, в которых не было ничего героического, что могло бы их ставить выше своей среды. Это были серенькие, по существу, будничные натуры. Для правдивого и характерного изображения их разнообразие и яркость красок могла подсказать только сама

жизнь. Исключительно творческой фантазией в этом направлении едва ли можно создать хотя бы иллюзию правды.

Давыдов показал яркую галерею образов обыденности, серой действительности во всей внутренней полноте ее содержания. Он обнаружил такое глубокое знание жизни, знание и интуитивное чувство всех пружин человеческого поведения, что критика постоянно указывала на артиста как на образец сценического творчества, в котором жизнь, хотя и приукрашенная поэзией театральности, всегда блистала всеми цветами радуги, в котором правда жизни так убедительна, что для зрителя порой переставала существовать театральная рампа. Бесспорно, что за этим показом правды жизни крылось богатейшее мастерство артиста, но эта блестящая техника питалась прежде всего знанием жизни, чувством жизни, остротой ее восприятия.

В каком бы окружении Давыдов ни играл, интерес спектакля постоянно сосредоточивался на нем, и это происходило не только в силу его могучего мастерства, но прежде всего потому, что исключительно жизненно-правдиво было его творчество. Он играл не сценические трафареты, не фигуры того или другого ампула, он изображал живых людей, таких живых, как будто они целиком были выхвачены из жизни. Становилось ясно, что они не только смешны, они еще и обыденны.

„Давыдов играл Мамаева („На всякого мудреца довольно простоты“) так, что казалось, будто он, этот Мамаев, только что сидел где-нибудь тут же в ложе или креслах и прямо отсюда пошел на сцену, — писал критик. — В Давыдове не было ничего театрального, его грим был совершенно прост и естественен, вовсе не напоминал театрального чудака, каким играют Мамаева даже хорошие, исключительно талантливые актеры; в обществе поминутно попадаются люди с подобными лицами; весь комизм его речи именно в том и заключался, что он говорил, как говорят многие „солидные люди“, разве только капельку оттеняя, потому что иначе, пожалуй, и многие из публики „солидные люди“, присутствовавшие в театре, приняли бы Мамаева вовсе не за лицо комичное, а за своего брата „солидного человека“. Словом, весь комизм заключался именно в том, что игра Давыдова так гениально была похожа на правду, что наверно многие „солидные люди“ имели тайное желание пригласить этого Мамаева на партию в винт. А в этом и заключается высший комизм. Вот, например, М. М. Глебова бесспорно прекрасно сыграла роль

жены Мамаева, но, тем не менее, мы уверены, что многие из подобных Мамаевой дам, присутствовавших в театре, спокойно смотрели на эту игру, про себя думая: „нет, мы не совсем так „эти“ дела делаем“. А уж про Давыдова-Мамаева никак нельзя было сказать „не совсем так“. Нет, как раз так, до того, что, глядя на Давыдова, а потом посмотревши на кое-кого из „солидных людей“ приходилось кусать губы, чтобы не расхохотаться самым веселым смехом“.<sup>169</sup>

Такого эффекта достичь только техникой, конечно, нельзя. Здесь сказывалась глубокая творческая сила реалистического таланта, мощными корнями своими уходившего в глубокие пласты жизни.

Знание жизни давало Давыдову возможность создавать даже из самых незначительных ролей незабываемые художественные образы. Достаточно вспомнить классический образ старого слуги Мирона Ипатыча („Невольницы“ Островского), в котором Давыдов показывал свои тончайшие наблюдения жизни, изображая различные состояния опьянения. „Как это было сыграно!.. — восклицал критик. — Сколько замечательных актеров ни видели мы в России и на европейских сценах в ролях пьяных, но какая пропасть между их утрированным и однообразным изображением выпивших людей и художественною высоко-правдивою игрою Давыдова...“<sup>170</sup>

Знание жизни позволяло ему исправлять материал драматургов, делать выведенные ими лица более реальными, возможными в жизни, обращать схематические фигуры в конкретные, действительно существующие. Таких ролей пришлось Давыдову переиграть сотни. И он умел своею жизненной игрою придать типичную наружность каждой из них, умел дать правдивую психологическую картину, умел оправдать всяческие искусственные сценические положения.

Одно время репертуарной пьесой была веселая комедия Крылова и Величко „Первая муха“. Идеальным исполнителем роли генерала Чембарского считался Н. Ф. Сазонов, игравший Чембарского очень важным, чванным, несколько надутым, умным, ловким, представительным, настоящим столичным львом. Сазонов очень хорошо играл задуманный образ, но зрителей и критику, привыкших более тонко разбираться, удивляло неправдоподобие образа, удивляло, как мог такой важный и надутый генерал согласиться принять участие в какой-то „комедии с женихами“, как мог

он, будучи умным человеком, позволить так себя дурачить... При исполнении Сазонова глупая комедия окончательно становилась невероятной бессмыслицей.

Давыдов выбрал эту роль для гастролей и играл Чембарского так, что вся комедия получила смысл и благодаря жизненно-правдивому коррективу сделалась совершенно возможной и вероятной, т. е. по-своему правдоподобной.

Давыдов задумал Чембарского простым, милым, добродушным до полной бесхарактерности, очень недалеким, легко поддающимся самой грубой лести человеком. Когда его называли „орлом“, у него словно масло разливалось по душе. Чембарский-Давыдов любит поволочиться и находится в том „бальзаковском возрасте“, когда холостяк становится чрезвычайно влюбленным. Он не „лев петербургских гостиных“, но его все любят как милого, добродушного человека... „Львом“ его сделало только воображение провинциальных барышень и провинциалов, и с таким генералом действительно можно было сыграть комедию на сюжет „Первой мухи“.<sup>171</sup>

Только сугубо реалистический талант мог создать такой правдиво-умный образ, при котором пьеса неожиданно получила жизненный смысл.

Творческая лаборатория Давыдова так бесконечно была богата материалом жизненных наблюдений, впечатлений и ощущений, самый сценический темперамент артиста был так жизненно-полнокровен, что ему, повидимому, ничего не стоило обращать самые ходульные театральные типы в живые характеры без малейшего фарса и утрировки, самые жуткие мелодраматические образы претворять в глубоко правдивые и житейски трогательные.

Даже исторические типы, намеченные драматургами бледно, схематично и лишь отдаленно напоминавшие людей, в творчестве Давыдова наполнялись глубоким содержанием и захватывали зрителя.

Трудно забыть Давыдова в роли Кутузова („Двенадцатый год“ Бахметьева). В то время, как все актеры свели свое творчество к воспроизведению внешнего облика деятелей 1812-го года, исполнение Давыдова дышало ароматом жизни и эпохи. В Кутузове-Давыдове зритель чувствовал беспредельную, бесхитростную, глубокую любовь к родине, смирение простой души, какую-то особую мудрость этого народного героя. Кугель совершенно правильно тогда же отметил, что только Давыдов во всем спектакле был един-

ственным живым и правдивым и дал почувствовать зрителям живого Кутузова, что только один Давыдов давал минуты, „когда теплая волна прилиwała к сердцу“.<sup>172</sup>

Только великий художник-реалист, знающий жизнь и ощущающий ее всем существом своим, мог подняться до создания величественного, живого исторического образа.

В Малом театре Давыдов впервые ощутил и значение актерского мастерства. Не столько Садовский и Живокини привлекли внимание Давыдова, — его артистическое внимание было привлечено блестящим мастерством С. В. Шумского, тонко обработанным талантом И. В. Самарина... В Малом театре Давыдов был побежден силой и умом актерской техники. Он называл артистов Малого театра не только художниками, но и „профессорами своего дела“, не только ценил их непосредственные творческие силы, но и тот ум, тот труд, те знания, которые беззаветно, с душою вкладывали в свое творчество артисты Московского Малого театра. На артистических примерах Московского Малого театра он оценил значение труда в актерском творчестве.

Вся жизнь и деятельность Давыдова были наполнены неутомимым трудом. Его блестящая техника, самая слава его — результат громадного напряженного труда. В этом отношении Давыдов, как и Щепкин, — великий, прекрасный и убедительный пример для молодежи. Этот любовный труд привел его к исключительной тонкости мастерства, которою поражал Давыдов до последних дней. „Это не плохая олеография, расходящаяся в бесконечном количестве экземпляров и украшающая обывательские обиталища, от чертогов и кончая пивными, это хорошая, тонкая гравюра, какую можно найти только у знатока“, — писал о творчестве Давыдова один из критиков еще в 80-х годах.<sup>173</sup>

## II

Но в сложном реалистическом таланте Давыдова была черта, которая питалась не традициями Малого театра, которая шла из другого источника и придавала творчеству Давыдова особенную прелесть, особенную красоту. Это была в высшей степени обаятельная традиция мартыновского гуманизма, традиция великого актера А. Е. Мартынова.

Еще в провинции Давыдов подпал под влияние этой традиции. Когда артист начинал свою сценическую деятель-

ность, Мартынова не было в живых уже семь лет, но театр и русский актер дышали живительными о нем воспоминаниями. Когда Медведев зачаровал Давыдова своим подробнейшим рассказом о том, как Мартынов играл роль Ладыжкина („Жених из долгового отделения“), артист под впечатлением художественного рассказа Медведева разучил эту роль. Медведев внес на репетиции много поправок, напомнил еще раз детали мартыновского творчества. „Я старался впитать в себя прелесть мартыновского замысла, — вспоминал артист, — и на много лет роль Ладыжкина стала моим сокровищем и счастьем!“

Конечно, не только по линии восприятия устной традиции шло усвоение Давыдовым „мартыновского начала“. Оно прежде всего росло в Давыдове под глубоким творческим влиянием талантов артистов П. В. Васильева и П. М. Медведева, выросших под непосредственным влиянием Мартынова. В той же роли Ладыжкина Давыдов много раз видел и Васильева и Медведева, игравших эту роль, следуя замыслу Мартынова. Наконец, Давыдов неоднократно видел в роли Ладыжкина актера Башкирова, который замечательно копировал Мартынова и не только постиг дух мартыновского творчества, но и постарался перенести в свое творчество до мельчайших деталей все внешние приемы игры Мартынова... Таким путем Давыдову удалось постичь и воспринять мартыновскую традицию. И, повидимому, это восприятие было так органически полно и глубоко, что, когда Давыдов дебютировал на сцене Александринского театра (1880), критика единодушно отметила духовное родство талантов, а писатель Д. В. Григорович, поздравляя Давыдова с успехом, добавил: „Вы унесли меня на двадцать лет назад, когда на этой же сцене в этой же пьесе („Жених из долгового отделения“) заставлял всех нас плакать великий Мартынов! Как вы его сегодня напомнили!..“<sup>174</sup>

И как высоко ставил „мартыновское начало“ Давыдов, можно судить по словам самого же артиста: „Это сравнение, — рассказывал Давыдов, — сравнение с великим Мартыновым было лучшей похвалой за всю мою жизнь...“<sup>175</sup>

В чем же выражалась „мартыновская традиция“, в чем была ее прелесть и сила?

П. В. Васильев вспоминал и утверждал, что Мартынов „первый показал, что сила во внутреннем чувстве, что как бы ничтожна ни была роль, везде надо стараться найти хотя что-нибудь человеческое и ухватиться за это...“

Многим открыл он глаза. Я всем, решительно всем обязан Мартынову".<sup>176</sup>

Сила гуманистического начала в Мартынове была так велика, что даже в ролях действующих лиц, которые абсолютно не обнаруживали ни одной симпатичной черты, он заставлял публику „сострадать“.

„Складом речи, тоном голоса, мимикой Мартынов всегда умел намекнуть, что в самом пропащем человеке было когда-то или есть нечто лучшее. И достаточно было двух-трех таких черт, и, вместо отвратительного человека, перед вами стоял человек, имеющий полное право на всеобщее сострадание“, — свидетельствовал критик 50-х годов.<sup>177</sup>

Давыдов в полной мере унаследовал эту гуманистическую черту таланта Мартынова. Из обзора сценической деятельности артиста мы уже убедились, что какую бы роль ни исполнял Давыдов, какими бы несимпатичными чертами автор ни награждал своих героев, как бы ни выставлял ничтожество человеческой личности, Давыдов всегда облакал образ в такую атмосферу глубокого сочувствия, что зритель невольно подчинялся душевному настроению артиста, хотя, по существу, создаваемые им образы нередко не имели права ни на оправдание, ни на сочувствие.

Но была значительная разница в артистическом гуманизме Мартынова и Давыдова.

Творчество Мартынова протекало в условиях крепостничества. И сам Мартынов был по происхождению сыном мещанина, внуком крепостного. Посмотрите на его портреты. Это не выхоленное лицо дворянина, это не упитанный облик помещика, это облик демократа, гонимого „плебея“. Как художник и человек, Мартынов в достаточной мере испытал на себе все прелести „сладкой жизни“ в крепостную эпоху. И творчество его было выстрадавшим, наболевшим. Он питал особенную симпатию к ролям неудачников, к ролям обиженных жизнью людей, к ролям забытых судьбою. И ни в чем так властно и так убедительно не раскрывалось творчество его любвеобильной души, как в изображении всяческого рода униженных и оскорбленных. Он обнимал их и постигал пламенным сочувствием и заставлял все отрицательные черты этих героев тонуть в глубокой любви к ним. Изображая мужиков, ямщиков, сторожей, швейцаров, курьеров, маленьких чиновников, Мартынов умел показать величие безмолвного страдания этих маленьких людей, нечто, „преклоняющее на жалость“.

За мартыновским гуманизмом стояли горе, страдания, крылась кровная „боль о человеке“.

Оттого гуманизм его, пассивный в своем существе, был активным по своему действию, оттого творчество его, по выражению драматурга А. А. Потехина, свидетеля жизни и творчества артиста, „было живым протестом против крепостного права“.<sup>178</sup>

„Все поняли они (т. е. зрители) как тяжело и обидно  
Страдает человек в родимом их краю,  
И каждому из них вдруг сделалось стыдно  
За жизнь счастливую свою...“

писал поэт А. Н. Апухтин в стихотворении памяти А. Е. Мартынова.<sup>179</sup>

Никакому контролю не поддавалась эта пленительная художественная форма протеста. Можно уничтожить слово в театре, но нельзя погасить в актере его чувства. В Мартынове это чувство горело ярким пламенем глубочайшей любви к человеку, зажатому политическими тисками николаевщины, к человеку, который нес на себе все тяготы крепостного права.

Рост таланта Давыдова и лучшие, цветущие годы деятельности артиста прошли в другой обстановке. Могучий взлет творческой работы Давыдова приходится на 80-е годы, годы реакции. Сам артист вышел из привилегированного дворянско-помещичьего сословия. Он вырос в довольстве, под голубым небом Украины, в патриархально-усадебной обстановке. И в своем творчестве он показал бесконечную галерею типов дворянской монархии и буржуазного строя — помещиков, дворян, фабрикантов, купцов, кулаков, крупных чиновников, генералов. Он показывал их сочно, убедительно, исключительно жизненно.

У Давыдова мартыновский гуманизм отзывается уже гуманизмом наивной веры в человека, трактуется как нечто оторванное от социальных катастроф, приобретает характер спокойной, добродушной улыбки, преклонения перед неизбежным, защиты своих героев. Давыдов с особенным упоением рисовал черты умиротворенности, покоя, сытого довольства, благополучие буржуазной семьи и трогательно идеализировал патриархальные формы быта.

Критика не переставала указывать на эту черту „гуманизма“ Давыдова в течение всей его деятельности.

„Перед зрителем с первого момента появления Давыдова на сцене стоял живой Прибытков (богатейший купец



в пьесе Островского „Последняя жертва“), но совершенно не тот Прибытков, каким обыкновенно изображают его все артисты. Это не был хищник, волк в овечьей шкуре, сознающий всю силу своих несметных капиталов, это был человек при некоторых несимпатичных сторонах своего характера не чуждый лучших движений человеческого сердца“.<sup>180</sup>

В пьесе И. Салова „Гусь лапчатый“ Давыдов играл разбогатевшего кабатчика Облопошева, который на бесчеловечном спаивании крестьян и на снабжении деньгами под невероятные проценты разоряющихся дворян-помещиков нажил крупное состояние, завладел барским имением. Что же дал гуманизм Давыдова? — „Артист взял мягкий грим и нежный тон для олицетворения кулака-кровопийцы Облопошева, — писал критик. — Через это пропали совершенно все сцены, в которых должны выделяться возмутительно-отрицательные качества разбогатевшего кабатчика, его грубость, черствость, жестокость...“<sup>181</sup>

Возьмем основные „классические“ роли репертуара Давыдова.

Разве гоголевский Сквозник-Дмухановский вызывал отвращение? Ничего животного не было в его интерпретации. Это был по существу довольно благодушный человек. Разве Фамусов Грибоедова — этот крепостник, орала, невежда, нес в себе какие-либо отрицательные черты в исполнении Давыдова? Наоборот, это был чрезвычайно обходительный, мягкий, обаятельный бюрократ. Разве омерзительный тип опустившегося дворянина Расплюева производил в творчестве Давыдова отталкивающее впечатление? Гуманизм Давыдова, при блестящем мастерстве артиста, смягчал этот пошлый тип высокой поэзией театральности.

Мартынов был „грустным комиком“. Печаль затаенного страдания, затаенной грусти лежала на его творчестве. Давыдов — артист яркого света, сильного колорита. Все в творчестве его было пропитано душевной лаской, симпатией. Ни одна черта героя, ни одно душевное движение созданных Давыдовым образов не отталкивали от них зрителя, а вызывали незлобивый смех. Отвращению и негодованию не было места. Гуманизм артиста брал под защиту то, что достойно было сатиры, которая подмечает в жизни преимущественно темные, отрицательные стороны, осмеивая своим скорбным смехом печальные явления действительности. Артист не раскрывал перед зрителем „страницы злобы и порока“, не служил „музе пламенной сатиры“. Он брал

под защиту своих героев, сглаживал острые углы и в итоге нередко приходил к оправданию действительности во всех ее противоречиях. Это уже не были демократично-гуманистические настроения Мартынова, это были настроения слабодушно-гуманистического успокоения и примиренчества.

Если гуманизм Мартынова делал реализм обнажающим и заостряющим, то гуманизм Давыдова делал реализм смягченным, придавал ему интонацию примирительных аккордов.

Этот реализм уже не нарушал покоя зрителя, он не царапал острыми углами, он приводил зрителя в радушное состояние. „Сидишь и нежишься...“ — писал Кугель в одной из своих статей по поводу исполнения Давыдовым пьесы Островского на сцене казенного театра.

И весь театральный организм, в котором почти полвека проработал Давыдов, нес на себе во времена Давыдова эту печать слабодушно-гуманистического реализма, реализма буржуазного успокоения. Ни протеста, ни критики или обличения не прорывалось в сценической игре мастеров этого театра. Давыдов, Савина, Варламов, Стрельская, Медведев, Далматов, Васильева утверждали единый стиль — и от сцены неизменно веяло умиротворенностью и покоем. Вспомнить хотя бы творчество замечательного артиста В. П. Далматова, который свои образы прожигателей жизни покрывал лаком такого сочувствия, такого душевного к ним расположения, такой красочной увлекательности, что все эти Телятевы, Ракитины, Отлетаевы, Кречинские, Миловидовы, Вихоревы — вся эта накипь русской жизни в творчестве артиста казалась по-своему романтической и оправданной.

Мартынов был грустный комик. Давыдов дарил театру веселый, жизнерадостный смех. История русской сцены не знает артиста более обаятельного в своем жизнерадостном творчестве. Давыдов любил жизнь, любил людей, их быт, их счастье, достоинства. Он любил природу, особенно солнечную, яркую в своих красках, радостную. „Быть здоровым, дышать свежим воздухом, ароматом соснового леса, березовых почек, греться в лучах весеннего солнца, ощущать дыхание теплого ветерка и любоваться изумрудною зеленью лугов, уж одно это — какое счастье! Жить, жить! — какое это блаженство!“ — писал на склоне своих дней знаменитый артист, писал в возрасте, когда у большинства людей утрачивается аппетит к жизни, к ее проявлениям!<sup>182</sup>

Мы можем засвидетельствовать, что Давыдов переживал порой очень тяжелые душевные драмы. Жизнь подчас

к своему баловню не была „форуной светлой и милостивой“. Временами артист очень глубоко страдал.

„Много горького, обидного, тяжелого приходится переживать, — писал он в одном из писем к Ю. Д. Беляеву. — Думы, одна мрачнее другой, терзают душу и гнетут. Как я играю, я сам не знаю и не понимаю. Счастье, что господь наградил здоровьем, энергией и силой воли, а без этого давно пришлось бы покончить с собой. Людям всего не скажешь, да и что обнажать свои раны, пусть уж на мне они болят. Играешь, смеешься, пляшешь, поешь, в угоду толпе, а если бы заглянули в душу, увидели бы какая там страшная драма разыгрывается и поняли бы, что значат „смех и невидимые миру слезы...“<sup>183</sup>

Слезы Давыдова были действительно „невидимы“ и никогда в творчестве артиста не играли роли. Его жизне-радостный темперамент был могуч, и печали Давыдова, как человека, пробегали, как тучки по ясному солнечному небу, не нарушая его основного здорового мироощущения.

Давыдов не был эпигоном буржуазного реализма — он был блестящим, ярким его завершением и в то же время новой его ступенью. Он углубил реализм в психологическом отношении, придав ему черты глубокого психологического анализа и усложнил его в художественном отношении, придав актерскому мастерству такой блеск, о котором не могли даже мечтать его славные предшественники. Это не был реализм Прова Садовского, это не был непосредственный реализм Варламова. Давыдов не был поверхностным реалистом, никогда не копировал жизнь, беря ее с той или другой внешней стороны. Он никогда не подменял полноты сценического изображения жизни „бытовщиной“, т. е. показом отдельных мнимо-реалистических, по существу вульгарно-натуралистических частных. Ему был чужд и реализм иллюзионный с уклоном к фокусничанью (чем иногда поражал В. В. Самойлов). Давыдов был истинный художник, неукоснительный и правдивый реалист. Он шел к театру от жизни, понимал задачи актера в том, чтобы передать на сцене правду жизни, правду чувств в полноте их содержания, творил на сцене человеческий образ в его внешней и внутренней гармонии, употреблял все средства в той пропорции, которая подсказана жизнью. Давыдовский реализм — полноценный сценический реализм. Глубина психологии, бытовая правда и тонкая театральность у него сливались в единую, правдивую, убедительную художественную форму.

Давыдов утверждал новый актерский реализм — реализм, усложненный мастерством. Ему удалось опрокинуть то актерское мирозерцание, которое видело идеалы творчества в игре нутром, в экстазах, в так называемой „непосредственности“. Знаменитому Самойлову с его репертуаром и с его односторонним увлечением техникой не удалось обеспечить такого влияния, какое обеспечил Давыдов, сочетавший в себе эмоциональность с громадной техникой, глубоко реалистическое содержание таланта с реалистическим репертуаром. В этом отношении гастроли Давыдова и весь период провинциальной деятельности его имели неоспоримо громадное значение для русского сценического искусства и в провинции.

Артист показал ремесло такое тонкое, такое блестящее, под которое не мог не подпасть ни один актер. Он доказал, что актер-художник при громадном мастерстве несколько не теряет очарования в своих внутренних достоинствах, что сила художественного творчества при большом мастерстве еще более выигрывает.

Давыдов не отвергал роли непосредственного художественного творческого процесса, так называемой интуиции. Он не признавал лишь стихийной интуиции, которая диктуется „нутром“, и ценил интуицию, подсказанную конкретным изучением жизни и таким же конкретным, критическим изучением подсобного материала, заимствованного из смежных искусств (живопись, литература и пр.).

Творчество Давыдова было увлекательным уроком: перед зрителем творил не только вдохновенный художник, но прежде всего гениальный мастер, знающий жизнь, изучивший театр, познавший со всех сторон свои средства и умеющий совершенно свободно ими распоряжаться.

У него был большой козырь — жизнерадостность. Но, как умный артист, Давыдов не доверял обаянию этого дара и пошел по верному пути изучения, освоения и углубления мастерства. Он верно оценил свои внешние средства и не положился на них. Лицо у него было крупное, мясистое, фигура очень рано раздобревшая, впоследствии совершенно ожиревшая, хотя чрезвычайно подвижная во всех частях корпуса, голос был не сильный и не яркий. И там, где другому артисту удавалось создавать впечатление одними благоприятными природными данными, Давыдов должен был упорно работать, чтобы добиться и богат-

ства мимики, и богатства интонаций, и выразительности своего тяжелого тела.

Работать Давыдову было чрезвычайно трудно, и не только в условиях провинциального театра, но и на императорской сцене, где, казалось бы, почва для художественной работы артиста должна была быть более благоприятной.

В Александринском театре Давыдов играл зачастую перед публикой, еще не привыкшей к серьезному театру, перед публикой, которая на масленице и на пасхальной неделе предпочитала балаган. Не трудно представить себе, что должен был ощущать и переживать тонкий художник, играя перед малоподготовленной аудиторией.

Один из критиков свидетельствовал, что „подобная публика может просто убить артиста“...<sup>184</sup> А Савина в письме к А. Ф. Кони жаловалась, что ей приходится играть, переживать, когда публика спокойно щелкает орехи.<sup>185</sup> Изредка заглядывал в театр интеллигентный зритель, и лишь с наступлением нашего века он стал более частым его посетителем. Но артист не опускал беспомощно рук. Он был прежде всего взыскательным к себе художником и с уважением относился к театру и ко всякой аудитории, как бы она ни реагировала, понимая и оценивая ее качества, отрицательные и положительные.

Александринский театр, образцовый театр на бумаге, при Теляковском окончательно превратился в коммерческое предприятие министерства двора, и рышковщина в репертуаре стала доходной статьей. „Горе от ума“, „Ревизор“, „Свадьба Кречинского“ были затычками в репертуаре на пожарный случай. „Нахлебник“ и „Холостяк“, в которых был гениален Давыдов, никогда не входили в основной репертуар. Театр прошел мимо Горького и, по существу, даже мимо Чехова.

Единственно кто привлекал и волновал в театре — это актер. Без Давыдова, Варламова, Савиной Александринский театр был бы серым, скучным театром. Когда играла эта замечательная плеяда актеров, — Варламов, Давыдов, Савина, Стрельская, Медведев, Далматов, — создавался невольный ансамбль. А в обычные спектакли его не было. Лишь в начале 900-х годов театр вышел на путь художественного ансамбля. До того он был в этом отношении постоянной мишенью театральной критики.

„Кто создал действительно грибоедовский тип Фамусова — так это Давыдов. Своей обдуманной, художествен-

ной игрой артист доставил публике истинное наслаждение. Тем не менее один хотя бы и прекрасно воспроизведенный образ не может создать спектакля и пьесы. Такая игра Давыдова не может заставить позабыть отсутствие должного ансамбля...<sup>186</sup> А другой критик через десять лет вторил: „Прекрасная, высокохудожественная игра Давыдова, всегда осуществляющая сценический характер, глубоко и интересно задуманный, цельно воспроизводимый, четкий, строго-определенный в планировке тонких и умных деталей, всегда поддерживает глубокий сценический интерес и свидетельствует о большой работе артиста, понимающего задачи искусства, и в то же время резко подчеркивает все вопиющее убожество современного театра, убожество художественного режима Александрийской сцены...“<sup>187</sup>

И все-таки, несмотря на тяжелые условия художественной работы, Давыдов настойчиво, систематически работал, и тот законченный сценический рисунок, то богатство выразительных средств, то обилие и разнообразие сценических приемов, которыми артист чаровал публику, — были результатами серьезной, глубокой работы.

„Это был настоящий жрец своего алтаря, высоко держащий его орифламу, — вспоминал П. П. Гнедич, много лет работавший в театре с артистом. — Он интересовался всякой мелочью, хватался решительно за все, чтобы пополнить свою роль новыми художественными штрихами. Он не застывал в той форме, которую дал на первом представлении. С каждым дальнейшим спектаклем он все более и более проникался и сживался с теми положениями, в какие ставила его пьеса. Он все сильнее и сильнее чувствовал данное положение, данное переживание, и долгий ряд представлений одной и той же пьесы не тяготил его, а напротив, он сживался с нею. Старые заигранные роли находили зачастую в нем яркого исполнителя, и он нередко исполнял их с большим подъемом...“<sup>188</sup>

На репетиции Давыдов весь отдавался делу. Приходил он с облюбованным планом, усиленно занимался планировкой своих сцен, обсуждал некоторые детали с режиссером. Иногда долго нащупывал, потом вдруг неожиданно для всех начинал играть, как бы пробуя роль, проверяя себя, потом снова затухал в своем творческом горении. Перед генеральной репетицией в работе у артиста наступало как будто затишье. Иногда Давыдов показывал на репетиции такие тонкие приемы, что вся труппа сосредото-



В. Н. Давыдов — Тартюф  
(„Тартюф“ Мольера)



В. Н. Давыдов — Гарпагон  
(„Скупой“ Мольера)  
Бюст работы Н. И. Янковой



точивала внимание на артисте, не могла сдержать своего одобрения и разражалась аплодисментами.

Непревзойденный мастер, он на старости лет мог бы положиться на свой грандиозный опыт, однако он не переставал усиленно работать, порой над самой незначительной ролью.

Вспоминается, как он готовил Кутузова для пьесы Бахметьева „Двенадцатый год“. Он много читал о Кутузове, вновь перечитывал „Войну и мир“, отметив те строки, которые ему казались нужными. Он положил перед собой гравюру Гопвуда и снимок с портрета работы Жерара Доу, находившегося в Зимнем дворце.

„Когда играешь историческую роль, образ, который всем известен, необходимо как можно чаще видеть перед собою этот образ и, закрывая глаза, чувствовать его перед собою живым, чувствовать себя в этом образе“, — говорил Давыдов.

Он сделал себе специальную фуражку, „бескозырку“, какую носил Кутузов, так как был контужен в голову, замечательно устроил бельмо, прилепив себе на веко кусочек газа-шифона. Сквозь это бельмо артист мог прекрасно видеть, со стороны же зрительного зала получался правдивый эффект.

Все это говорит об огромной напряженной работе артиста, которая незаметно для глаз сторонних наблюдателей шла непрерывно в мастерской артиста и только окончательно завершенная выносилась на общий суд. Он не доверял ни чутью, ни наитию, ни вдохновению. Он строил свой успех исключительно на тонком, глубоко разработанном мастерстве, постоянно проверял его эмпирическим путем, неустанно шлифуя его, обогащая во всех направлениях, со всех сторон. Его композиция, и порой очень сложная, всегда возводилась на математически выверенной опоре. Она была так выверена, каждый прием находился в таком полном подчинении художника, что артисты Александринского театра говорили: „Давыдов мог, начиная акт и взглянув на часы, точно сказать, когда он его закончит и сойдет со сцены“. До такой степени Давыдов строил творчество свое на интеллектуальном фундаменте, на элементах глубокой сознательности. Это придавало его творчеству характер живого и убедительного протеста против распушенной актерской игры и утверждало на прочном фундаменте продуманной, серьезной аналитической работы, на критической выработке тонких приемов, на действительности, сознательно организованной в творчестве.

И со стороны творческого замысла и со стороны технического выполнения у Давыдова на первом плане было рациональное начало.

„В игре Давыдова всегда больше ума и мысли“, — писал критик.<sup>189</sup> А. Суворин в театральной рецензии даже досадовал, что „Давыдов любит мудрить и умом подкапываться под роли, которые он играет, словно боясь, что чуть таланта его может обмануть, а непосредственное чувство завести в переулочек. Я очень люблю этого актера, но иногда мне хочется наговорить ему неприятностей, потому что по моим наблюдениям талант ему подсказывает гораздо вернее, а корректура ума часто заводит в переулочек...“<sup>190</sup>

Когда Давыдов появлялся на сцене — слух и зрение исключительно обращались к Давыдову. Никакие режиссерские украшения и ухищрения, никакая пышность и стильность постановок не отнимали силы, красоты и убедительности давыдовского мастерства. И в постановках Мейерхольда („Свадьба Кречинского“, „Красный кабачок“ Юр. Беляева, „Два брата“ Лермонтова) и в декорациях Добужинского („Горе от ума“) и Кардовского („Нахлебник“) — Давыдов на сцене поглощал все внимание зрителя, убедительно доказывая преобладание в театре роли актера-художника, актера-мастера.

Мастерство привело Давыдова к той свободе сценической игры, когда артист, в совершенстве владея всем арсеналом сценических приемов, уже не чувствует их власти над собою и не дает почувствовать каркаса этих приемов и зрителю, наслаждающемуся обольстительной простотой и не подозревающему, какое многообразие таит в себе эта простота, эта сценическая естественность.

„Трудно, прямо невозможно представить себе более глубокое, тонкое, красивое и правдивое исполнение ролей супругов Мамаевых (Савина и Давыдов). Сколько сверкающего остроумия, сколько неподдельного сочного юмора, сколько правды в игре этих гигантов! И как легко, просто, непринужденно играют они. Так легко, с помощью таких на вид несложных приемов, что в голову ни на минуту не приходит мысль о той виртуозной технике, о той колоссальной работе, которые необходимы были для достижения подобного совершенства. Смотришь на игру Давыдова и невольно думаешь, вот уж подлинно, кто творит с „беззаботностью жизни“, — не мог не отметить критик этой замечательной черты давыдовского творчества.“<sup>191</sup>

Своего апогея эта „естественность“ достигла в творчестве Давыдова, как и в творчестве всей плеяды великих реалистов Александринского театра (Савина, Стрельская, Давыдов, Варламов), когда они играли пьесы Островского и Гоголя. Тогда каждое движение, каждое слово поражало естественностью, дышало жизнью и было убедительно. „Это уже не игра, — писал критик по поводу исполнения Давыдовым роли Городничего в 1912 году, — это какая-то неудержимая солнечная радость бытия актера, очутившегося в своей родной стихии...“<sup>192</sup>

В таких пьесах особенно поражала в Давыдове художественная экономия, т. е. тот процесс, когда с наименьшей тратой энергии и приемов достигаются наибольшие результаты, когда скупость жестов и интонаций дают впечатление огромного художественного богатства в сценическом стиле, в гибкой технике.

#### IV

Беспредельная вера Давыдова в мастерство, уверенность большого мастера толкали артиста на преодоление проблемы ампула. Он верил, что если внешние данные не ставят каких-либо препятствий, артист безнаказанно может нести репертуар всего круга ролей. С другой стороны, эта точка зрения артиста диктовалась его могучим реалистическим талантом. Актер должен правдиво создать на сцене человеческий образ, значит, он должен суметь отразить и внешние характерные его особенности и одинаково жизненно воплотить в себе и передать зрителю его комические и драматические черты, ибо нет в жизни „комических“ и „драматических“ людей, а есть просто люди, жизнь которых полна переживаний самых сложных, взаимно переплетающихся.

Давыдов за свою почти шестидесятилетнюю сценическую деятельность переиграл роли почти всех ампула, играл простаков, рубашечных любовников, героев-любовников, комиков, комиков-резонеров, резонеров, драматические, характерные и даже женские роли.

Это не было „нащупыванием“ своего ампула. Давыдов знал свое настоящее место и дело. Это было творческое горение большого художника, жажда творчества большого мастера, уверенного в могуществе техники. Если он облюбовал роль, он весь загорался задачей победить и оформить материал.

Как художник-реалист, Давыдов стремился отразить всю полноту жизни, создать прежде всего человеческий образ, каким он бывает в жизни, а не таким, каким его условно характеризовал драматург, и не таким, каким обычно его играют актеры, и не таким, каким он кажется рутинеру-режиссеру. И артист от роли одного ампула переходил к роли другого ампула, везде отыскивая правду жизни, никогда не зная „провала“...

Критика долгое время занималась определением ампула Давыдова.

„Истинное призвание Давыдова — оперетка. Здесь он покоряет публику своим талантом всецело, что более ничего не остается желать...“<sup>193</sup>

„Давыдов своими рассказами и чтением народных рассказов еще раз доказал, что он прекрасный, серьезный комический актер, случайно попавший на ампула опереточного певца...“<sup>194</sup>

После исполнения роли „любownika“ (Холмина) в „Блуждающих огнях“ Антропова критик писал: „Пожалуй, это настоящее ампула артиста. Он очистил эту роль от того неприятного специфического налета „ампула“ любовников, от того досадного трафарета, которые так надоели в актерах этого ампула. У Давыдова все свежо и оригинально, если даже не всегда волнующе...“<sup>195</sup>

„Давыдов играет роли простаков и драматические роли и роли в оперетках — и всюду хорош, но особенно хорош именно в ролях простаков...“<sup>196</sup>

„Давыдов — комик-резонер. Играет и чиновников, и солдат, и людей среднего круга, играет даже первых любовников — и во всех этих ролях схватывает именно те бытовые черты этих типов, которые для других артистов остаются незамеченными...“<sup>197</sup>

„Наибольший успех выпал в „Периколле“ на долю В. Н. Давыдова (постановка 1902 г.), который в роли Полисмена смешил публику до истерики. В. Н. Давыдов превзошел самого лучшего исполнителя этой роли — знаменитого французского комика Бюислэй; а слава Родона окончательно померкла после игры В. Н. Давыдова. Давыдов лишней раз доказал, что больше всего он комик-буфф...“<sup>198</sup>

„Истинное призвание Давыдова — характерные роли. Здесь он царит как великолепный художник, которому все подвластно. Техническая сторона его таланта поражает тонкостью, которая оставляет в тени даже искусство и

технику таких первоклассных мастеров на характерные роли, каким был знаменитый В. В. Самойлов и актер нашей немецкой труппы Фридрих Гаазе...<sup>199</sup>

Так сбивчивы были определения границ дарования артиста. И сбивало критику именно мастерство Давыдова, для которого, казалось, не существовало никаких преград...

Наконец, в 1887 году, когда в Москве артист уже снискал успех в ролях Мольера, Островского, Грибоедова, Гоголя, но все еще не останавливался на ограничении своего ампула, известный и чрезвычайно требовательный критик С. Васильев писал: „Давыдов — прекрасный актер! Он создает по временам совершенно художественные фигуры. Он каждый раз самым добросовестным образом относится к своей роли, влагает в нее множество старанья, отделяет в ней каждую мелочь. Видеть его всегда удовольствие, а глядя на Давыдова зритель постоянно испытывает то удивительно приятное чувство, какое доставляется уверенностью в артисте... Но Давыдов берет за слишком разнообразные роли. Это интересно для публики. Это, прежде всего, полезно для него самого, ибо давая ему простор испытать свои силы в самых различных направлениях, неизбежно и естественно должно натолкнуть его на действительное ампула, свойственное его таланту, ампула, на котором он должен сосредоточиться...“<sup>200</sup>

Но Давыдов попрежнему продолжал играть и комиков, и резонеров, и характерные роли, и роли бытовые. Круг его творческих исканий лишь постепенно суживало досадное физическое ожирение, пока, наконец, не лишило артиста целого ряда ролей, и прежде всего ролей драматических, в которых Давыдов волновал театр обаянием таланта и покорял совершенством сценической техники.

Но как бы ни старался артист разрешить задачу — быть универсальным актером, совершенно свободно владеющим всей полнотой техники, владеющим любым материалом, все-таки индивидуальность актера, выявляя в таланте художника преобладание тех или других черт, в меньшей или большей степени, создает своеобразную стихию творческого таланта.

Какое ампула было наиболее свойственно таланту Давыдова? Какая нота звучала особенно сильно и обаятельно, особенно убедительно в таланте артиста и самому артисту давалась как-то особенно легко, свободно, полно?

В 1886 году артист сыграл Фамусова и Городничего в Москве, в театре Корша. Имя его было поставлено

рядом с именем Щепкина. Давыдов внес столько комического элемента в эти роли, что придал и тому и другому образу чрезвычайно благодушный характер. С такой интерпретацией Давыдова не согласился лишь критик С. Васильев, который считал, что обе роли относятся к ролям характерным и что Давыдов их блестяще „транспонирует“ в пределах своего диапазона“. „Городничий и Фамусов — это роли, не принадлежащие к его действительному амплуа, — писал критик, — и это скорее опять проявления большого таланта, поставленного не на свое место, нежели полное и свободное раскрытие его в роли, вполне соответствующей средствам...“<sup>201</sup>

Где же было „свое место“ таланта Давыдова?

Тот, кто видел Давыдова на протяжении нескольких лет, в ролях различного характера, тот убедился, что какие бы роли Давыдов ни играл, к какому амплуа они ни принадлежали бы, Давыдов в основном оставался комиком, и полное воздействие его творчества, впечатление органически-целого являл он в ролях, в которых эта основная черта особенно могла найти свое место, например в роли Расплюева, коронной роли Давыдова. За этим пределом шло детальное проявление большого таланта, работа гениального мастера, изумлявшего подробностями, освещавшего отдельные места роли, начиналась игра сильного, опытного актера, жонглерски владеющего актерской техникой.

Сам артист сознавал, что именно в этом его истинное призвание. На одном из портретов, подаренных в 1889 году одному из своих друзей и поклонников, он написал: „Говорят, что я служу смеху. Каждому свое. Смех — великое дело! Еще Гоголь сказал, что смех создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Разве это не почетная и не почетная задача для серьезного, любящего свое дело, артиста!“

Давыдов щедро дарил этот ценный смех, но никогда не показывал его оторванно от жизни. Он прекрасно понимал, что такой смех может быть показан только лишь через осуществление художественных типов, для создания которых послужила сама жизнь, — Давыдов был последовательный реалист, сочетая при этом, подобно Щепкину, комическое с развитием характера.

В пьесе Николаева „Тайна“ Давыдов изображал профессора Доронина, впервые показав на русской сцене тип ученого, погруженного только в свой предмет,

знающего только книги, рассеянного и безучастного. Была создана яркая, комическая фигура, которой потом подражали все исполнители. Но у Давыдова это был такой правдивый тип, до которого не мог подняться ни один актер в этой роли. „Это вполне законченное, выдержанное сценическое воплощение, художественное и правдивое с начала до конца — писал критик. — Из-за одной этой фигуры стоит посмотреть „Тайну“.“<sup>202</sup>

Критика единодушно отметила, что роль Доронина давала все возможности к тому, чтобы соскользнуть к внешним, комическим усилениям, к шаржу (что и было с другими исполнителями), но Давыдов везде оставался на высоте, не предпринимая никаких усилий смешить. Он „смешил одну жизненной правдой“, в которой художник обнаруживал перед зрителем необыкновенное чувство жизни и гениальную наблюдательность. „Ни одного усилия, ни одного шаржированного штриха, а театр стонал от смеха..“ Молодая вдовушка старается привлечь профессора к себе, а тот, чуя свою неминуемую беду, забирает книги и собирается уходить. Кажется, ничего особенного, но Давыдов делал паузу на такой комической мимической игре, о которой критик отзывался, что „ни один из европейских артистов (бывавших в Москве) не поднимался на ту высоту в искусстве мимики, которую показывает здесь Давыдов, в одной этой сцене..“<sup>203</sup> Никакого нажима Давыдов не делал. Это была жизненная, правдивая мимика, отражавшая все сложные переходы чувств, которые переживал профессор, очутившись в таком положении.

„Только такой громадный реалистический талант, каким владеет Давыдов, мог создать комическую фигуру серьезного профессора и ученого, не прибегая ни к одному специфически-театральному приему, и произвести комическое впечатление исключительно громадной творческой способностью создавать жизненные, правдивые типы действительности..“<sup>204</sup>

В этом заключалось прямое и настоящее дело Давыдова.

## V

Но Давыдов был истинный комик. В его комическом таланте в равной мере заключалась и сила драматической экспрессии, драматическое начало. Для Давыдова, как актера-реалиста, не было и не могло быть узкого разгра-

ничения ролей на драматические и комические. Артист должен изобразить человека во всем многообразии его переживаний, а человеку свойственны не только комическая или драматическая коллизия, но та и другая вместе, в их сложном переплетении.

Давыдову было суждено иллюстрировать жизнь самых обывденных людей, людей того круга, к которым так пристало щедринское название обывателей. В давыдовском таланте все было от земного, от реального. Потому и драма необыкновенная, драма гигантских страстей, все монументальное, все героическое было ему несвойственно. Трагизм и мелодраматизм были ему чужды.

А. Р. Кугель не признавал „драматического темперамента“ в таланте Давыдова. Он писал по поводу исполнения одной роли Давыдовым, что „это был лишь прекрасный урок, какими внешними приемами следует пользоваться, чтобы изобразить драматические положения“<sup>205</sup> и что у артиста нет драматического темперамента, „этого дрожащего нерва, захватывающего публику“,<sup>206</sup> и сравнивал драматические способности Давыдова, Ермоловой и Сальвини.

Конечно, бурного, стремительного, органически-целостного, драматически монолитного темперамента, которым обладали Ермолова и Сальвини, у Давыдова не было. Самый материал, с которым оперировали артисты, был чрезвычайно различный. Давыдов никогда не брался за трагедию, он как умный художник никогда не ставил себя в тяжелое и сомнительное положение: он знал, что образы такого характера не в его средствах.

Когда Давыдову приходилось изображать людей „не от мира сего“ или стоящих над толпой, он всегда снижал их до земного, и в передаче драматической стороны в этих случаях нередко можно было обнаружить соединительные нити между творчеством и техникой. В этом отношении получалось обратное тому, что происходило с Ермоловой, когда артистке приходилось играть бытовую драму. Силой своего огромного темперамента она опрокидывала узкую концепцию автора и поднимала образ до героического звучания. Давыдов, наоборот, суживал широкий захват и героическое опускал на землю.

Чужд был Давыдову и театральный мелодраматизм. Между тем, в таких пьесах нередко приходилось выступать Давыдову в Александринском театре в 80—90-х годах. Например, в „Вольной волюшке“ Шпагинского Давыдов



должен был изображать боярина, тирана, который, по пьесе, ходит по сцене, „щелкая зубами“. Конечно, реалистический талант Давыдова смягчил мелодраматическую характеристику злодея. „Можно вообразить себе, что бы сделал из такой роли актер с меньшим талантом и эстетическим чутьем, чем Давыдов“, — писал критик.<sup>207</sup>

Но драма житейская, драма средних людей, когда драматизм является жизненной, естественной и лишь одной из сторон сложных переживаний действующего лица, — такая драма таланту Давыдова была близка, понятна и передавалась им с изумительной правдой и силой. В роли Расплюева артист покорял публику неподражаемым комизмом и трогал теплотой сердца, в образе Муромского („Дело“) он умел проявить необычайную силу экспрессии, потрясая зрителей до глубины души, в ролях Андрея Колгуева („Новое дело“), Недыхляева („Кручина“), Иудушки („Иудушка“) он достигал сильного драматического впечатления, и достигал не криком, не драматическим нажимом, не эффектами внешнего порядка, а исключительно правдой сочувствия, выявленной через искренние тонкие нюансы речи, через богатство одушевленной мимики, через вживание в образ. . . Это были самые обыкновенные люди, которым не чуждо было все человеческое, это был житейский мир среднего человека.

Там, где другие находили только материал для возбуждения смеха, Давыдов вызывал слезы. Талантливый артист П. М. Свободин, играя Мошкина („Холостяк“), в сцене предложения вызывал смех, придавая всей фигуре Мошкина комическую наружность. Давыдов не допускал ничего подобного и трогал зрителей „жаждою душевной ласки“, трогал до слез теплотою переживания. Артист создавал впечатление большой драматической силы, не прибегая ни к одному из средств драматического усиления. Мартынов, например, последний акт „Холостяка“ вел сильно, в приподнятом тоне, т. е. искажал колорит мягкой меланхолии, отнюдь не впадающей в отчаяние, Давыдов в этом акте создавал драматическое настроение приемами смягченного реализма. При этом Мошкин у него даже в самые сильные моменты не вырастал над образом среднего маленького человека. Такое же сильное драматическое впечатление создавал артист и в роли несчастного, забитого, но трогательно любящего свою дочь Кузовкина („Нахлебник“). По общему свидетельству критики, артист потрясал драматической силой и в роли Ивана Ранцау („Братья Ранцау“ Эркмана-Шатриана).

„Мало сказать отличился, но просто поразил Давыдов исполнением одного из враждующих братьев Ранцау. Давыдов выказал истинные задатки трагической силы, — писал критик. — Мы видели перед собой обезумевшего от своеуправия, ненависти и гнева деспотического старика в такой поразительно художественной правде всех мимических движений и нюансов, интонаций голоса и течения речи, переходящей от kloкочущего страстью крика до ядовитого шопота, что большей иллюзии от актера требовать нельзя...“<sup>208</sup>

Наконец, Давыдов был непревзойденным исполнителем роли Иванова („Иванов“ Чехова). Артист создавал драму на фоне серой русской действительности, играл самую обыденную фигуру и нашел для достижения драматического впечатления тонкие приемы актерского мастерства. Чехов, как это часто случается с писателями, боялся за Иванова, поручая его комику Давыдову. В письмах Чехов писал, что роль должен играть актер „энергичный“, что Давыдов не будет „бешеным“, что монолог в третьем акте нужно „петь“, монолог в конце четвертого „необходимо читать свирепо“ и что то и другое для Давыдова невозможно. Давыдов как сценический художник оказался, однако, проныцательнее Чехова. Он играл Иванова „без пения“, без „бешенства“, без „свирепого чтения“. Давыдов изображал драму Иванова как чуткий художник-реалист и создал громадный успех Чехову. Все Ивановы подражали Давыдову, потому что интерпретация Давыдова была проникновенна. Когда В. И. Качалов изобразил Иванова лириком-интеллигентом, а Н. Н. Ходотов неврастеником, критика отвергла такое толкование и вспомнила в этой роли Давыдова, как изумительно отразившего эпоху, умевшего создать подлинно драматическое настроение в бесцветном сером образе своего героя.

## VI

Для Давыдова не существовало ни больших, ни маленьких ролей. Он с тем же творческим упоением играл и Расплюева и незначительную роль Ладыжкина („Жених из долгового отделения“), Фамусова и эпизодическую роль Овсянки („Кухня ведьмы“ Ге), Городничего и Семку („Хрущевские помещики“ Федотова)... Для него был прекрасен и заманчив самый процесс творчества. Его прельщала типологическая концепция роли. Его волновала задача создать живой, художественный образ, „типический“ в свой выра-

зительности, в своей жизненной правде. И все сценические образы, созданные Давыдовым, поражали типичностью бытовых и психологических черт при исключительной редкой характерности форм сценической передачи. Крошечная роль Варлаама („Борис Годунов“ Пушкина) поднимается в его творчестве, по свидетельству критики, „до пределов типичности исключительной силы“... „Артист возвел роль в перл создания, сделав из нее шедевр. Глядя на игру Давыдова в роли Варлаама (сцена в корчме), только поражаясь мощи его реалистического сценического творчества, поражаясь, как художнику достаточно несколько типических штрихов, чтобы создать незабываемый великолепный образ. Варлаам-Давыдов словно сошел с полотна Репина...“<sup>209</sup>

В этом отношении на творчестве Давыдова сильно сказалось влияние французской школы: „Эта школа, пройдя через классический актерский стиль в девятнадцатом веке, стремилась уже к реализму, пыталась воссоздавать человеческий индивидуальный характер, возведенный в степень обобщенного и подчеркнуто заостренного типа. Актер становился изобретателем человеческих типов, пытливым наблюдателем характеров и конструктором такого сценического образа, в котором преобладали выразительные типологические черты... В каждой роли актер искал известный типологический акцент и находил прием для его передачи“.<sup>210</sup>

Влияние это шло через В. В. Самойлова, С. В. Шумского, Н. К. Милославского, которых тщательно изучал Давыдов в самом начале своей сценической деятельности, и, подкрепленное богатейшим мастерством артиста и не менее богатейшим знанием и наблюдением жизни, получило в творчестве Давыдова на редкость блестящее и обаятельное сценическое выражение.

Жаждой типологического эффекта объясняется в Давыдове его глубокая способность к перевоплощению. Эта способность заявляла о себе, когда артист был еще ребенком, когда пробуждалось в нем первое неясное влечение к актерству, и потом, развиваясь на почве тонкой техники и острой наблюдательности, стала украшением его таланта. Артист совершенно отождествлялся с изображаемой личностью, жил ее жизнью, смотрел ее глазами. И черта эта имела место в творчестве артиста не только при исполнении четких художественных образов, но и в том неполноценном драматургическом материале, который представлял артисту лишь схему, эскиз, проекцию. Давыдов и тогда находил для

них живое, правдивое содержание, краски, полутона, тончайшие психологические нюансы, воплощал образ реальный, полнокровный. Задача художественного воплощения, стоявшая перед Давыдовым, осложнялась тем, что материал поражал однообразием, однородностью характеров, действующих лиц, один характер был похож на другой. Нужен был громаднейший запас жизненных наблюдений, тонкое ощущение жизни и большое мастерство, чтобы, воплощая образы, создавать совершенно несхожие по внешней типичности и по характеру сценические фигуры. Взять хотя бы роли, которые неизменно играл Давыдов: Ладыжкина („Жених из долгового отделения“) и Горюнина („Завоеванное счастье“). Оба — люди недалекие, добродушные, доверчивые, только силою обстоятельств поставлены в разную житейскую обстановку. Но какая огромная разница получалась у Давыдова при их сценическом воспроизведении. Недалекость, добродушие, доверчивость, сердечность каждого имели свою индивидуальную физиономию. Получались две фигуры, два образа, несколько не похожие один на другой, но оба образа верные правде жизни, каждый жил своей собственной жизнью.

Критика не уставала отмечать выдающуюся способность Давыдова в области актерского перевоплощения. „В самом деле, если слово гений — не пустой звук, — писал критик К. Погуляев, — то почему же я не могу назвать гениальным актера, обладающего необыкновенной способностью воплощаться в изображаемое лицо, передавать самые разнообразные типы, увлекать зрителей самым глубоким драматизмом и в то же время самым неподдельным комизмом, бьющей через край веселостью. Молчалин и Осип, Ладыжкин, Бальзаминов, Недоросль и Грумио, Прелестный, Недыхляев, Бобчинский и Кутузкин, Мошкин и Еремка, да я вправе Давыдова назвать гениальным так же, как называю гениальным Гоголя и Глинку...“<sup>211</sup>

Но Давыдов шел далее, и нередко поражал чистейшей трансформацией. Он создавал женские образы, и зрители порой до окончания пьесы не подозревали, что роль играет мужчина. Он играл кокетливую, приятную даму, мамашу, которая еще молодится и хочет нравиться. Простакову („Недоросль“), Пошлепкину („Ревизор“), сваху („Женитьба“), изображал старуху-богомолку, толстую монахиню-игуменью монастыря и т. д., достигая идеальной полноты творческого перевоплощения, когда как будто совершенно терялась определенность ощущения своего личного я.

При всей правде глубокого перевоплощения, при всем реализме творчества артист, однако, никогда не снижал реализм до будней, до плоскости натурализма. Его реализм, украшенный тонкими театральными приемами, заключенный в оболочку совершенной формы, поднимал сценические образы на высоту сценической поэзии. Пройдя через водевиль, оперетту, эстрадные жанры, артист постиг чрез них очарование и силу театральности и остался верен ей до конца дней. Стихия театральности была у Давыдова во всем: в изобретательности приемов, в жесте, в слове, в мимике, в умении создать паузу, в искусстве создать настроение, но во всем всегда была целесообразна, всегда реалистически оправдана, подчинена правде сценического воплощения, никогда не уводила артиста от искусства акцентирования типологических деталей. От театральности реализм Давыдова приобретал еще большую яркость, большую силу и убедительность. Это была стадия реализма, обогащенная виртуозной актерской техникой, это было гениальное уточнение традиций В. В. Самойлова, которым после смерти этого великого мастера грозило полное исчезновение под напором натурализма, в конце девятнадцатого века овладевшего сценой.

Давыдов старался обогатить „театральность“ предшествующих эпох, стремился усилить впечатление интересными, новыми, оригинальными приемами. В критике все время мелькали указания на новизну сценических приемов Давыдова, но отсутствие специфически-сценических знаний и бедность театрально-критической терминологии не дали возможности критике зафиксировать приемы Давыдова. Он, например, еще до Московского Художественного театра применил в игре „настроение“ как целую определенную систему технических приемов (тон, пауза, мимика, переход, игра с вещью и т. д.), создающую атмосферу определенного душевного строя, настроения. В одноактной забытой пьесе Н. А. Некрасова „Осенняя скука“ Давыдов играл помещика Ласукова, который не знает, как убить время до девяти часов, когда уже будет можно лечь спать. „Трудно представить себе что-нибудь более типичное, ограниченно-самодовольное, противное в своем никому и ни на что не нужном существовании“, — писал критик об исполнении артиста.<sup>212</sup> Целым арсеналом тонких приемов Давыдов создавал настроение осенней скуки. В каждом жесте, в каж-

дом слове, в каждом приеме, в каждом движении чувствовалась эта зловещая осенняя скука.

Давыдов был исключительный мастер грима. Его гримы были правдивы и характерны. Несколькими штрихами он изменял свое лицо до полной неузнаваемости и удивительной типичности.

Но сила особенного сценического воздействия Давыдова заключалась в блестящем сочетании, в органическом объединении слова и мимики. В этом таилась непревзойденная художественная сила Давыдова, творческая мощь его художественной личности.

Эта черта творчества Давыдова, выражавшаяся в органическом срастании слова и движения, служила, между прочим, препятствием его успеху в кино, которое отнимало у Давыдова один из элементов этой гармонии. Фильм лишил давыдовскую игру ее „секрета“, Давыдова надо было не только видеть, но и слышать.

Театр должен являться хранителем языка своего народа. Давыдов выполнил эту задачу блестяще, с чрезвычайным разнообразием и богатством передавая всю красоту русского языка, его музыки, его интонаций. Голос Давыдова звучал со сцены поразительными тонами и перепадами. В нем не было никаких типических актерских интонаций, никакого декламационного актерского трафарета. Он был оригинален, своеобразен и шел от глубокого проникновения в стихию родной речи.

„Я считаю, — говорил Давыдов, — что русский актер должен хорошо владеть мелодией русской речи и не вносить в нее чуждые элементы итальянского или французского говора... Язык театра, конечно, имеет свои законы, но основан он должен быть на верной русской интонации“.

Давыдов владел русской интонацией речи в совершенстве и умел раскрывать сценическое слово во всей красоте. Для любителя живого русского языка сценическая речь Давыдова была источником неиссякаемых очарований.

Он ценил слово в театре, уважал его мастеров и возмущался, когда режиссеры посягали на художественное слово в театре, вымарывали, дополняли или составляли мозаику из разных произведений.

„Слово на сцене — это река, которой течет мысль в театре, — говорил Давыдов. — Ценно, как автор проводит эту мысль. Как же можно, не нарушая этой мысли, позволять себе выкидывать колена с художественным словом в те-

атре. В классических произведениях это просто недопустимо и наказуемо!..“

Сам артист очень бережно относился к слову на сцене и делал все, чтобы слово на сцене стало живым и правдивым. Поэтому он особенно предостерегал молодежь от резкой декламационной манеры, которая, будучи усвоена в молодых годах, может пагубно отразиться на читке в дальнейшем, сделав ее неестественной, вычурной, лишенной жизни.

Слово у Давыдова шло от глубины понимания образа, от вживания и отражало оттенки душевных переживаний. Оттого оно и было так правдиво и глубоко-захватывающе. Давыдов смаковал слово и окрашивал его неподдающимся никакому копированию изобразительными интонациями.

Анализируя игру Давыдова в „Горе от ума“, Евг. Кузнецов писал, между прочим, что Давыдов в роли Фамусова „играет поразительно просто, — с той простотой и естественностью, которые составляют главный секрет мастерства реалистического порядка. Это даже не игра, это скорее разговор с другими, с самим собою, с публикой. Разговор мастерской, захватывающий, покоряющий так, что от него нельзя оторваться, и жалеешь, что вот-вот сейчас Фамусов-Давыдов кончит явление и уйдет со сцены...“<sup>213</sup>

В этом критическом высказывании очень верно подмечено, что игра Давыдова сведена к диалогу и монологу. Можно было бы указать на целую вереницу ролей, в которых Давыдов сводил местами игру, как казалось бы, с динамических позиций на статические, исключительно к слову, тем не менее интерес у зрителя не падал ни в малейшей степени. Весь секрет заключался в том, что слово у Давыдова было динамично, было всегда театрально. В этом была его сила. Он так подавал его, придавал ему столько образности, что можно было слушать артиста, закрыв глаза, и музыка речи Давыдова рисовала перед зрителями яркие картины.

Иногда интонацией он разрешал сложные сценические задачи. Такова, например, была его „двойственная“ интонация в роли Бальзамина, когда он говорит „уж очень мне, маменька, разбогатеть-то хочется!“ Она вызывала теплое, жалостливое чувство к Бальзамину, но чувство это не было глубоким, потому что интонация по форме была комична, Давыдов сдобривал ее комизмом.<sup>214</sup>

Его монологи (в ролях Городничего, Фамусова, Подколесина, Расплюева, Каркунова) раскрывали чудеса челове-

ческой речи, показывали, что может сделать из человеческого голоса, из простой как будто разговорной речи, великий мастер, в какое могучее орудие сценического воздействия может превратиться художественное слово.

Художественной силе слова сопутствовала сила творческой мимики.

Его мимика была психологична, глубоко правдива и в то же время высоко театральна, потому что всегда находила свое выражение в оригинальных, своеобразных и в высшей степени тонких артистических приемах гениального мастера.

Поразительные мимические способности позволяли Давыдову разрешать иногда совершенно по-новому и порой самые сложные сценические задачи.

Взять хотя бы такую деталь в исполнении роли Городничего — сцену, когда Городничий торжествует со своей женой по поводу предстоящего замужества своей дочери с Хлестаковым. Все артисты любят в этой сцене „пустить“ самодовольный громкий хохот, ведут сцену в бурно-радостном настроении. Давыдов вел эту сцену почти исключительно на мимике. Он садился в кресла в глубине сцены. Он нежился от победы и удовольствия, вальяжно развалившись в креслах. Все торжество было написано у него на сладостно-самодовольно расплывшемся лице. Глаза масляные. Речь плавная, уверенная. Городничий уже унесся в будущее, и ему грезится, что чрез плечо у него уже „голубая кавалерия“. Зритель не мог оторваться от этой живописной мимики, блестяще отражавшей состояние добродушия, удовольствия, размяклости, покоя и наивности.

Мимический талант позволял Давыдову совершенно иначе подойти к „a parte“ на сцене, т. е. к произношению тех отдельных замечаний, с которыми артист обращается не к партнеру, а к самому себе. Рутинка создала здесь своего рода штамп. Актер отворачивался от партнера в сторону (и, конечно, в сторону публики) и преподносил при этом в несколько сниженном тоне с неподвижностью жеста то, что полагалось по тексту. Давыдов, как реалист-актер, этот штамп отбросил. Он всегда находил для „a parte“ оригинальный прием.

Особенно ярким образчиком может служить художественная передача „a parte“ в „Ревизоре“ в роли Сквозника-Дмухановского, которыми изобилует сцена Городничего с Хлестаковым во втором действии комедии, в трактате, когда Городничий на реплики Хлестакова о том, что





В. Н. Давыдов — старуха-богомолка  
(Мимический этюд)



В. Н. Давыдов — губернатор  
(„Птички певчие“ Орфеябаха)

он не желает идти в тюрьму, мысленно возражает замечаниями, вроде: „О, тонкая штука! Эх куда махнул! Какого туману напустил! Разбери кто хочет, не знаешь, с которой стороны и приняться!..“ Сцена эта всегда является камнем преткновения для актера. Тем не менее Давыдов превосходно разрешал все трудности этой сцены крайне жизненным, мимическим приемом. Почти все замечания „в сторону“ он говорил, глядя Хлестакову в глаза, почти в упор. Но мимика, с какою артист произносил слова, так была полна немого размышления над личностью и словами Хлестакова, что у зрителя сохранялась полная иллюзия „а parte“ замечаний Городничего.

На мимике строил Давыдов свои изумительные паузы, немые, но наполнявшиеся огромным содержанием, шедшим от глубокого вживания в образ. Никто и никогда не решался их повторять. Такова была, например, трехминутная пауза в роли Подколесина, перед тем, как он решается сбежать. Она иллюстрировала все радости и ужасы семейной жизни. Такова была пауза в роли Хлынова („Горячее сердце“) в четвертом акте. Она была исключительно правдива и в то же время исключительно театральна, т. е. шла, выражаясь актерским языком, на сплошном „кренделе“, но „крендель“ был абсолютно оправдан и еще сильнее подчеркивал настроение скуки, испытываемой Хлыновым, проводившим пьяную компанию и не знающим, куда себя определить.

Пауза начиналась после одного слова „уехали“, которое Давыдов говорил с каким-то „чеховским“ надрывом. Это было так смешно и неожиданно и так не вязалось с пьяной фигурой Хлынова, что зрительный зал раздражался хохотом, который не смолкал во все продолжение паузы. Это был „крендель“ в интонации, игра на контрастах между образом и несоответствующей ему формой выражения. Затем следовал знаменитый „крендель“ в действии: игра с разбитой статуей, у которой остались только ноги. Убедившись наощупь в реальности ее существования, что это не „видение“ вроде тех чортиков, с которыми он, вероятно, уже имел дело, Давыдов, припав к ней головой, начинал горько плакать из сочувствия к такому горю ее, как потеря верхней своей части... Не найдя больше чем заняться около статуи, сочно плевал на нее и, махнув платком, двигался дальше. На дороге попадались развешанные для иллюминации бумажные фонарики, шла игра с ними, дальше — игра с фонтаном, затем с креслом, в которое он

никак не мог попасть. Он смачивал голову у фонтана и вытирал ее бородой и т. д. ... У Островского нет этой паузы. Ее создал богатейший мимический талант Давыдова.

Надо было видеть Давыдова в тех сценах, где он только слушал. В пьесе Потапенко „Лишенный прав“ Давыдов, игравший отца „лишенного прав“, во втором действии сосредоточивал на себе все внимание театра. Публика напряженно следила за Давыдовым, впадалась в его лицо и только между прочим слушала рассказ самого „лишенного прав“. На лице артиста отражался весь рассказ сына, вся жизнь его, все испытания, страдания и радости. Слезы умиления блестели на глазах всех зрителей, разделявших глубокое переживание артиста, передаваемое им при помощи тонкого искусства мимики. Так же прекрасен был Давыдов в роли Ивана Манохина („Раздел“ Писемского), когда Манохин выслушивает претензии своих родственников, поручивших ему раздел. На лице Давыдова можно было читать, как он воспринимал каждого, что о нем думал, каково его отношение к собеседнику.

Правдой жизни дышала мимика Давыдова в роли Мамаева. Вспомнить хотя бы сцену первого акта с Глумовым. Давыдов сидел со сложенными на палке руками, без единого жеста. Лишь изредка он делал какое-то особое, едва уловимое движение кистью руки. Но лицо, мимика отражала всего Мамаева. Это было самоуверенно-глупое лицо барина, физиономия обиженной особы, речей которой никто не хочет слушать. Вся сцена шла преимущественно на мимике, подкрепленной игрой интонаций.

В этой же роли Давыдов показывал необычайную скупость жеста, восполняя ее мимикой лица. Он жестикулировал лишь одними кистями рук, которыми владел в совершенстве. Жест Давыдова всегда был сдержанный, но чрезвычайно выразительный.

Иногда Давыдов поражал особого рода жестом, „описательным“. Например, в роли Фамусова при словах: „В мои лета не можно же пускаться мне вприсядку“ — делал описательное движение кистью, и зритель чувствовал и окончательно убеждался, что действительно было бы странно и смешно, если бы Фамусов пустился вприсядку. Или в той же роли, произнося классический стих: „... Уж коли зло пресечь: забрать все книги бы да сжечь“, Давыдов подымал правую руку, делал легкий оборот кисти и движение пальцами, и перед зрителем возникало яркое впечатление

груды книг, вспыхнувшего пламени и взвившегося над ним дыма.

В 1899 году на выставке в Париже в фотографическом отделе всех посетителей привлекала громадная витрина харьковского фотографа Федецкого, показавшего в одиннадцати фотоснимках мимическое искусство Давыдова, разработавшего мимический этюд последовательного охмеленья. Это была высокоталантливая поэма, сочиненная Давыдовым, шутка громадного мастера, глубокого психологического таланта, показывающая с какими ничтожными средствами художник может достичь выразительных результатов в изображении различных оттенков гурманства, опьянения и бессмысленной веселости пьяного человека.<sup>215</sup>

## VIII

В личной жизни Владимир Николаевич был полон обаяния, того творческого обаяния, которое неразрывно несет с собою истинный художник.

„С трогательным чувством припоминаю сейчас радостные чеховские дни, в первые наезды А. П. в Петербург, скрашенные на дружеских собраниях неизменным участием вездесущего В. Н. Давыдова. Никто не умел так разжечь огонь веселости на этих интимных сборищах, как В. Н. Он пел мастерски под аккомпанемент гитары цыганские романсы, морил со смеху юмористическими рассказами и анекдотами, иногда пародировал какую-нибудь артистическую известность с блеском и сходством, граничившим с гениальностью, — вспоминал писатель И. Л. Щеглов. — Дар имитации развит был в Давыдове в таком совершенстве, что, благодаря этому одному таланту, он мог бы завоевать себе громкую известность помимо остальных богатств своей художественной природы. Никогда не забуду одной вечеринки у поэта А. Н. Плещеева. Собрались случайно несколько друзей А. Н. после представления „Отелло“ со стариком Сальвини. Приехал Давыдов и, под живым впечатлением игры итальянского трагика, стал его имитировать, выбрав монолог последнего акта перед самоубийством. Это была совершенно особенная художественно тонкая имитация, в первой части монолога настолько близкая по тону и темпераменту к оригиналу, что становилось жутко, — и только под самый конец, когда В. Н., схватив со стола плещеевский разрезной нож для книг, неуловимым, чисто фарсовым жестом, поднес его к горлу, все вдруг по-

няли всю тонкость пародии и разразились громким смехом и аплодисментами...“<sup>216</sup>

В труппе Владимир Николаевич держался как старший товарищ, наставник, руководитель. В провинции, в поездках эти черты Давыдова артисты ценили не менее, чем его талант.

„Помню летнюю поездку в Вологду, это было уже в послереволюционное время, — вспоминал Ю. В. Корвин-Круковский. — Несколько раз после спектакля, поужинав, мы собирались на полусвященной сцене и у нас начинались собственные представления. Чего только, помню, тут не было. И цирк, и кафе-шантан, и чемпионат французской борьбы... И всюду главным изобретателем развлечений являлся Давыдов, семидесятипятилетний старик, являвшийся то клоуном, то кафешантанной певичкой, то чемпионом борьбы, то, накинув на голову темный платок, изображал с своей неподражаемой мимикой богомолку из богадельни, в церкви, у всенощной, которая то возведет слезящиеся глазки к небу, то, делая земной поклон, щупает материю на платке молящейся соседки, оценивая ее добротность...“<sup>217</sup>

Однажды молодежь собралась чествовать его вечеринкой. „Все мы подготовились во всеоружии своих молодых дерзновенных сил достойно отблагодарить и почтить своего великого учителя, — рассказывает Н. Н. Ходотов. — Среди нас были и певцы, и поэты, и музыканты, рассказчики, куплетисты, даже акробаты и клоуны... Но какими жалкими мозгляками и стариками оказались мы на этом чествовании, когда в программу включился Вл. Ник. ... „Русская песня! Да разве она так поется?“ — и он поет. Цыганский романс? — тоже. Стихи? — И вот читается Пушкин, Лермонтов, Некрасов. Басни? Сам дедушка Крылов не прочел бы лучше. Анекдот, сцена из Годунова, куплеты, фокусы, пляски, — один Давыдов в тысячах образов. Итальянский трагик, клоун, факир из Индии, украинский актер с песней и пляской и шамкающая старуха в платочке и пьяnenкий попик... всего не перечить. Но все ярко, все живо...“<sup>218</sup>

У Давыдова было все: слава, любовь публики, сердечная привязанность друзей, неизменная радость творчества и вдохновение труда, он был окружен ореолом восторженной любви и ореолом глубокого уважения в общественном мнении. Но пройдя великий сценический путь, Давыдов остался скромнейшим человеком. Трудно представить себе

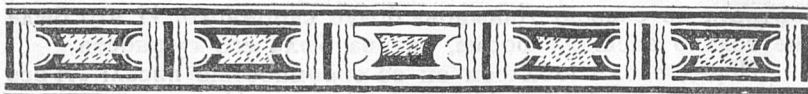
артиста со славою Давыдова более скромного. И это была не только внешняя форма, такова была его сущность.

Перед своим юбилеем он со скромностью писал: „Я все оглядываюсь на пройденный мною путь. Проверяю его шаг за шагом и отыскиваю в нем и ошибочно выбранные ту-пики и рвы, и бугорки, через которые приходилось пере-прыгивать, и горы, через которые нужно было переходить, и дебри, и леса, в которых блуждал, и реки, и моря, кото-рые переплывал, пока вышел на большую светлую дорогу. Много горького, тяжелого, обидного, безотрадного, но много и хорошего, задушевного, яркого всплывает на душу. Одна мысль сменяется другой и, как солнечный зайчик, перебе-гает от мысли к сердцу и от сердца к мысли... Тут и ожи-дание светлого артистического праздника с его восторгом и радостями и трепет подсудимого с отчаяньем в душе услышать роковые слова: „суд идет“. А что он скажет? Оправдает или обвинит?“<sup>219</sup>

История оправдала Давыдова как великого сцениче-ского мастера.

Пленительный театральный талант, полный жизнерадост-ного темперамента, убежденный художник-реалист, изуми-тельный по технике сценический мастер, вдохновенный учи-тель и воспитатель многих актерских поколений, хранитель лучших, живых традиций русской сцены — Давыдов всю свою жизнь отдал театру, веруя в его могущественные творческие силы и общественное назначение.





## В. Н. ДАВИДОВ-ПЕДАГОГ

### I

Влияние Давыдова на театр шло не только по линии непосредственного воздействия на своих товарищей в процессе творческого с ними соприкосновения. Влияние Давыдова выразилось еще в многолетней педагогической деятельности. Эта педагогическая деятельность сначала в Петербургской консерватории как руководителя класса декламации, который принял Давыдов из рук В. В. Самойлова, а затем на драматических курсах при Петербургском театральном училище, как профессора практики драматического искусства, создала Давыдову репутацию блестящего педагога, к которому страстно стремилась молодежь. Он выпустил из школы несколько актерских поколений, долго составлявших основные кадры русской провинциальной и столичной сцены.

Среди учеников и учениц Давыдова мы видим В. Ф. Коммиссаржевскую, В. Л. Юреневу, П. Л. Вульф, Н. Н. Ходотова, Ст. И. Яковлева, Ю. Э. Озаровского, Л. С. Вивьена, И. М. Шувалова, А. Н. Феона, В. И. Петрова, Л. М. Добровольского, Н. Г. Шумова... Многие из больших артистов пользовались советами и долгим руководством Давыдова, например народная артистка Республики В. А. Мичурина-Самойлова...

Давыдов стал заниматься педагогической работой, когда еще не только ни у кого из преподавателей сценического искусства не было, ни твердых взглядов, ни ясного представления, ни определенной, завершенной системы, но когда



даже большинством актеров значение школы ставилось под сомнение.

„Я просто поражен, что еще в наше время находятся среди нас такие, которые смеют утверждать, что для актера школы не надо, были бы лишь способности от природы, — писал артист. — Какой позор для нашей среды! Все стремятся к образованию, к расширению своих знаний, а у нас появляются такие бушмены! Стыд! Позор! Несчастный русский актер! То его бьют по обеим щекам и он улыбается, то сам он унижается и лижет непристойные места, то пресмыкается в передней редактора видной газеты, чтобы замолвили о нем доброе словечко, то говорит и высказывает такие суждения, что уши вянут, и становится стыдно, что и ты русский актер! Школа, школа и сто раз школа, и только школа выведет наш театр из тупика, в который он все больше и больше скатывается. Неправда, что школа никого не дала. Это наглая ложь! А М. Н. Ермолова, а Г. Н. Федотова, а И. В. Самарин, а С. В. Шумский, а П. В. Васильев, а А. Е. Мартынов, а Н. Ф. Сазонов, а Е. Н. Жулева, а В. В. Стрельская!!! А те, кто пришли в театр не из школы, как, например, М. Г. Савина, А. П. Ленский, В. В. Самойлов, В. Ф. Коммиссаржевская, В. А. Мичурин — мы все мечтали в таком разброде сейчас, в такой растерянности наш театр, что не было и нет школы, хорошей, солидной школы. Надо кричать: да здравствует школа! Да скроется тьма! Тогда наступят и для театра здоровые дни, и тогда наш актер сознает в себе человека, образ которого утратил в некультурной среде, и не будет кричать на углах о таких вещах, в которых ничего абсолютно не смыслит...“<sup>220</sup>

Когда такой крупный деятель театра, как К. А. Варламов, в 1913 году открыто заявлял, что „дело не в школе, а в таланте“<sup>221</sup> Давыдов сейчас же выступил в печати в защиту школы: „Я не согласен с мнением К. А. Варламова, — заявил артист. — Ни одна школа талантов не делает, но ведь и бриллиант не имеет цены, пока его не отшлифуют. Талант сделать нельзя, но отшлифовать талант может только школа. Я всецело стою за школу!“<sup>222</sup>

Уже в одной этой непреклонно твердой агитации за школу, особенно в те годы, когда еще самая идея неперемного сценического образования ставилась под вопрос, — заключается неоспоримая заслуга Давыдова.

Артист начал регулярную педагогическую деятельность в тот момент, когда „Драматический класс театрального училища“, отживший свое время и влачивший самое жалкое существование, был уже закрыт и в 1888 году при императорских театральных училищах Петербурга и Москвы были учреждены для „рациональной подготовки драматических артистов“ Драматические курсы с трехлетним сроком обучения.

Частная инициатива и в этом направлении опередила дирекцию императорских театров, так как еще в ноябре 1881 года были открыты драматические курсы при С. Петербургском обществе любителей сценического искусства, преобразованные в январе 1883 года в школу с солидным составом преподавателей, среди которых были Н. С. Васильева, П. Д. Боборыкин, В. П. Острогорский, П. О. Морозов и др. Но, конечно, учреждение Драматических курсов при императорских театрах, с приглашением преподавателей из числа даровитых и опытных артистов, создавало более солидную и заманчивую почву для учащихся, открывало значительные возможности для серьезной постановки педагогического дела.

Надежды дирекции на Драматические курсы были очень велики. В 1889 году был прекращен прием артистов в драматическую императорскую труппу со стороны, в ожидании выпуска Драматических курсов. Но бюрократическое ведение дела привело к тому, что даровитая молодежь, обещавшая театру сильные таланты, попав на „выхода“, останавливалась в своем развитии и сходила на-нет. В 1893 году дирекция уже вынуждена была разрешить молодым артистам, окончившим Драматические курсы, длительные отпуска в провинцию на частные сцены, где бы они могли получить „правильное и быстрое развитие и подготовить себя для занятия в будущем более видного и полезного для дирекции положения на сцене императорских театров“.<sup>223</sup>

В том же 1893 году директор театров И. А. Всеволожский пришел к выводу, что Драматические курсы в Петербурге следует закрыть, так как, по его наблюдению, в Петербурге на Драматические курсы идут „не люди, ищущие науки и усовершенствования в избранной профессии, а лишь ищущие легкого пути к обеспеченному заработку“, <sup>224</sup> и рекомендовал принять за правило: в драматическую труппу не принимать из окончивших Драматические курсы при

дирекции, а пополнять убыль артистов этой труппы исключительно из артистов провинциальных театров или вообще частных сцен.<sup>255</sup>

Это было открытое признание превосходства частной и провинциальной сцены и полной беспомощности бюрократического аппарата внести что-либо дельное и свежее в организацию правильной, разумной подготовки молодых сил театра.

При таких колебаниях трудно было ожидать, что организованные Драматические курсы в педагогическом отношении будут на высоте. Общее свидетельство всех окончивших эти курсы говорит одно, что, кроме практики на уроках драматического искусства и кроме пользы от свободного посещения спектаклей Александринского театра, Драматические курсы ничего не давали, и молодежь по окончании их не уносила с собой никакого научного багажа.

Даже по основному предмету — по практике драматического искусства — совершенно не было твердой, общей для всех руководителей определенной программы или хотя бы какого-нибудь намека на согласованность в методах работы. „Три отдельные курса, — вспоминает бывший ученик В. Н. Давыдова Л. С. Вивьен, — представляли собою три мастерские, совершенно изолированные друг от друга, в которых каждый преподаватель категорически отрицал метод работы своего соседа по классу и предлагал своим ученикам ничего у него не заимствовать“.<sup>226</sup>

Такой оставалась школа за весь период ее существования; в такой атмосфере, при таком ведении дела начал преподавать Давыдов и при таких же порядках закончил свою педагогическую деятельность.

Артист всю свою педагогическую деятельность ворчал на эти порядки, многое на первых шагах старался устранить, но и сам в то же время вносил некоторые элементы неурядицы своим „анархическим“ поведением. Несмотря на это, школа дорожила Давыдовым и с уважением относилась к его стойким убеждениям в вопросах театра и педагогики, которые он умел защищать, высказывая открыто, честно свои мнения.

Давыдов не был теоретиком театра. Вся его педагогическая работа строилась на основе большого личного сценического опыта. В одной из своих докладных записок, в которой он ратовал за необходимость увеличения срока обучения до четырех и даже до пяти лет, артист особенно

указывал на необходимость рациональной постановки теоретических классов (мимики, выразительного чтения)... „Предварительные занятия по теории, совершенно выделенные в особые предметы, дадут самый благотворный результат и самым положительным образом скажутся на „практике драматического искусства“. Там должны идти специальные занятия на основе теоретических знаний по мимике, дикции, так как заниматься всеми этими вещами в классе „практики“ просто не представляется возможным. Я могу шлифовать, синтезировать добытые знания в теоретических классах, претворять в жизнь, могу подсказать, как выражается то или другое состояние, но заниматься теоретическими вопросами — я не мастер. Я веду класс практический и даю все, что подсказывают мне мои знания, наблюдения, мой опыт, сценический вкус и любовь к делу“<sup>227</sup>

Это признание артиста говорит о большой скромности человека и о большой честности художника, не желавшего рядиться в мантию „ученого“ и щеголять какой-то псевдонаучной педагогической теорией.

Была ли система в преподавании Давыдова, система, покоившаяся на каких-то объективных признаках, как школа единая и общая для всех, основанная на единых и общих принципах и законах?

Такой системы у Давыдова не было. Обучение Давыдова шло на почве субъективного эмпиризма, но в обучении это Давыдов один из первых внес известную планомерность, последовательность и организованность.

„Педагогическая жилка с молодости не давала мне покоя, — говорил Давыдов, диктуя отрывки своих воспоминаний. — Еще в провинции я всегда пытался и рвался помочь своим товарищам, моложе меня годами, а следовательно и менее опытным. В провинции же я много режиссировал и продолжал режиссировать и в театре Корша, в котором поставил „Дело“ Сухово-Кобылина, „Скупого рыцаря“ Пушкина, всегда рассматривая свою режиссерскую работу прежде всего, как педагогическую, как работу с актером. Я полагаю, я глубоко уверен, что упадок актерского творчества, актерского мастерства в значительной мере объясняется именно тем, что современные режиссеры не умеют в процессе работы *воспитывать актера*, не умеют с ним работать.

„Когда свежая струя ворвалась в наши казенные театральные училища, и вместо закрытого драматического класса

при театральном училище были учреждены самостоятельные драматические курсы, я был приглашен преподавать практику драматического искусства.

„На Драматических курсах у меня явилось обширное поле деятельности, которой я отдавался весь, насколько позволяло мне время, оставшееся от моей основной работы в театре. Я прилагал все силы, чтобы вложить, вдунуть в молодые актерские души искру настоящего актерского горения, воспитать в них не только горячую любовь, но и сознательное уважение к делу, делился всем, что имел, ничего не скрывая, не делая никаких тайн, никаких секретов из творчества, показывая на живых примерах осязательные приемы нашего ремесла. Искусство нельзя преподавать сухо. Надо зажечь своих учеников, показать радость творчества. К этому я стремился в своих уроках. И в той безграничной, нежной любви, которую мне несла молодежь, я чувствовал, что это мне удастся, что уроки даром не пропадают.

„В школе я не старался мудрить, не приносил теории, чтобы опробовать ее на учащихся. Делился тем, что приобрел долгим личным опытом, наблюдениями, руководствовался выводами, почерпнутыми из практики, продуманными и неоднократно проверенными. В вопросах художественного творчества многое еще очень сложно и разрешается не так просто, как дважды два четыре. Главное — педагог должен верить в свой метод и должен добиться такой же веры в себя и от своего ученика.

„Я всегда требовал беспрекословного подчинения и исполнения моих указаний. В школе ничто не должно возбуждать никаких сомнений и никаких колебаний. Иначе нет авторитета, а нет авторитета — нет школы. Я настоятельно оберегал молодежь от всех нездоровых течений, от различных псевдо-теорий и категорически возражал против всяческих экспериментов в школе, которыми занялись было некоторые преподаватели. Со школою следует быть очень осторожным. Знаменитый Вирхов рекомендовал по возможности беречь животных при разных опытах, при вивисекции. А ведь тут живой молодой человеческий организм, восприимчивый ко всему, всем увлекающийся. Многим педагогам следовало бы зарубить это на носу и помнить, что они имеют дело с живыми людьми и что они несут нравственную ответственность за судьбы порученной им даровитой молодежи. Для меня, для артиста, много видевшего, много думавшего, много наблюдавшего, для которого дух клас-

сических традиций нашего славного русского театра не пустой звук, а живая движущая сила, — такие опыты в школе не существовали. Им в школе не место! И я применял на практике в своей педагогической работе только те приемы, благотворные результаты которых испытал на себе.

„Основанием у меня являлась выработка естественного, свободного тона и искренней, правдивой сценической передачи. Первое, чему я стремился научить своих учеников, — это толково, правильно, осмысленно, естественно читать роль. Еще покойный А. Н. Островский говорил: „Я не жду высокохудожественной игры от актеров, это не всем дано; хорошо, если актер твердо и толково прочтет мою пьесу. Я уже тогда вполне удовлетворен“. Вот научить читать пьесу и было моей первой задачей. Шел я к этому не сразу, а исподволь — на материале стихотворений, прозы, басни, диалога. Естественный тон выработать не легко. Нужно ловить и себя и ученика на каждом шагу, прислушиваться к жизненному разговору, ловить все интонации, потому что естественный тон в театре, это тот же жизненный разговор, примененный актером в той мере, которая требуется общим характером пьесы и тем или другим положением, в котором находится действующее лицо. Даже стихи надо читать так, чтобы, не теряя рифмы, прелести поэзии, уметь скрасить, смягчить резкость рифмы естественным тоном.

„Наше искусство самое правдивое, самое реалистическое. А раз так, то даже тогда, когда роль написана стихами, актер должен быть в относительных пределах естественного тона, всегда должен помнить, что он не „лев рыкающий“, а человек. И в трагедии, если она изображает не мифического героя, не древнего бога с их несуществующими в жизни страстями, а просто человека, рисует человеческое общество, актер должен оставаться человеком — прежде всего.

„Работа над выработкой естественного тона — очень сложная и длительная, и особенно у тех из молодежи, которые уже натренировали себя, подражая плохим актерам мелодраматического стиля. Это плохо усвоенная и чуждая нашей речи приподнятая манера западно-европейских актеров, игравших трагедию и драму. У них она сложилась органически в результате своеобразной школы игры, языка, репертуара и многих других причин. На нашей почве стиль этот дышит далекой стариной и звучит ложно, неприятно, однообразно-фальшиво. А „слово в простоте“ самое важное в искусстве актера. Публика прощает актеру недостаток

миимики, жеста, движения, но не прощает лживого, вульгарного слова. И властителями в театре были всегда обладатели душевного, искреннего слова на сцене! Мочалов, Сальвини-отец, Дузе, Коммиссаржевская... И мысль и чувство приходят в театр и покоряют в театре прежде всего через волнующую, глубоко-правдивую человеческую речь.

„В связи с естественностью тона я добивался от учеников такой же искренней, естественной, правдивой игры. Надо следить, чтобы ученик шел от непосредственных восприятий жизни, а не от актеров, которые ему импонируют, часто стоящих на ложной дороге. Границу сценической реальности, естественности трудно определить, тут дело в чутье художника, в его технике. Чем тоньше художник, чем сложнее и совершеннее его техника, тем дальше от вульгарности и абсолютного правдоподобия уйдет артист. Секрет тут в том, чтобы, „украшая“ роль, ни одно из украшений не нарушало характера роли, не лишало изображаемого лица присущей типичности.

„Я стремился передать и воспитать в молодежи дух наших славных традиций. Рассказывал о наших незабвенных корифеях театра — Самарине, Ермоловой, Федотовой, Павле Васильеве, Садовском, Шумском, П. М. Медведеве, указывая, что по моему суждению сейчас особенно ценно в этой преемственности, рассказывал, как они играли ту или другую роль, даже иногда иллюстрировал по памяти тот или другой замечательный прием. Хлопотал в дирекции, чтобы организовать поездки в Москву с целью знакомить учащихся с лучшими представителями русской сценической школы, с Федотовой, Ермоловой, Никулиной, Медведевой, Садовской...

„Я требовал от учеников огня, жизни, жизнерадостности, восторженности. Ученик должен жить на сцене, а не мудрить, не философствовать. Я внушал ученику, — чтобы добиться этого, нужно любить дело, восторженно относиться к роли и устранить все то, что могло бы тормозить веру в художественный вымысел, овладеть ремесленной стороной настолько, чтобы совершенно свободно отдаваться на сцене непосредственному творчеству, но не теряя ни на минуту равновесия и контроля над собою.

„Но всегда изо дня в день я твердил, что актеру следует идти от жизни, которую постоянно, везде, всюду надо изучать. Это прямой и верный путь к живому, правдивому творчеству“.

Из этого краткого высказывания Давыдова вытекает вывод, что система его была по преимуществу системой художественного воспитания в сфере и в методах сценического реализма, и нельзя не согласиться с Л. С. Вивьеном, что Давыдов был больше блестящим мастером и обаятельным воспитателем, чем методическим педагогом. Он не давал теоретической системы, в чем сам признавался, прекрасно показывая, как делать, но не всегда давал объяснение, почему именно так, а не иначе надо делать, он создавал навыки, заражал своей восторженностью, подъемом, воспитывая любовь к делу, трепетное отношение к роли, и во всех своих требованиях, в своем руководстве являлся тем же великим реалистом сцены, добываясь от молодежи живого, правдивого отражения жизни.

Воспитание умения правдиво отражать жизнь и было исходным положением давыдовской педагогической практики и конечной ее задачей.

При исключительном личном мастерстве артиста, при его глубокой памяти, хранившей в себе образы творчества величайших артистов, прошедших перед ним за его долгую жизнь, при его безграничной любви к делу и молодежи, при его длительном культурном сценическом опыте, при его тонком пристальном любовном изучении человеческой природы, при его жизнерадостности и восторженной настроенности в искусстве, при его чуткости в педагогической работе, при всем обаянии его как художника и человека — уроки Давыдова имели неоспоримо глубокое значение и оставляли в памяти учеников безгранично глубокое признание и трогательную память.

Л. С. Вивьен говорит, что многими своими взглядами Давыдов предупредил наше время, и передовые театральные педагоги подводят сейчас лишь теоретический базис под те положения, которые Давыдов устанавливал в процессе практической школьной работы.<sup>228</sup>

„Мы ждали его уроков, как праздника, как счастья!“ — вспоминает известная артистка О. Голубева.<sup>229</sup>

„Уроки В. Н. Давыдова, тогда еще полного бодрости и сил, были прямо откровениями“, — писал один из его ранних учеников.<sup>230</sup>

Не сухими педагогическими приемами, не доктринерством достигал Давыдов такого эффекта. Лишь восторженной передачей своего богатого опыта, пламенной верой, глубокой, ничем непоколебимой верой в правоту утверждаемого принципа „жить на сцене, отражая жизнь“, —



можно объяснить такие восторженные признания учеников.

Экзамены классов Давыдова всегда производили наиболее благоприятное впечатление, и еще в 90-х годах П. П. Гнедич отметил, что Давыдов вполне оправдал те надежды, которые на него возлагались как на профессора, что он целым рядом своих учеников сумел показать свои незаурядные педагогические способности, что он на нескольких выпусках доказал, какой он и в этом деле большой мастер.<sup>281</sup>

„Антрепренеры, съезжавшиеся к экзаменационным спектаклям, охотно брали в свои труппы учеников Давыдова, — вспоминал А. А. Усачев, — потому что „ученик Давыдова“ — это была солидная „марка“. — Они были уверены, что принимают работников с хорошей школой, серьезно относящихся к делу, с прекрасными правилами сценической дисциплины, умеющими ходить на собственных ногах, с которыми не предстоит никакой возни режиссеру, понимающему его с полуслова, людей дела, а не театральный балласт...“<sup>282</sup>

### III

Как же вел свой класс Давыдов?

Первый год он работал только над декламацией, причем чтение гекзаметра и басен для развития дыхания, голоса занимало очень много времени. Он старался привить ученикам умение правильно владеть голосовыми средствами и у каждого выработать ясное, отчетливое произношение, развить искусство повышения и понижения тона для достижения верной и выразительной передачи смысла читаемого и свободное управление дыханием. Давыдов при этом знакомил детально с правильным размещением ударения в изучаемых поэтических произведениях. Разучиванию наизусть басен, стихотворений и прозы с целью развития памяти Давыдов придавал большое значение, а при обработке их обращал особенное внимание на усвоение соответствующего тона для передачи разнообразных внутренних движений.

Первая половина года уходила на постановку и развитие голоса, на работу над дикцией, второе полугодие посвящалось художественному чтению басен и стихотворений, главным образом эмоционального порядка („На смерть поэта“, „Клеветникам России“ и пр.).

Помощник В. Н. Давыдова по классу практики драматического искусства, артист А. А. Усачев, подробно знакомит

нас с упражнениями в классе Давыдова: „Читался возможно громче гекзаметр, слегка нараспев, без всякой выразительности, на одной ноте, следующая строка на полтона выше и т. д., повышение шло до возможного для каждого ученика предела и тем же порядком по гамме вниз. Таким же приемом читались и басни, с тою только разницей, что каждое слово разбивалось на слоги и согласные произносились с некоторой утрировкой. Затем басня читалась по словам, причем перед каждым словом бралось дыхание; затем построчно и каждая строка на одном дыхании, затем на каждой строке менялся темп. Такие упражнения ученики должны были проделывать дома два раза в день по 15—20 минут. Результаты были блестящие. Месяца через три-четыре добросовестных занятий ученик приобретал лишних две-три ноты, силу голоса, ясную, отчетливую дикцию и избавлялся от дефектов произношения...“<sup>233</sup>

Л. С. Вивьен свидетельствует, что вследствие совершенно правильного метода в работе над постановкой голоса в практике Давыдова не было ни одного случая калечения голоса, что нередко имело место в театральной школе.

„Основное, чего требовал Давыдов при чтении, — вспоминает Л. С. Вивьен, — было умение видеть то, о чем читаешь, умение обращаться с тем, кому читаешь. Ведущим моментом в чтении признавалась мысль... Давыдов прежде всего заставлял ученика рассказывать скелет произведения словами самого же произведения, т. е. предлагал выбрать основные „главные слова“, определяющие смысл произведения, слова, которые выразили бы все его содержание. Таким образом Давыдов приучал к правильному овладению мыслью. Он предлагал рисовать картину в узловых ее местах. Недостатком его преподавания было то, что он, давая правильную в общем установку, не сообщал ученику метода, что потом сделал К. С. Станиславский. Давыдов давал ученику примерно то же самое, но давал способом научения, не вооружая ученика теоретическим ключом“.<sup>234</sup>

Чтению басен Давыдов, как и И. В. Самарин, придавал очень большое значение. И тот и другой высоко ставили драматический элемент басен, как педагогический ценный материал для перехода к диалогу. Сам Давыдов знал десятки басен Крылова, читал их виртуозно и уверял, что басни — самый удобный и незаменимый материал для выработки естественного тона. Все ученики Давыдова единогласно утверждают, что прохождение басен под руководством Давыдова, при его сценической манере ведения урока

(оживление урока собственным примером), давало им чрезвычайно много.

„В исполнении басен, — писал Н. Н. Ходотов, — Давыдов требовал прежде всего наивности, простодушной сатиричности и артистического юмора, а в некоторых случаях тонкой и злой иронии, в особенности при передаче нравов учения. На чтении басен Давыдов развивал в учениках сознательную непосредственность исполнения. Разнообразные характеры, отчетливая выпуклость каждого типа, естественная чистота стиха — все это было отличным трамплином к Мольеру, Грибоедову и Гоголю. Чтобы от басни подойти к пьесам, Давыдов подставлял под их аллегорические фигуры какого-нибудь живого представителя быта, указывая например, что „осел“ в басне может быть понят, как критикующий профан, как глупый генерал, как „сановник-фат“ или „купец-самодур“, соловей, как артист, поэт, художник... В исполнении басен Давыдов требовал и надлежащей мимики, и жеста, и умения вести диалог. От басни и через басню он вел учащихся к пьесе...“<sup>235</sup>

К художественному чтению стихотворений приступали уже после основательной подготовки голоса, к концу первого года. На стихотворениях Давыдов развивал в учениках эмоциональность и учил понимать, ценить и чувствовать красоту поэзии и выразительного чтения.

„На всех этих уроках, — рассказывал Н. Н. Ходотов, — мы знакомимся с тончайшими движениями человеческой психологии, а Давыдов, присматриваясь к нам, узнавал, к чему более всего склонен каждый из нас. Выражаясь актерским языком, он таким образом определял каждому из нас амплуа и готовил ученический ансамбль...“<sup>236</sup>

Второй год Давыдов уделял исполнению водевилей и сцен из больших пьес. Водевиль он считал за самую подходящую школу для приступающего к сценическому исполнению, причем под водевилем он разумел и „певучий“ водевиль с куплетами, одноактные шутки, несложные комедийки, фарсы.

„Сцены слез, печали, грусти, каприза, любви, радости, ревности, обиды, досады, восторга нигде не выражаются в такой легкой и быстрой сменяемости и переходах, как в водевиле, — говорил Давыдов. — Это дает полную возможность учащимся овладеть совершенно полно характером действующих лиц и предлагает на небольшом промежутке сценического действия целую гамму любопытного несложного психологического материала. Не требуя на первых

порах „глубокой“ отделки, с которой еще не освоились ученики, водевиль зато дает полный простор художественной фантазии, вырабатывает легкость и непринужденность тона, быстроту и грацию сценических движений, развивает голос, музыкальный слух... Кроме того на водевиль в педагогической практике уходит значительно меньше времени, чем на любую классическую пьесу, и это дает возможность быстро переходить от одного спектакля к другому. Куплеты развивают умение владеть голосом для сценического пения, а также развивают свободу движений, развязывают мало-подвижных, робких и стеснительных. Для развития *maintien* я считаю водевиль, особенно старый водевиль за неперемennyй и дорогой элемент педагогической программы..“

Почти буквально того же мнения о водевиле, как педагогическом материале, придерживается и К. С. Станиславский. „Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству: на них вырабатывали артистическую технику. Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье — необходимые в легком жанре. Мало того, — нужно изящество и тон, которые дают произведению пикантность, вроде того газа, без которого шампанское становится кислой водицей. Преимущество этого жанра еще в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая ее, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задает непосильных для молодых актеров внутренних творческих задач..“<sup>237</sup>

Раздавая роли в водевиле, Давыдов предварительно читал лекцию о том, как относиться к водевилю. „Помните, — говорил он, — чтобы сыграть хорошо водевиль, надо убедить себя в серьезности того, что играешь, как бы глуп и наивен он ни был. Играйте самым серьезным образом, смотрите на водевиль не как на пустяк, а как на большое драматическое произведение, не свысока, а серьезно. Помните, что великие актеры Щепкин, Мартынов, Сосницкий, Садовский, прежде чем играть Фамусовых, Чацких, Городничих, Расплюевых, — все прошли через водевиль, учились на водевиле. Не забывайте одного и самого важного, что и водевильный герой — человек!“

Великий артист-реалист, Давыдов и в педагогической практике настойчиво, последовательно оставался верен принципам сценического художественного реализма. И Н. Н. Ходотов в своих мемуарах свидетельствует, что водевиль в педагогике Давыдова при всей его „театральности“ ни

в какой мере не вредил общему художественному реализму, под знаком которого шло все преподавание Давыдова. Естественность тона и приемов игры вырабатывались именно на водевиле, так как при передаче его ученик должен был идти от непосредственных наблюдений и ощущений жизни, а не от театральных трафаретов и ампула.

Когда водевиль не налаживался и артист терял терпение, втолковывая непонятливым ученикам, что именно и как надо выявить в данной сцене, Давыдов срывался с места, взбегал на сцену и принимался играть за всех. То это был типичнейший простак с наивно глуповатым тоном, то горячий, темпераментный любовник, то фат, то комик-буфф, то инженерю, то комическая старуха — словом, все персонажи разучиваемого водевиля, и урок превращался в великолепный, интереснейший спектакль, и его единственному гениальному исполнителю дружно аплодировала восторженная аудитория молодежи.

Такой показ, как педагогический прием, Давыдов не считал за грех. Он утверждал, что преподаватель сценического искусства должен комбинировать рассказ и показ. „Какая же цена мастеру и педагогу, если он не сумеет на себе показать хороший пример ученику! На этом основан авторитет школы!..“

Все ученики Давыдова утверждают, что гениальные „показы“ Давыдова открывали сразу глаза на многое и многим давали значительно больше, чем сухое теоретизирование. Чуткий артист-ученик без слов понимал великого мастера-учителя. Молодежь иногда злоупотребляла „показом“ Давыдова и составляла заговор против своего педагога, чтобы вывести его из терпения и, дав ему наругаться всласть, заставить разыграть недающуюся сцену.

На втором же курсе Давыдов вел упражнения по импровизации. Особенно любил он, чтобы ученики импровизировали монологи вначале комические и полные драматизма в заключительном моменте, или передавали какой-либо рассказ из собственной жизни, непременно прерываемый криком внезапной боли от занозы или укола...

На третьем курсе почти исключительно готовились к выпускным экзаменам. Для каждого избиралась одна-две пьесы с главной ролью, в которой ученик экзаменовался. В других пьесах он исполнял несколько небольших разнообразных, разнохарактерных ролей, подыгрывая другим экзаменующимся. Работа шла с утра до ночи. Надо было не ошибиться в определении дарования каждого и каждого по-

казать с самой выгодной стороны, и притом показать так, чтобы было видно насколько экзаменующийся способен на самостоятельную работу.

Критика ставила в вину Давыдову, что он недостаточно строго определяет амплуа своих учеников, что ученик зачастую экзаменуется в ролях, которые не предназначены его дарованию. Тут крылось явное недоразумение. Давыдов всем ученикам давал до некоторой степени основное направление, как бы предопределяя их путь, но никогда не суживал дарования до неперемennого замыкания его в амплуа, и в школьных спектаклях старался пробудить все стороны молодого таланта.

„Особенно строгого разграничения в школе я не делаю, конечно, выделяя любовников, — говорил по этому поводу сам артист, — я заставляю молодежь по возможности играть все роли, особенно обращая внимание на комиков-резонеров. В этом отношении я разделяю мнение Ирвинга, считавшего роли комика-резонера труднейшими. И в самом деле, представьте себе лицо, к которому публика привыкла, как к возбуждающему смех и долженствующее вызвать слезы. Положение не из легких!“<sup>238</sup>

Репертуар, на котором Давыдов воспитывал и обучал молодежь состоял преимущественно из классиков (Шекспир, Шиллер, Бомарше, Мольер, Гоголь, Грибоедов, Островский), но если ученик хотел показать себя в драме нового автора, он не налагал veto на его желания и давал ему возможность работать в пьесах тех авторов, к которым стремились его интересы (Зудерман, Гауптман, Ростан, Гейерманс, Чехов, Найденов). На экзаменационных спектаклях иногда фигурировали Шпажинский, Дьяченко. Давыдов объяснял явление это тем, что некоторые из пьес „мало литературных, но прекрасных в сценическом отношении давали тот или другой удобный и хороший с педагогической точки зрения бытовой материал“.<sup>239</sup>

С отрывками из пьес в школьном театре и особенно в экзаменационных спектаклях Давыдов лишь мирился. Цельность текста являлась в его глазах обязательным требованием для ученического спектакля. Он всегда высказывал, что условия сценического спектакля должны как можно ближе подходить к условиям настоящего спектакля. „Совершенно не правы те педагоги, — говорил артист, — которые показывают своих учеников лишь в отрывках, дающих возможность показать себя в эффектных, выигрышных местах роли, в то время как ученик должен показать себя

в течение всего хода пьесы, особенно в ее спокойных местах...“

По воспоминаниям всех учеников, Давыдов был блестящим режиссером школьных спектаклей. Он умел работать с молодым актером и никогда не старался показывать своих „режиссерских“ способностей, что стали позволять себе педагоги театральных школ позднейшего периода. Из внешнего оформления он давал лишь минимум того, что необходимо для пьесы и игры актера-ученика.

„Заставь волноваться публику, заставь вместе с автором мучительно переживать горе и страдания героя, заставь зрителей улыбаться и смеяться, вызови слезы, живи на сцене всею полнотою жизни человеческой, заставь поверить, что ты именно то лицо, которое изображаешь, которое с любовью написал автор, и забудь думать о декорациях, о постановке, о вещах!“ — учил молодежь Давыдов. И как режиссер он умел добиться внутреннего выявления спектакля, не прибегая к излишней помощи вспомогательных театральных средств. В 1898 году он поставил „Ревизора“ с бывшими и настоящими учениками и доказал, что может сделать большой мастер, работая с молодежью, с учениками. Даже придирчивый и пристрастный к Давыдову А. Р. Кугель признал, что „Ревизор“ прекрасно поставлен, что понят, наконец, дух произведения и комедия на этот раз представлена не в качестве карикатуры сомнительного свойства, но как прекрасный образец высокой комедии, где действительно есть незримое действующее лицо — смех. „Нельзя не выразить глубочайшей благодарности В. Н. Давыдову, — заканчивал рецензию А. Р. Кугель, — за такую старательную, такую умную и художественную постановку пьесы“.<sup>240</sup>

„Помните, — говорил Давыдов в напутствие ученикам, — что на сцене надо жить, и жить не одним только телом, а головою и сердцем. Делая шаг на сцену, оставляйте все свои личные дела, забывайте кто вы были и помните только того, кого вы изображаете... Прежде чем учить роль, прочитайте всю пьесу, чтобы познакомиться с образом жизни изображаемого лица, его привычками, его друзьями и знакомыми, с их взаимоотношениями. Старайтесь разжевать и проглотить роль, чтобы она вошла у вас в плоть и кровь, и у вас рождаются истинные, правдивые интонации и уверенные жесты, а без этого никакие фокусы не помогут. Публику не надуете, она сейчас почувствует ложь в исполнении...“<sup>241</sup>

Чтобы проверить, достаточно ли глубоко продумал ученик роль, вжился ли в образ, который ему надлежит показать, Давыдов иногда ставил в тупик появившегося на сцене ученика: „Вы откуда пришли? Зачем пришли? К кому пришли? Почему пришли?“ — И тот, играя то или другое лицо, должен был давать быстрые, уверенные, полные конкретных данных ответы, в которых сразу обнаруживалось поверхностное или глубокое вживание в образ.

На его уроках все было полно жизни. Самым неприятным для Давыдова были апатичные, грустные лица. Как бы ни была неудачна попытка, но раз она была сделана бодро, с уверенностью на успех, Давыдов поправлял ее с улыбкой. Фразу „я не умею“, „я не могу“ он не выносил совершенно. А если кто и позволял говорить: „у меня в другой раз лучше выйдет“ или „у меня дома это выходило,“ Давыдов невозмутимо отвечал: „Ну, и идите домой“.

#### IV

Возвращаясь к „показу“, как педагогическому приему, следует указать, что в давыдовской практике он играл значительную роль и был представлен блестяще. Пожалуй, на всем историческом пути школы Давыдов был единственным педагогом, в котором „показ“ нашел своего гениального артиста. Давыдов показывал все амплуа — и женские и мужские, в этом были его обаяние, авторитет и сила.

Показ этот шел на уроках по двум разветвлениям — одно, когда Давыдов показывал всерьез как надо играть, показывал прием, деталь или весь образ в целом, и другое — как не надо играть, когда критически имитировал ученика. Такой смелый педагогический прием не был присущ ни одному педагогу, он был доступен только Давыдову с его гениальным перевоплощением и с его исключительным личным обаянием человека, художника и педагога. Недаром этот прием один из критиков называет „почти гениальным“. <sup>242</sup>

Однажды Давыдов на репетиции школьного спектакля обратил внимание на руки одного ученика. „Отбросьте вы ваши руки в сторону.. у вас должны быть руки Ромео, а не орангутанга, — волновался артист. — Руки — это не пустяк! Вы создаете жест, одухотворяете характер. Бывают мужественные и женственные руки, воинственные и нежные, холодные и горячие, бывают руки любящие, страстные, умные и глупые, симпатичные и противные, чувственные и



целомудренные, руки магната и руки рабочего, руки бездельника и труженика, руки вора, руки щедрого человека и руки скупца... Это не пустяки! Надо все продумать! Во все вникнуть... И держит руки каждый по-своему и оперирует ими и пальцами совершенно своеобразно...“

Имитируя ученика, Давыдов делал это с такой тонкостью, что все разражались смехом, а копируемый начинал волноваться и нередко доходил до слез. Но никто и никогда не был в обиде на Давыдова. Обида таяла сейчас же после первой улыбки и ласки учителя.

„Да разве так бросают упреки женщине, которая изменила?.. — Давыдов схватывал ученицу за руки, и сочиняя монологи, бросал ей упреки, требовал ответа... И, несмотря на пожилое лицо, массивность фигуры и уже утративший свежесть голос, — пред учениками вспыхивал облик юноши, полюбившего впервые и требующего ответа за оскорбленное чувство“.<sup>243</sup>

Способность такого быстрого вживания в роль, способность молниеносно зажигаться образом особенно ярко появлялась в тех случаях, когда Давыдов объяснял и показывал женские типы, женские характеры. Здесь, повидимому, сама природа, сложная и подчас еще загадочная в своих проявлениях, приходила на помощь искусству.

Давыдов никогда не учил с голоса и, показывая, никогда не требовал повторения и копирования. Он признавал право индивидуальности и предоставлял ученику в известных пределах свободу творчества, если тот только не мудрил и не доктринерствовал.

„Логика одно, а где же чувство? — говорил артист. — Одна логика суживает искусство. Артистическая логика это не дважды два четыре!“

В своих объяснениях ролей Давыдов умел тонким советом сразу давать ключ к исполнению образа. Например, Л. С. Вивьена, когда он работал над ролью Жадова („Доходное место“), Давыдов, анализируя игру одного актера в этой же роли, предупреждал: „Так не надо играть, потому что он все время плачет, а этого никому не надо. Он-то плачет, а публике его не жалко. Слезы, как и крик, как и резкий смех, допустимы на сцене только как исключение, и только в этом случае они производят впечатление. Поэтому играть у Жадова надо не слезы, а борьбу с ними, играть надо не желание заплакать, а желание сдержать себя. А слезы прорываются сами..“<sup>244</sup>

После каждого спектакля производился всем классом разбор сценического исполнения... „Что вы скажете о своем исполнении? Что скажут другие о вашем исполнении?“ — обычные вопросы, с которыми обращался Давыдов к каждому участвовавшему в спектакле. За самокритикой шла беспощадная, детальная критика самого Давыдова. Он привлекал к объяснению литературу, личный показ, воспоминания, приводил на память картины известных художников, произведения композиторов, рассказывал о старых мастерах театра и все сводил к одному — актер должен жить на сцене и отражать жизнь, должен быть на сцене человеком, а не манекеном.

Эти беседы, по воспоминаниям всех его учеников, носили увлекательный характер, особенно в те годы, когда артист был значительно моложе. Давыдов находил неисчерпаемые средства, чтобы придать своим урокам жизнь и обаяние. Скука никогда не присутствовала на его уроках.

## V

Следует остановиться еще на двух замечаниях, которые критика неоднократно высказывала по поводу учеников класса Давыдова при разборе ученических спектаклей. Резко иногда бросалось в глаза переигрывание и подражание учителю.

По поводу первого Давыдов еще в начале своей педагогической деятельности высказался очень определенно. Он брал „переигрывание“ как педагогический прием, т. е. умышленно вводил его в сценическое исполнение учащихся.

„Молодые люди так неподвижны, так трудно их расшевелить и заставить двигаться, что я не только охотно допускаю, но сам организую эту излишнюю подвижность. Бояться этого не следует. Впоследствии ее легко умирить...“<sup>245</sup>

Для артиста же Давыдов считал чрезмерную подвижность крайне вредной. Она, по его мнению, не дает зрителю сосредоточиться. „Даже в самой бойкой роли нужно найти золотую середину. Лучше даже полная неподвижность тела при выразительной мимике лица и при характерном движении рук, чем обилие сценических движений, излишняя вертлявость и оживленность всего корпуса, которые всегда оставляют впечатление наигранности, крайней деланности и неестественности...“<sup>246</sup>



В. Н. Давыдов в роли матери, Люсьен Гитри в роли сына  
Пантомима  
„L'enfant prodigue“

С участием Народного Артиста Республики, Заслуженного Артиста  
 В. Н. ДАВЫДОВА

III

# МАТРОС

Комедия в 1-м действии с пением, соч. Т. Саважа и Делюрие.

Матрос . . . . . В. Н. Давыдов.  
 Рено, арендатор . . . . . Н. Ф. Костромской.  
 Катерина, жена его . . . . . Е. Д. Турчанинова.  
 Жанета, старшая дочь Катерины . . . . . Н. А. Белевцева.  
 Магдалина, младшая дочь . . . . . О. Н. Полякова.  
 Петр, племянник Рено . . . . . А. И. Истомин.  
 Родственники и соседи — Студенты Подготовительного Кадра Г. А. Малого Театра: Баку-  
 лина Л. А., Горшкова А. Н., Добромыслова Г. П., Лыткина А. Н., Непомнищя А. А., Обу-  
 хова В. А., Ростовцева Г. Н., Фадеева С. Н., Ясинская О. Н., Бернс В. Н., Гладков М. Н.,  
 Грызунов В. И., Давыдовский И. Н., Кокин Н. А., Медведев Н. Д., Ржанов А. И.  
 Действие происходит на хуторе Рено в нескольких милях от Гавра.  
 Постановка Заслуж. Режиссера И. С. Платона.

Из последней юбилейной афиши В. Н. Давыдова  
 Московский Малый театр, 1924 г.

Что же касается копирования учениками своего учителя нужно сказать, что оно абсолютно отсутствовало. То, что критика называла „подражанием“, было исключительно сильнейшим влиянием артистического обаяния Давыдова, и зарождалось оно не на уроках, не в классе Давыдова, а в театре, в котором почти ежедневно присутствовали учащиеся как зрители и учились на высоких, завершенных сценических образцах первоклассных мастеров и прежде всего — самого Давыдова. Особенно сказывалось влияние и давление таланта Давыдова, когда ученик исполнял ту или другую давыдовскую роль.

„Совершенно законченный, хотя и в подражание именитым образцам, образ Фирса („Вишневый сад“ Чехова) дал Курихин. Старческий тон он выдержал прекрасно. Вообще это было чудесное заправское актерское исполнение. Боюсь одного: не слишком ли много здесь было В. Н. Давыдова, специалиста на эти роли?..“ — писал критик.<sup>247</sup>

То же самое твердила критика о Б. С. Глаголине в роли Бальзамина („Женитьба Бальзамина“), и о С. И. Яковлеве в роли Ладыжкина („Жених из долгового отделения“), и о Н. Н. Ходотове в роли Недыхляева („Кручина“), и т. д. Здесь несомненно сказывалось до некоторой степени сходство артистических натур, при котором только и было мыслимо такое глубокое претворение давыдовского духа, сценических приемов Давыдова.

„Все — от грима до малейших деталей игры и мимических приемов — Ст. Яковлев в роли Ладыжкина был живой В. Н. Давыдов. *Это было даже не копирование.* Многие из присутствующих на спектакле, не обратившие внимания на то, что В. Н. Давыдов сидел во втором ряду кресел, были убеждены, что это он сам играет за болезнью ученика. Если все роли Ст. Яковлев играет так, как он играл Ладыжкина, то мы поздравляем Александринский театр с приобретением крупного таланта..“<sup>248</sup>

И, следя за дальнейшим сценическим развитием учеников Давыдова, мы видим, что это глубоко оплодотворяющее творческое влияние великого мастера ни в малейшей мере не было опасно, потому что не было внешним, и все его ученики носили и носят в своей деятельности каждый в себе печать яркой артистической индивидуальности, при всей очевидности в принадлежности к прекрасной школе Давыдова.

В отношениях Давыдова к своим ученикам было что-то отеческое. Он по-отцовски журил, иногда угощал подзатыльниками. Даже после школы, когда уже многие стояли в первых рядах русской сцены и даже сами уже взялись за педагогическое дело, бывшие ученики оставались для него попрежнему юнцами, которых он продолжал наставлять и в беседах с которыми проявлял ласковую ворчливость. Иногда он увлекался тем или другим учеником. Ему казалось, что талант у него большой и будущее у него впереди несомненно. Тогда он отдавал ему все, что мог дать, уделяя ему очень большое внимание, и это пристрастие, которому в педагогическом деле нет места, становилось заметным и тягостным для других учеников. С теми, в ком он видел способности, в ком замечал старание, труд, он любил бывать в дружеской компании, посещал вечеринки, в которых был первым зачинщиком всевозможных увеселений. С теми же, в ком не видел дарования, подмечал лень, апатию в работе, был холоден, иногда чрезмерно горяч, бранил, ругался, хотя по своей природе был отходчив. Это было, может быть, не педагогично. Но это было пристрастие художника. В одном он видел будущее и работал с ним усердно, вдохновенно, на других ставил крест, как будто чувствовал, что тут ничего не поделаешь. Надо сказать, что прогнозы Давыдова были гениальны.

Когда в 1915 году Давыдова стали упрекать в пристрастии в школе, он высказался в печати: „Не отрицаю, что в театральном деле, как и во всяком другом, есть люди, более усердно занимающиеся своим делом, чем другие, и потому более приятные своему преподавателю. И у сапожника ученик, более преданный своему делу, всегда пользуется особым расположением мастера...“<sup>249</sup>

Но как бы ни был „пристрастен“ Давыдов, во всех недоразумениях, имевших место в ученической среде, в школе, он всегда брал молодежь под свою защиту как еще малоопытных в жизни, горячих, нервных. Даже в самых катастрофических случаях, когда ученику предстояло увольнение, он просил конференцию „все-таки бытьнисходительнее к „будущему человеку“.

Прощаясь с учениками, Давыдов обычно говорил им напутственное слово.

„Пусть нежная мать мудрость умудряет вас на одушевленное верой, надеждой и любовью жреческое служе-

ние родному искусству; пусть служение это будет идти по пути правды, пусть оно будет гореть любовью не только к новому, но и вечному в театре и литературе. Путь артиста — тернистый путь. Держите высоко знамя искусства! Честно служите своему делу, трудитесь, не заигрывайте с молодежью, не старайтесь завязать связи с прессой, не прибегайте к рекламе и шумихе. Будьте скромны и в своей скромности. Уважайте дело, даже когда оно маленькое. И ко всякой роли относитесь как художник. Лучше хорошо подать стакан воды, чем зарезать плохим исполнением роль Гамлета. Работайте над тем, что вам дала школа, и не делайте того, о чем потом пришлось бы жалеть...“<sup>250</sup>

Глубокий старик, оторванный от Ленинграда, Давыдов не оставлял своих питомцев вниманием, и из Москвы, из Вологды письмами старался вразумить, наставить на истинный путь.

„Не удастся! Что значит не удастся? В актерском словаре не должно быть такого слова. Все должно удаваться! Нужно лишь терпение, настойчивость, труд. Надо работать не только над ролью, над собою вообще...“

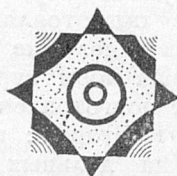
...Главное — наблюдай вокруг. Обогащай себя впечатлениями. Школа актера — природа. Изучай изо дня в день человеческий мир! Как он разнообразен! Предела нет! Что ни шаг — то клад для актера! Мало того. Читай писателей, которые любили человека, знали его сердце, читай Тургенева, Гончарова, Толстого, Гоголя, Писемского, Диккенса, Золя, Мопассана... На весь век хватит! Обращай внимание на поведение человека... А вы, лентяи, ничего не читаете, вы, оболтусы, даже Островского не знаете, а до Мольера и Шекспира не дотронулись... А потом хватъ! Позор!!! Срам!“ — писал артист в 1923 году одному из своих учеников.

„Очень грустно мне было узнать, что в школе моей милой и мною любимой дело все-таки идет неважно, — писал Давыдов в 1922 году из Москвы Г. И. Соловьеву, — может быть мне придется отказаться от нее, а так бы хотелось помочь вам, мои дорогие, бедные детки, и вывести вас на светлую, прямую дорогу. Грустно, обидно, что некоторые ученики не готовятся к моему приезду, как я просил, относятся к делу не так, как следует! Вообще царит безобразие на моем курсе, но я этого не потерплю, и кто не будет подготовлен к моему приезду, тех попрошу от меня уйти. Повторяю: пусть лучше останется у меня 3—4 человека, да дельных и способных, чем 30 халтурщиков, тунеядцев и самообольщенных болтунов...“

Передай помнящим меня и занимающимся мой сердечный привет и такое же спасибо. 3 декабря приеду, а 4-го приду на проверку курса... Кто действительно любит и отдает свою душу и свое я благородному драматическому искусству и желает послужить ему верой и правдой, кто точно ценит и уважает меня, — занимайтесь серьезно вашим делом и благо вам будет. Поверьте!..“

## VI

Вся педагогическая деятельность Давыдова была борьбой за чистоту художественного сценического реализма. Актер должен отразить на сцене человеческую жизнь, человеческий мир, отразить правдиво, одухотворенно, искренно, — это было глубокое верование Давыдова. Отсюда его органическая ненависть ко всякого рода сценической лжи, лицемерию, к самодовлеющей театральности, и отсюда же вытекал весь давыдовский педагогический опыт, в котором он являлся преимущественно блестящим мастером и гениальным воспитателем, и больше воспитателем, чем педагогом. И если он не всегда был на высоте в анализе теоретических основ, если он не давал своим ученикам тонкого и точного метода, который помог бы им после школы самостоятельно и легко работать над собою, то он воспитывал будущего артиста на лучших заветах реалистического театра, прививал учащимся безграничную любовь к делу, серьезное отношение к технической стороне искусства, вкус к работе, растил бодрость духа, жизнерадостность, которыми питается творческое вдохновение, увлекал, вдохновлял собственным примером, заражал неистощимой энергией, покорял энтузиазмом и верой в искусство актера. „Жить на сцене, отражая жизнь“ — таково было основное требование Давыдова как педагога-энтузиаста, и именно это требование утверждал он в своей долгой, многообразной и увлекательной педагогической работе.





## РЕПЕРТУАР В. Н. ДАВЫДОВА

Предлагаемый список ролей составлен на основании афиш, программ, официальных отчетов и критических отзывов. В каждой пьесе роли поименованы в хронологической последовательности их исполнения.

### РУССКИЙ РЕПЕРТУАР

*Аблесимов А. А.*

„Мельник, колдун, обманщик и сват“ (Филемон).

*Аверкиев Д. В.*

„Каширская старина“ (Василий, Бородавка, Живуля).

„Сидоркино дело“ (Павлюк).

„Столичный слеток“ (Теньков И. С.).

„Трогирский воевода“ (Лука).

„Фрол Скабеев“ (Фрол Скабеев).

*Айзман Д. Я.*

„Жены“ (Полунин).

*Андреев Л. Н.*

„Милые призраки“ (Прелестнов).

*Антропов Л. Н.*

„Блуждающие огни“ (Холмин).

„Ванька-ключник“ (Ванька-ключник).

*Баташев П. И.*

„Слабая струна“ (Калифуршон).

*Бахметьев А.*

„Двенадцатый год“ (Кутузов).

*Беляев Н. И.*

„Кохинхинка“ (Голубцов).

„П. С. Мочалов в провинции“ (Мочалов).

*Беляев Ю. Д.*

„Красный кабачок“ (Князь Курмышев).

*Боборыкин П. Д.*

„В ответе“ (Ховрин).

„Клеймо“ (Филемонский).

„Накипь“ (Князь Горбатов).

„Ребенок“ (Димитрий).

„Старые счеты“ (С. С. Шепетов).

„У своих“ (Туров).

*Бойков С. С.*

„Дамский вагон“ (Минский)

*Бурдин Ф. А.*

„Парижские нищие“ (Биго).

*Бураковский А. З.*

„Ба! знакомые все лица“ (Струсберг).

*Бурочин В. П.*

„Комедия о княжне Забаве Путьятишне и боярыне Василисе Микулишне“ (Князь).

„Медя“ (Филоктет).

*Бухарин, М. Н.*

„В такую ночь“ (Стронский).

*Ватсон В. Ф.*

„Милая мамочка“ (Каркунов).

*Вейнберг П. И.*

„У Фонвизина“ (Д. И. Фонвизин).

*Величко В. Л.*

„Первая муха“ (Чебарский).

*Вильде Г.*

„Арахнея, или Где пауки, там и мухи“ (Телехов).

*Вильде Н.*

„Званый вечер с итальянцами“ (Канифас, Грифель, Вас. Грибков).

*Владыкин М. Н.*

„Омут“ (Чемерицын).

*Вознесенская Е. М.*

„Без завета“ (Князь Вятский).

*Галушкин А.*

„Налетел с ковшом на брагу“ (Ватрушкин).

*Ге Г. Г.*

„Кухня ведьмы“ (Овсянка).

*Ге И. Н.*

„В столице“ (Пигунов А. И).  
„Карьерист“ (Богоявленский).

„На новых началах“ (Князь Шемипалов, Стрелицкий).  
„Самородок“ (Савельич).

*Гнедич П. П.*

„Женя“ (Веребейников).  
„Завещание“ (Чебашев).  
„Ненастье“ (Приселков).  
„Перекасти-поле“ (Смарагдов).  
„Перед зарей“ (Андрей Ильич).

„Светлейший“ (Борисов).  
„Холопы“ (Князь Александр, Веточкин, Инвалид).

*Гоголь Н. В.*

„Женитьба“ (Стариков, Жевакин, Фекла, Кочкарев, Подколесин).

„Игроки“ (Замухрышкин).

„Лакейская“ (Дворецкий).

„Мертвые души“ (Чичиков).

„Ревизор“ (Бобчинский, Шпекин, Пошлепкина, Хлестаков, Осип, Сквозник - Дмухановский, Земляника).

„Собачкин“ (Собачкин).

„Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем“ (Иван Никифорович).

„Тяжба“ (Пролетов).

*Гончаров И. А.*

„Обрыв“ (Тычков).

*Горбунов И. Ф.*

„Лес“ (Павел).

*Грибоедов А. С.*

„Горе от ума“ (Загорецкий, Молчалин, Горич, Фамусов, Репетилов, Тугоуховский).

*Григорович Д. В.*

„Антон Горемыка“ (Антон).  
„В столице“ (Пигунов А. И).  
„Замшевые люди“ (Граф Борис Павлинов).

*Григорьев П. Г.*

„Старый математик“ (Солонкин).  
„Ямщики“ (Василий Горюн).

*Григорьев П. И.*

„А. С. Бука“ (Бука).  
„Дочь русского актера“ (Лисичкин).  
„Жена или карты“ (Ягодкин).  
„Зало для стрижки волос“ (Мутонов).  
„Комедия с дядюшкой“ (Кубарев).  
„М. А. Губкин“ (Губкин).

*Григорьев-Истомин Н. А.*

„Сестры Кедровы“ (Каринский).

*Грушко Н.*

„Слепая любовь“ (Бакулин).

*Далматов В. П.*

„Облава“ (Прюнельев).

*Достоевский М. М.*

„Старшая и меньшая“ (М. С. Кубышкин)

*Дружинин А. В.*

„Не всякому слуху верь“ (Александр).

*Дьяченко В. А.*

„Блестящая партия“ (Линяев).

„Гувернер“ (Владимир, Гречкин, И. П.).

„Здесьние квартиры“ (Шепоткин, Рубинин).

„Институтка“ (Денев).

„Пробный камень“ (Лакей).

„Светские ширмы“ (Ацепин).

„Скрытое преступление“ (Янкель Бакшток).

*Евдокимов В. Ф.*

„Непогребенные“ (Г. Д. Дроздов).

*Екатерина П.*

„Госпожа Вестникова с семьей“ (Вестников).

„Передняя знатного боярина“ (Оранбар).

*Жуковский В. А.*

„Камоэнс“ (Дон Иозе Кведо Кастель-Бранко).

*Жулев Г. Н.*

„Петербургские когти“ (Антоша Безноженский).

*Заюскин М. Н.*

„Благородный театр“ (Посошков).

*Зазулин Н.*

„Сама“ себя раба бьет, коли не чисто жнет“ (Федул).

*Зотов В. Р.*

„Дочь Карла Смелого“ (Ганс Доорен).

*Зубров П. И.*

„Записная книжка“ (Дюбрель)

*Иванов М.*

„Домашний шпион“ (Брызгунов).

*Каменская М. Ф.*

„Лиза Фомина“ (С. Т. Фомин).

*Канаев А. Н.*

„Бабье дело“ (Женофобов).

*Капнист В. В.*

„Ябеда“ (Кривосудов).

*Каратыгин П. А.*

„Булочная“ (Карлуша).

„Разбитая чашка“ (Перро).

„Свадебный стол“ (Мякиш).

„Школьный учитель“ (Дезире Корбо).

*Кареев Ф.*

„Роковой шаг“ (Балавин).

*Карнеев М. В.*

„Виновна, но заслуживает снисхождения“ (Кувшинников).

„Как снег на голову“ (Монсеев).

„Сердечная канитель“ (Чистяков В. В.).

*Карпов Е. П.*

„Жрица искусства“ (Костромин).

„Мирская вдова“ (Зарцов Григорий).

„Ранняя осень“ (Силачев).

„Светлая личность“ (Засека Шекин).

„Чары любви“ (Брасов Антон).

*Княжнин Я. Б.*

„Сбитеньщик“ (Степан).

*Кони Ф. А.*

„Деловой человек“ (Жучок).

„Беда от сердца и горе от ума“ (Регенти).

„В тихом омуте черти водятся“ (Весельев).

„Всякий чорт Иван Иванович“ (Иванов).

„Иван Савельич“ (Трынтравкин).

„Карета“ (Дюкре).

„Толстяк и тощий“ (Толстяк).

„Путники“ (Весельев).

*Коровкин Н. А.*

„Барышня - крестьянка“ (Алексей).

*Корф Ф. Ф.*

„Белая камелия“ (Иван Николаевич)

*Корвин-Круковский П. В.*

„Анюта“ (Маркиз Рауль де Терси).

*Красовский А.*

„Жених из ножевой линии“ (Сандаракон).

*Крестовский Н.*

„Цыганка“ (Пострелин).

*Крюковский А.*

„Денежные тузы“ (Журавлев А. А.).

„На крапиву мороз“ (Жубарин Ф. И.)

„Образцовая жена“ (Заворуев дядя).

„Сверх комплекта“ (Вирилин).

*Крылов И. А.*

„Урок дочкам“ (Сидорка).

*Крылов В. А.*

„Ангел доброты и невинности“ (Ястребцов).

„Без предрассудков“ (Чечурин).

„В духе времени“ (Переносов).

„В осадном положении“ (Черенков).

„Вокруг огня не летай“ (Горшечников).

„Горе-злочьастье“ (Горошкин П. А.).

„Город упраздняется“ (Биркин).

„Дальше в лес, больше дров“ (Покатов).

„Девичий переполох“ (Воевода).

„Дело Пляянова“ (Кулагин).

„Дивиденд“ (Князь Басургин).

„Е. Н. Жулева“ (В. Н. Давыдов).

„Завоеванное счастье“ (Горюнин).

„Змей Горыныч“ (Власов).

„Кому весело живется“ (Покорков С. В.).

„Лакомый кусочек“ (Бардин).

„Летние грезы“ (Монахов).

„Медведь сосватал“ (Грибков С. Н.)

„Надо разводиться“ (Шубин, Бридулин, Сладков).

„На хлебах из милости“ (Виницын).

„Не ко двору“ (Пружанов).

„Общество поощрения скуки“ (Линдемман).

„Откуда сыр-бор загорелся“ (Мировой судья).

„Первая муха“ (Чембарский).

„По духовному завещанию“ (Сушкин-Сапожников).

„Призраки счастья“ (Братский).

„Радости жизни“ (Околесин И. Е.).

„Семья“ (Пришельцев).

„Сорванец“ (Осетров П. Н.).

„Чудовище“ (Ведеркин).

„Шалость“ (Викушин А. Т.).

*Кутушев Г. В.*

„Друзья - приятели“ (Расседин).

*Кукольник Н. В.*

„Деньщик Петра Великого“ (Капитан Сакс).

„Маркизантка“ (Ицек).

*Куликов Н. И.*

„Актер Яковлев“ (Мочалов).

„Бедовая девушка“ (Петя Костыльков).

„Ворона в павлиньих перьях“ (Шаров).

„Водивиль с переодеванием“ (Спичкин).

„Заколдованный принц“ (Ганс).

„Семейные расчеты“ (Перевалов С. Ф.).

„Скандал в благородном семействе“ (Антонов).

„Царство женщин“ (Рудольф).

„Цыганка“ (Мякишев).

*Кумов Р.*

„Конец рода Коростомысловых“ (Хлудов).

- Куприн А. И.*  
„На покое“ (Дедушка).
- Курочкин В.*  
„Дворников, Шиповников и К-о“ (Шиповников).
- Лажечников И. И.*  
„Матери-соперницы“ (Золотой).
- Ленский Д. Г.*  
„Граф литограф“ (Маллуар).  
„Лев Гурьч Синичкин“ (Надимов, Синичкин).  
„Простушка и воспитанная“ (Емеля).
- Лермонтов М. Ю.*  
„Два брата“ (Димитрий Петрович).  
„Маскарад“ (Арбенин).
- Лесков Н. С.*  
„Расточитель“ (П. Челночков).
- Лихачев В. С.*  
„В родственных объятиях“ (Корзин В. К.)  
„Мамуся“ (Жилинский).
- Луначарский А. В.*  
„Фауст и город“ (Бунт).
- Майков А. Н.*  
„Три смерти“ (Сенека).
- Максимов Г. Н.*  
„Прежде скончались, потом повенчались“ (Осип Хлыстиков).
- Мамин-Сибиряк Д. Н.*  
„Золотопромышленники“ (Молохов Т. К.)
- Манн И. А.*  
„Говоруны“ (Чибицов).  
„Паутина“ (Ягодкин, Лемтюгин).  
„Подруга жизни“ (Андрей Степанович).
- Мансфельд Д. А.*  
„Разрушение Помпей“ (Вавилон).
- Маркевич Б. М.*  
„Ольга Ранцева“ (Никанор Ранцев).
- Мещерский В. П.*  
„Болезни сердца“ (Кн. Безрукий).
- Михеев В.*  
„Арсений Гуров“ (Арсений Гуров).
- Морозов Н.*  
„Превосходительный тесть“ (Генерал Звонский).
- Минаев Д. И.*  
„Кассир“ (Днепровский).
- Мясницкий И. И.*  
„Два часа правды“ (Храбров П. А.).  
„Старческая любовь“ (Перелесков А. С.).
- Найденев С.*  
„Дети Ванюшина“ (Ванюшин).
- „Стены“ (Кастьянов).
- Нарский К.*  
„В крови горит огонь желанья“ (Борегар).
- Невезин П. М.*  
„Вторая молодость“ (Готовцев).
- „Компаньоны“ (Привольнов).  
„Поруганный“ (Сверцов).  
„Старое по новому“ (Щемилев Е. Л.).
- Некрасов Н. А.*  
„Осенняя скука“ (Ласуков).  
„Шила в мешке не утаишь“ („Руперт“).
- Немирович-Данченко Вл. И.*  
„Золото“ (Игнатий Шелковский).  
„Лихая сила“ (Колошанников).  
„Новое дело“ (Андрей Колгуев, Столбцов).  
„Последняя воля“ (Вешневодский Л. Н.).  
„Темный бор“ (Н. Кравченко).

Николаев Н. Н.

„Тайна (Доронин).  
„Тегенька“ (Кусов Н. А.)

Новиков П.

„Тринадцатый жених, или Мечты до свадьбы“ (Горничная).

Ободовский П. Г.

„Боярское слово“ (Сила Данылыч).

„Русская боярыня“ (Гриша, Семен).

Ознобишин И.

„Семейные тайны“ (Вася, Фома Фомич).

Окулов Н.

„Хороша Маша, да не наша“ (Фаддей).

Ольховский Н. (Оникс).

„Ай да французский язык“ (Ергачев).

„Настроил, расстроил, устроил“ (Подобин).

„Незнакомые знакомцы“ (Дерюгин).

„Первое декабря“ (Степан Андреевич).

Островский А. Н.

„Бедная невеста“ (Хорьков, Мериц, Беневоленский).

„Бедность не порок“ (Митя, Гриша, Разлюляев, Любим Торцов, Коршунов).

„Без вины виноватые“ (Шмага).

„Бесприданница“ (Карандышев, Робинзон, Кнуров).

„Бешеные деньги“ (Васильков, Кучумов).

„Василиса Мелентьева“ (Шут, Андрей Колычев).

„Воевода“ (Семен Бастрюков, Шалыгин, Воевода).

„Волки и овцы“ (Мурзавецкий, Лыняев, Чугунов).

„Воспитанница“ (Леонид, Гриша, Потапыч).

„В чужом пиру похмелье“ (Иванов).

„Горячее сердце“ (Силан, Хлынов).

„Грех да беда на кого не живет“ (Афоня, Архип).

„Гроза“ (Борис, Кудряш, Тихон, Кулигин).

„Доходное место“ (Белогубов, Жадов, Юсов).

„Женитьба Бальзамина“ (Бальзамино)

„Комик XVII столетия“ (Кирилл Кочетов).

„Лес“ (Буланов, Аркашка, Восемьбратов, Милонов).

„На бойком месте“ (Непутевый, Жук, Бессудный, Разоренный).

„На всякого мудреца довольно простоты“ (Крутицкий, Мамаев).

„Не было ни гроша, да вдруг алтын“ (Елесья, Крутицкий).

„Невольницы“ (Мирон Ипатыч).

„Не в свои сани не садись“ (Бородкин, Маломальский).

„Не все коту масленица“ (Ипполит).

„Не от мира сего“ (М. Д. Елохов).

„Не сошлись характерами“ (жучер Толстого раздова).

„Не так живи, как хочется“ (Еремка).

„Поздняя любовь“ (Дормедонт, Маргаритов).

„Последняя жертва“ (Дергачев, Ф. Ф. Прибытков).

„Правда хорошо, а счастье лучше“ (Платон, Барабошев).

„Свои люди, сочтемся“ (Тишка, Подхалюзин, Расположенский).

„Семейная картина“ (Пузатов).

„Сердце не камень“ (Каркунов).

„Снегурочка“ (Бобыль Бакула).

„Таланты и поклонники“ (Нароков).

„Трудовой хлеб“ (Грунцов Корпелов).

„Тяжелые дни“ (Мудров).

„Шутники“ (Гольцов, Оброшенов).

*Островский А. Н. и Соловьев Н. Я.*

„Дикарка“ (Ишметьев, Мальков, Зубарев).

„Женитьба Белугина“ (Андрей Белугин, Белугин-отец).

„Светит, да не греет“ (Дерюгин).

„Счастливейший день“ (Иванов, Сандырев).

*Островский А. Н. и Невежин П. М.*

„Блажь“ (Лизгунов).

*Острогорский В. П.*

„Липочка“ (Косичкин).

„Помешанная“ (Зокеберг).

*Пальм А. И.*

„Милочка“ (Баландин Г.).

„Старый барин“ (Бухарцев).

*Персиянинова Н. Л.*

„Пашенька“ (Кн. Дарский).

„Сваха“ (А. А. Бельский).

*Писемский А. Ф.*

„Ветеран и новобранец“ (Лихарев).

„Ваал“ (Куницын).

„Горькая судьбина“ (Ананий, Никон).

„Раздел“ (Иван Манохин).

*Плещеев, А. Н.*

„Мужья одолели“ (Шмерц).

*Полевой Н. А.*

„Первое представление „Мельника колдуна“ (Третьяковский).

*Половцов А.*

„Ломоносов“ (Ломоносов).

*Потапенко И. Н.*

„Волшебная сказка“ (Свибужский).

„Жизнь“ (Белозеров).

„Жулик“ (Стоустов М. П.).

„Лишенный прав“ (Борис Домбровский).

„Чужие“ (А. О. Дыбольцев).

*Потехин А. А.*

„Брак по страсти“ (Рязанцев).

„В мутной воде“ (Гальпин).

„Вакантное место“ (Прелестный).

„Виноватая“ (Бородавкин, Кутузкин).

„Выгодное предприятие“ (Квашнин, Ковырнев).

„Мишура“ (А. Ф. Побединский Н. Е. Зайчиков).

„Отрезанный ломоть“ (М. И. Хазиперов).

„Хворая“ (Арсентий).

„Чужое добро“ (Михайла).

*Потехин Н. А.*

„Дока на доку нашел“ (П. Расторгуев).

„Злоба дня“ (Хлопонин).

„Мертвая петля“ (Лопырев).

„Мученики любви“ (Порозов).

„Нищие духом“ (Сиводушин, Алексин-отец).

*Привольский А.*

„В пансионе“ (Перпендикуляр).

*Пушкарёв Н. Л.*

„Соломония и Елена“ (Шигона).

*Пушкин А. С.*

„Барышня-крестьянка“, переделка (Алексей).

„Борис Годунов“ (Самозванец, Пимен, Варлаам).

„Каменный гость“ (Лепорелло).

„Пиковая дама“, переделка (Гр. Томский).

„Пир во время чумы“ (Председатель).

„Скупой рыцарь“ (Барон).

„Станционный смотритель“, переделка (Вырин).

*Райский С.*

„Тетеревам не летать по деревьям“ (Маловецкий, Черемухин).

*Рышков В. А.*

„Змейка“ (Д. Я. Воротышин).

„Казенная квартира“ (Владыкин, Генерал).

„Обыватели“ (Суслов, Генерал).

„Первые шаги“ (Ошурков И. И.).

„Прохожие“ (Набаатов В. П.).

*Сабуров А. М.*

„Ревнивый муж и храбрый любовник“ (Труссель).

*Сабуров С. Ф.*

„Шпанская мушка“ (А. Е. Соков).

*Салов И. А.*

„Гусь лапчатый“ (Облопшев).

„Самородок“ (Савельич).

*Салтыков-Щедрин М. Е.*

„Иудушка“ (Порфирий Головлев).

„Недовольные“ (Андрей Иванович).

„Утро Хрептюгина“ (И. С. Хрептюгин).

„Смерть Пазухина“ (Прокофий Пазухин).

„Тени“ (Свистиков).

*Сальков В. П.*

„Снявши голову по волосам не плачут“ (Белов).

*Самарин И. В.*

„В конце сороковых годов“ (В. А. Каразин).

*Свирский А.*

„На покое“ (Дедушка).

*Случевский К.*

„Город упраздняется“ (Биркин).

*Снежин О.*

„Муж и жена“ (Лубянский).

*Соловьев Н. Я.*

„Ликвидация“ (Баяюкин С. М.).

„Медовый месяц“ (Антон Савельич).

„Прославились“ (Вл. Дегтярников).

„Разрыв“ (С. С. Абраменко).

*Солоуб В. А.*

„Беда от нежного сердца“ (Александр).

*Соловьев С. П.*

„Симон-сиротинка“ (Симон).

„Что имеем не храним, потерявши плачем“ (Петухов, Марковкин).

*Стахович А.*

„Ночное“ (Ваня, Михеич).

*Суворин А. С.*

„Вопрос“ (Болотов С. В).

„Медя“ (Филокрит).

„Он в отставке“ (Чеглоков).

„Татьяна Репина“ (Адашев М. А.).

*Сумбатов А. И.*

„Вожди“ (Камбоджио).

„Джентльмен“ (Чечков В. Е)

„Измена“ (Акакий Глаха).

„Ирининская община“ (Истиков).

„Невод“ (Светинцев).

„Ночной туман“ (Турешев).

„Старый закал“ (Брист).

*Сухово-Кобылин А. В.*

„Веселые расплюевские дни“ (Расплюев).

„Дело“ (Муромский).

„Свадьба Кречинского“ (Тишка, Нелькин, Расплюев).

*Сухонин П.*

„Русская свадьба“ (Еремка).

*Танеев С. В.*

„Вокруг света в 80 дней“ (Пронлаз, Ральф, Мустафа).

*Тарновский К. П. и Руднев*

„Битва жизни“ (Спроот).

„Взаимное обучение“ (Исидор).

„Живчик“ (Синегубов).

*Тарновский К. А.*

„Воробушки“ (Телятов).

„Мотя“ (Окуньков).

„На законном основании“ (Щербатов В. П., Дубровский).

„5.000.000“ (Суперфлю).

„Чужое имя“ (Заметаев).

*Татищев С. С.*

„Анюта“ (Маркиз Рауль де Торси).



*Терпищев С. Н.*

„Маман“ (Кашинский).

*Тихонов В. А.*

„Байбак“ (И. П. Алавадин).

„Лучи и тучи“ (Н. Ф. Грудинцов).

„Нараспашку“ (Трифон Безпалов).

„Сполохи“ (Износков).

„Через край“ (М. П. Пылаев).

*Томашевская В.*

„Нищие“ (Петров).

*Толстой А. К.*

„Смерть Иоанна Грозного“ (Шут).

„Царь Федор Иоаннович“ (В. И. Шуйский).

*Толстой А. Н.*

„Кукушкины слезы“ (Д. И. Яблоков).

*Толстой Л. Н.*

„Власть тьмы“ (Аким, Митрич, Сват).

„От ней все качества“ (Игнат).

„Плоды просвещения“ (3-й мужик, Сахатов, Звездинцев).

*Трофимов А. Т.*

„Первый чин“ (Александр).

„Пролитой воды не воротить“ (Тишков).

„На песках“ (Яков).

*Трахтенберг В. О.*

„Ведьма“ (Петр Иванович).

„Потемки души“ (Пытоев).

*Тюношенский В.*

„Зарница“ (М. К. Македонский).

*Турбин С. И.*

„Картинка с натуры“ (Мартынов).

*Тургенев И. С.*

„Безденежье“ (Матвей).

„Вечер в Сорренто“ (Аваков).

„Дворянское гнездо“ (Лаврецкий).

„Завтрак у предводителя“ (Мирволин, Суслов).

„Месяц в деревне“ (Шпигельский).

„Нахлебник“ (Кузовкин).

„Провинциалка“ (Ступендьев).

„Столичный слеток“. Переделка из „Два портрета“ (И. С. Тенков).

„Холостяк“ (Мошкин).

*Федоров М.*

„Вечный жид“ (Агриколь).

„Хижина дяди Тома“ (Том).

*Федоров П. С.*

„А и Ф“ (Мордашев).

„Бархатная шляпка“ (Орешкин).

„Дедушка Назар Андреич“ (Черепов).

„Жозеф, парижский мальчик“ (Жозеф).

„17 и 50“ (Бураков).

„Старички“ (Никандр).

*Федорович*

„Бес в ребро“ (В. Г. Чванов).

*Федотов А. Ф.*

„Дети отцов своих“ (Шестериков).

„Хрущевские помещики“ (Семка).

*Филимонов Н. И.*

„Мельничиха в Марли“ (Гильом).

*Фонвизин Д. И.*

„Бригадир“ (Советник).

„Недоросль“ (Митрофан, Простакова, Простаков).

*Фролов П.*

„Капризница“ (Семеныч).

„Подруга жизни“ (Андрей Степанович).

*Хмельницкий Н. И.*

„Воздушные замки“ (Альнар-скаров).

„Своя семья“ (Бирюлькин).

*Ходотов Н. Н.*

„Госпожа пошлость“ (Гурин).

„На перепутьи“ (Рудницкий).

*Худков С. Н.*

„Кассир“ (Днепровский).

„От безделья“ (Синаев).

„Петербургские когти“ (Антоша Безноженский).

*Чайковский М. И.*

- „Борцы“ (Дилigentов).
- „Боязнь жизни“ (Садков-ский).
- „Похмелье“ (Мышкин).
- „Симфония“ (Брух).

*Чернышев И. Е.*

- „Жених из долгового отделения“ (Ладыжкин).
- „Испорченная жизнь“ (Делакторский).
- „Не в деньгах счастье“ (Боярышников В.).
- „Отец семейства“ (Турбин).

*Чехов А. П.*

- „Вишневый сад“ (Фирс, Пищик).
- „Дядя Ваня“ (Войницкий).
- „Иванов“ (Иванов).
- „Калхас“ (Светловидов).
- „Три сестры“ (Чебутыкин).
- „Чайка“ (Сорин).

*Чириков Е. Н.*

- „Марья Ивановна“ (Папашенька).

*Шаховской А. А.*

- „Не люблю, не слушай“ (Шутмитяй).
- „Пиковая дама“ (гр. Томский).
- „Своя семья“ (Бирюлькин).

*Шмидтоф А. М.*

- „Волшебный вальс“ (АвгустБольш).

*Шпажинский И. В.*

- „В забытой усадьбе“ (Крюк).

- „В старые годы“ (Г. М. Ивков).
- „Вольная волюшка“ (БояринБорыгин).
- „Дело житейское“ (Ф. Н. Фыгин).
- „Душа-человек“ (Подключников).
- „Княгиня Курагина“ (Кн. Курагин).
- „Кручина“ (Фортунат Недыхляев).
- „Луч“ (Зябликов).
- „Майорша“ (Сладнев).
- „Предел“ (Ф. Д. Кропотов).
- „Простая история“ (С. П. Развалов).
- „Темная сила“ (Бырдин).

*Щеголов И. Л.*

- „В горах Кавказа“ (Табунцев, Ребусов).

*Щиrows В.*

- „Сила или в свои козыри“ (Ветчинкин).
- „Помолвка в Галерной гавани“ (Козырь).

*Щепкина-Куперник Т. Л.*

- „Кулисы“ (Пороховщikov).

*Юшкевич С.*

- „Король“ (Давид Гросман).

*Яблочкин А. А.*

- „Много шуму из пустяков“ (Силоне).

*Яфимович*

- „Кашей“ (Дряжкин).
- „Отставной театральный музыкант“ (Пузыречкин).

## ИНОСТРАННЫЙ РЕПЕРТУАР

- „Адриенна Лекуврер“ (Скриба (Мишоне)).
- „Банкрут“ (Бьернсона (Твельде)).
- „Бесчестная“ (Роветта (ОтецЭлизы)).
- „Библиотекарь“ (Мозера (Мареланд)).
- „Благодетельный брызга“ (Гольдони (Жеронт)).
- „Блестящая партия“ (Тилло фон Грота (фон Роден)).

- „Братья Ранцау“ (Шатриана (Иван Ранцау)).
- „Великий человек на малые дела“ (А. Фредро (И. И. Гениолкевич)).
- „Венецианский купец“ (Шекспира (Шейлок)).
- „Вечная любовь“ (Фабера (Фридрих Фюринг)).
- „Виндзорские проказницы“ (Шекспира (Фальстаф)).

„Воспитатель Флакман“ Отто Эрнста (Профессор Грель).

„Всех скорбящих“ Гейерманса (Ланггембур).

„Гамлет“ Шекспира (2-й мольщик, Лаэрт, Актер, Клавдий, Полоний).

„Гибель Надежды“ Гейерманса (Кобус).

„Далила“ Октава Фелье (Карниоли).

„Дама с камелиями“ А. Дюма (Жорж Дюваль).

„Денежные тузы“ Балудского (А. А. Жубарин).

„Джек“ А. Доде (Риваль).

„Жанина“ А. Гиноп (Авраам Штрюман).

„Жорж Дантен“ Мольера (Жорж Данден).

„Звезда“ Бара (Индра).

„Идеальный муж“ Уайльда (Мессон).

„Камюэнс“ Гальма (Квеведо).

„Коварство и любовь“ Шиллера (Вурм, Миллер).

„Король Лир“ Шекспира (Шут, Глостер).

„Крах министерства“ Лотара (Лордано).

„Любовь-лекарь“ Мольера (Сганарель).

„Любовь и предраассудок“ Мельвила (Дженкинс).

„Мария Стюарт“ Шиллера (Вильям Девисон).

„Матрос“ Севаж и Делюрье (Матрос).

„Медные лбы“ Ожье (Маркизд'Оберив).

„Мещанин во дворянстве“ Мольера (Журден).

„Много шуму из ничего“ Шекспира (Клюква).

„Ненависть к людям и раскаяние“ Коцебу (Мейнау).

„Новый мир“ Баретта (Нерон).

„Огни Ивановой ночи“ Зудермана (Фогельрейтер).

„Отелло“ Шекспира (Кассио).  
„Отчий дом“ Зудермана (полковник Шварц).

„Перчатка“ Бьернсона (Ройс, Христенсен).

„Последний кумир“ А. Доде (Амбура).

„Праздник в Сольгауге“ Ибсена (Бэнет, Гадсон).

„Привидения“ Ибсена (Энстранд).

„Пришел желанный“ Терье (Жозель).

„Пришел, увидел, победил“ Т. Барьера (Боккачио).

„Проделки Скапена“ Мольера (Скапен).

„Профессор Крамптон“ Гауптмана (профессор Крамптон).

„Разбойники“ Шиллера (Франц).

„Свадьба Фигаро“ Бомарше (Фигаро).

„Севильский цирюльник“ Бомарше (Бартоло).

„Сети Фенизы“ Лопе де Вега (Тристан).

„Скупой“ Мольера (Жак, Гарпагон).

„Соломенная шляпка“ Лабиша (Везине).

„Тартюф“ Мольера (Оргонт, Тартюф).

„Трактирщица“ Гольдони (Кавелер ди Рипафрата).

„Тридцать лет или жизнь игрока“ Дюканжа (Вернер).

„Укрощение строптивой“ Шекспира (Грумио).

„Ученые женщины“ Мольера (Кризаль).

„Фрмон младший и Рислер старший“ А. Доде (Рислер).

„Фауст“ (Кабинет Фауста) Гете (Фауст).

„Школа злословия“ („Наследство золотопромышленника“) Шеридана (Клячков).

„Школа мужей“ Мольера (Сганарель).

## ОПЕРЕТТА

„Боккачио“ Зуппе (Боккачио).

„Волшебная песенка“ Оффенбаха (Фрик, Фотуннио).

„Все мы жаждем любви“ (Риголар, Густав).

„Два волка в овчарне“ Зуппе (Фридрих).

„Десять невест и ни одного жениха“ Зуппе (Шенган).

„Женщины-арестанты“ (Антуан).

„Жирофле - Жирофля“ Лекока (Дядя, Мурзук).

„Запрещенный плод“ Кламрота (Помарэ).

„Званный вечер с итальянцами“ Оффенбаха (Канифас, Грифель, Грибков).

„Зеленый остров“ Лекока (Плюперсон, Пулердот).

„Корнарики“ Оффенбаха (Юриспрудо).

„Корневильские колокола“ Планкета (Старшина).

„Малабарская вдова“ Эрве (Бульбум).

„Не бывать бы счастью“ (Жапно).

„Новая куколка“ Адана (Алькафрибас).

„Орфей в аду“ Оффенбаха (Ванька-Стикс, Плутон, Юпитер).

„Парижская жизнь“ Оффенбаха (Фрик).

„Перед свадьбой“ Жонаса (Гиацинт).

„Прекрасная Галатея“ Зуппе (Мидас, Ганимед).

„Прекрасная Елена“ Оффенбаха (Парис, Калхас, Ахилл, Менелай).

„Приключения новобрачных, или Серебряный кубок“ Вассера (Франц).

„Птички певчие“ Оффенбаха (Пикилло, Рибейро, Дон-Петро).

„Рай Магомета“ Планкета (Оскар).

„Рыцарь без страха и упрека“ Лекока (Капрокан).

„Свадьба при фонарях“ Оффенбаха (Гильом).

„Синяя борода“ Оффенбаха (Сафшр).

„Трапезундская одалиска“ Оффенбаха (Треммолини).

„Фауст на изнанку“ Эрве (Фауст).

„Чайный цветок“ Лекока (Нафу-Фу).

„66“ Герберера (Франц).

## ОПЕРА

„Аскольдова могила“ Верстовского (Фрелаф, Горопка).

„Вадим“ Верстовского (Волов).

„Дочь второго полка“ Доницетти (Филипп).

„Севиальский цирюльник“ Россини (Бартоло).

## БАЛЕТ

„Роберт и Бертрам или два вора“ ком. балет Оге (Бертрам).

## ПАНТОМИМА

„L'enfant prodigue“ (Мамаша).



## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) „Жизнь искусства“, 1925, № 5, Передовая.
- 2) К. Н. Державин. „Эпохи Александринской сцены“. Л. 1932. Предисловие А. В. Луначарского, стр. VIII.
- 3) Лекция Антуана в Ленинграде состоялась 9 февраля 1915 г.
- 4) „Два года без В. Н. Давыдова“, „Рабочий и театр“, 1927, № 25.
- 5) „Рабочий и театр“, 1925, № 26.
- 6) „Об увековечении памяти Давыдова“, „Вечерняя Красная газета“, 1925, № 171.
- 7) Сведения почерпнуты из „Полного послужного списка полковника Горелова“. Составлен 22 октября 1870 г. (Центр. архив РСФСР в Москве). Женат был отец артиста на вдове тит. советника Александре Львовне Рихардт. До Давыдова были дети Николай (1846—1892) и Александра (1847—1917). Ник. Ник. Горелов по окончании Московского университета занимался с 1870 г. педагогической работой в земских школах, а с 1886 г. состоял помощником инспектора студентов Моск. университета. В этой должности и умер. Как лектор „Общества распространения технических знаний“ отличался большой эрудицией в естествознании и как блестящий художник слова. Александра Николаевна в молодости пыталась сделаться артисткой, но излишняя скромность и робость мешали ей. В 1875 г. она вышла замуж за старика-декабриста Ив. Ник. Горсткина, который доживал свои дни в Пензе.
- 8) Заимствовано, как и приводимый в дальнейшем отрывок, из воспоминаний артиста: „Рассказ о прошлом“. Запись и предисловие А. М. Брянского, Л. — М. 1931.
- 9) „Саратовский справочный листок“, 1870, № 270.
- 10) „Театр. газета“, 1876, № 50.
- 11) „Астраханский справочный листок“, 1874, № 89.
- 12) „Суфлер“, 1880, № 53.
- 13) „Театр. газета“, 1877, № 88.
- 14) „Воронежский телеграф“, 1873, № 88.
- 15) „Астраханский справочный листок“, 1874, № 54.
- 16) Е. П. Карпов, „М. Г. Савина“, Странички из воспоминаний, „Голос минувшего“, 1916, № 11.
- 17) „Правда“, (Одесса), 1879, № 196.
- 18) „Голос“, 1880, № 137.
- 19) „С.-Петербургские ведомости“, 1880, № 258.
- 20) Там же, 1880, № 248.
- 21) „Петербургский листок“, 1885, № 42.

- 22) Там же, 1881, № 17.
- 23) К. Н. Державин, „Эпохи Александринской сцены“, стр. 120—123.
- 24) „Петербургский листок“, 1884, № 284.
- 25) Там же, 1884, № 11.
- 26) Там же, 1884, № 11.
- 27) А. Кугель, „Общественно-культурное значение Московского Малого театра“, см. сборник „Московский Малый театр 1824—1924“, М. 1924, стр. 66—67.
- 28) „Минута“, 1883, № 4.
- 29) „Петербургский листок“, 1882, № 99.
- 30) Дело В. Н. Давыдова, Архив Народного Хозяйства в Ленинграде.
- 31) „Петербургская газета“, 1886, № 146.
- 32) „Новости дня“, 1886, № 236.
- 33) „Петербургская газета“, 1882, № 227.
- 34) „Новое время“, 1882, № 2363; „Голос“, 1882, № 261.
- 35) К. Погуляев, „Минута“, 1883, № 30.
- 36) Первое собрание писем И. С. Тургенева, 1840—1883. СПб. 1884, стр. 405—406.
- 37) Там же, стр. 404.
- 38) „Петербургская газета“, 1884, № 289.
- 39) Дело В. Н. Давыдова.
- 40) „Новости“, 1886, № 145.
- 41) „Московские ведомости“, 1886, № 318.
- 42) „Артист“, 1889, № 2, стр. 106.
- 43) „Театр. жизнь“, 1886, № 109.
- 44) „Русский курьер“, 1887, № 42.
- 45) „Московские ведомости“, 1887, № 267.
- 46) „Одесские новости“, 1904, № 6362.
- 47) Письма А. П. Чехова, М. 1912, т. I, стр. 340.
- 48) Там же. Письмо к А. П. Чехову, стр. 350.  
Артистка А. Я. Глама-Мещерская играла Сарру.
- 49) Там же, М. 1912, т. I, стр. 341—342.  
Письмо к Н. А. Лейкину. И. П. Кисилевский играл Шабельского.
- 50) Пьесу ставил Н. Н. Соловцев. Иванова играл Давыдов, Сарру — Глама-Мещерская, Шабельского — Кисилевский, Сашу — Рыбчинская, Львова — Солонин, Лебедева — Градов-Соколов, Лебедеву — Бороздина, Бабакину — Кошева, Боркина — Светлов.
- 51) Письма А. П. Чехова. М. 1912, т. I, стр. 351—352.
- 52) Там же, письмо М. П. Чехова, стр. 356—357.
- 53) С. Д. Балухатый, „Чехов-драматург“, Л. 1936, стр. 93.
- 54) А. Р. Кугель, „Театральные заметки“, „Театр и искусство“, 1905, № 9.
- 55) Н. Кашкин, „Бюрократы в искусстве“, „Московский еженедельник“, 1908, № 6.
- 56) А. Ростиславов, „Бюрократия в искусстве“, „Театр и искусство“, 1910, № 2.
- 57) „Артист“, 1891, № 14, стр. 144.
- 58) Там же, 1889, кн. 4, стр. 146.
- 59) Там же, 1892, № 20, стр. 130.
- 60) Там же, 1892, № 20, стр. 130.
- 61) Портрет с автографом напечатан в журн. „Наше время“, 1893, № 49.
- 62) „Петербургская газета“, 1901, № 39.
- 63) Там же, 1911, № 293, Рецензия о пьесе Рышкова „Прохожие“.
- 64) „Театр и искусство“, 1913, № 4, Отчет о пьесе Щепкиной-Куперник „Кулисы“.

- 65) „Обозрение театров“, 1911, № 1555.
- 66) Письмо к М. П. Сметанникову, июнь 1916 г.
- 67) „Петербургская газета“, 1913, № 253.
- 68) Там же, 1916, № 92.
- 69) Там же, 1916, № 117. Ответ засл. артиста В. Н. Давыдова академику Н. А. Котляревскому.
- 70) „Одесский листок“, 1894, № 145.
- 71) М. Казанцев, „Сибирская мысль“, 1911, № 140.
- 72) „Одесские новости“, 1899, № 4681.
- 73) Из письма к М. П. Сметанникову.
- 74) То же.
- 75) Текст адресов полностью приведен в описании юбилея. „Обозрение театров“, 1908, № 327.
- 76) Там же.
- 77) У В. Н. Давыдова. „Одесские новости“, 1910, № 8111.
- 78) В. Н. Давыдов о В. Ф. Коммиссаржевской, „Обозрение театров“, 1910, № 993
- 79) „Обозрение театров“, 1910, № 999.
- 80) „Театральное искусство“, 1914, № 7.
- 81) Дело В. Н. Давыдова.
- 82) Владимиров (Н. Ф. Кузнецов) Михаил Александрович, артист Александринского театра. Погиб на западном фронте (сообщение верховного главнокомандующего от 14 июня 1916 г.).
- 83) Горелов Сергей Иванович, умер 16 октября 1916 г. Тонкий лирический талант. Два года лежал больной (поражение спинного мозга). „На душе у меня ясно и хорошо, нет ни малейшей горечи, — писал он в одном из писем. — Я окружен любовью и заботой отца, который делает для меня больше, чем может. Около меня мама, которую я обожаю. Подумайте, много ли людей, которые в моем положении имеют то же, что я“ („Обозрение театров“, 1911, № 1612 и „Обозрение театров“, 1916, № 43).
- 84) Письмо к М. П. Сметанникову, 1916 г.
- 85) Н. Н. Синельников, „60 лет на сцене“, Харьков, 1935, стр. 275—276.
- 86) Письма В. Н. Давыдова Ф. Д. Батюшкову. Институт русской литературы в Ленинграде. Все письма относятся к 1917 году.
- 87) Там же.
- 88) Там же.
- 89) Там же.
- 90) П. Алексеев, „Рабочий и театр“, 1925, № 6.
- 91) „Красная газета“, 1922, № 25. Чествование В. Н. Давыдова.
- 92) „К 100-летию Малого театра, „Правда“ (ЦО), 1924, № 247.
- 93) В. Чернояр, „Новый зритель“, 1924, № 50.
- 94) „Зрелища“, 1923, № 66.
- 95) Юр. Соболев, „В. Н. Давыдов“ „Известия“, 1924, № 261.
- 96) Там же.
- 97) П. Д. Боборыкин, Впечатления, „Новости“, 1882, № 24.
- 98) „Жизнь искусства“, 1922, № 5.
- 99) „Петербургская газета“, 1884, № 242.
- 100) Там же, 1884, № 240.
- 101) „Русские ведомости“, 1886, № 144.
- 102) „Петербургская газета“, 1892, № 341.
- 103) Там же, 1893, № 241.
- 104) Юр. Соболев, „О Давыдове“, „Новый зритель“, 1925, № 27.
- 105) Там же.

- 106) „Жизнь искусства“, 1922, № 5.
- 107) А. Стахович, „Клочки воспоминаний“, „Рампа и жизнь“, 1909, № 32
- 108) „Одесские новости“, 1899, № 4674.
- 109) „Театр и искусство“, 1911, № 42.
- 110) Старый театр, „Новороссийский телеграф“, 1888, № 4077.
- 111) „Южный край“, 1887, № 2165.
- 112) „Театр и искусство“, 1899, № 36.
- 113) „Курский листок“, 1888, № 49.
- 114) Юр. Беляев, „Новое время“, 1905, № 10635.
- 115) „Петербургский листок“, 1882, № 21; „Новое время“, 1882, № 2123; „Сезон“, 1887, кн. I, стр. 32—33.
- 116) „Новости дня“, 1888, № 1649.
- 117) На сцене „Théâtre Libre“ в Париже „Нахлебник“ („Le pain d'autrui“) шел в 1890 году.
- 118) „Киевское слово“, 1894, № 2296.
- 119) Там же, 1887, № 97; „Русский листок“, 1901, № 179.
- 121) В. А. Мичурин-Самойлова, „Полвека на сцене Александринского театра“, Л. 1935, стр. 54.
- 122) А. А. Усачев, „Повесть об одном актере“, Л. 1934, стр. 84.
- 123) „Киевская мысль“, 1912, № 124, ст. В. Чаговец.
- 124) „Русск. ведомости“, 1912, № 113.
- 125) В. А. Мичурин-Самойлова, стр. 56.
- 126) „Новости“, 1893, № 334.
- 127) „Петербургская газета“, 1893, № 33.
- 128) Там же.
- 129) „Саратовский справочный листок“, 1877, № 164.
- 130) „Волжско-камская газета“, 1874, № 68.
- 131) См. Воспоминания В. Н. Давыдова о Л. Н. Толстом. Сборник „О Толстом“, М. 1908, ст. 42—47.
- 132) „Новости“, 1891, № 64.
- 133) „Русский курьер“, 1891, № 66.
- 134) А. Р. Кугель, „Театр и искусство“, 1909, № 38.
- 135) Письмо В. Н. Давыдова от 15 января 1829 г. См. С. Д. Балухатый, „Чехов-драматург“, М. 1936, стр. 290—292.
- 136) Письмо Давыдова от 22 января 1889. Там же.
- 137) Пьеса была дана в Александринском театре 31 января 1889 г. в бенефис режиссера Федорова-Юрковского. Иванова играл Давыдов, Сарру — Стрепетова, Сашу — Савина, Шабельского — Свободин, Лебедева — Варламов, Боркина — Далматов, Косых — Арди...
- 138) „Петербургская газета“, 1889, № 32.
- 139) А. Суворин, „Новое время“, 1889, № 4649.
- 140) „Курский листок“, 1900, № 88.
- 141) „Кавказ“, 1900, № 170.
- 142) А. Соколов, „Петербургский листок“, 1881, № 252.
- 143) „Петербургская газета“, 1884, № 289.
- 144) „С.-Петербургские ведомости“, 1884, № 290.
- 145) Новороссийский телеграф“, 1888, № 4083.
- 146) Сборник „Сезон“, вып. I, 1887, стр. 59.
- 147) Петербургская газета“, 1885, № 348.
- 148) И. Щеглов, „Сей остальной из стаи славных“, „Слово“, 1908, № 370.
- 149) „Новости“, 1882, № 31.
- 150) „Новое время“, 1882, № 2131.
- 151) С. Ф. Светлов, „Театральный дневник“, „Бирюч петрогр. го суд. театров“ Пгр., 1920, стр. 67—68.



- 152) А. Соколов, „Петербургский листок“, 1882, № 26.  
 153) „Петербургская газета“, 1893, № 302.  
 154) Там же, 1882, № 288.  
 155) „Курский листок“, 1888, № 48, статья М. Л.  
 156) „Минута“, 1883, № 39.  
 157) „Курский листок“, 1888, № 48, „Киевский вестник“, 1888, № 112.  
 158) „Южный отклик“, 1901, № 164.  
 159) „Петербургская газета“, 1888, № 353.  
 160) „Русский курьер“, 1888, 353.  
 161) Там же.  
 162) „Биржевые ведомости“, 1897, № 31.  
 163) „С.-Петербургские ведомости“, 1883, № 318.  
 164) Письмо к А. П. Л. от 18 января 1908 г.  
 165) Ленингр. театр. библиотека имени А. В. Луначарского, рукописное отделение № 707.  
 166) П. П. Гнедич, „Жизнь искусства“, 1922, № 5.  
 167) С. Васильев, „Московские ведомости“, 1887, № 351, „Театральная хроника“.  
 168) Письмо не имеет даты.  
 169) „Южный край“, 1887, № 2160 (Отчет о гастрольном спектакле).  
 170) В. Н. Давыдов в роли Мирона Ипатыча („Невольницы“), ст. К. Погуляева, „Минута“, 1883, № 111.  
 171) Подробно об исполнении этой роли написал В. Дорошевич, „Одесский листок“, 1894, № 145.  
 172) „Театр и искусство“, 1912, № 36.  
 173) „Южный край“, 1887, № 2160 (Отчет о спектакле).  
 174) В. Давыдов, „Рассказ о прошлом“, стр. 266.  
 175) Там же, стр. 266.  
 176) „Эпоха“, 1864, № 12, стр. 28.  
 177) „Северная пчела“, 1850, № 212, „Театр. отчет“.  
 178) Речь А. А. Потехина на могиле Мартынова в день 25-летия смерти артиста“, „Петербургский листок“, 1885, № 222.  
 179) „Русский мир“, 1860, № 73.  
 180) И. Александровский, „Киевлянин“, 1888, № 93.  
 181) „Петербургский листок“, 1894, № 48, „Театральный отчет“.  
 182) См. „Рассказ о прошлом“ В. Давыдова, Л. 1931.  
 183) Рукописное отделение Ленингр. Театр. музея.  
 184) „Петербургские ведомости“, 1882, № 327.  
 185) „М. Савина и А. Кони“, переписка. М.—Л. 1938.  
 186) „Петербургский листок“, 1890, № 260.  
 187) „Новости“, 1899, № 166.  
 188) П. Гнедич, „Книга моей жизни“, Л. 1929.  
 189) „Сибирская жизнь“, 1911, № 111.  
 190) „Новое время“, 1889, № 4649.  
 191) „Киевская мысль“, 1910, № 119, Статья М. Р.  
 192) Зигфрид, „Театр и искусство“, 1912, № 5.  
 193) „Воронежский телеграф“, 1873, № 164.  
 194) Там же, 1874, № 16.  
 195) „Астраханский справочный листок“, 1874, № 76.  
 196) „Музыкальный свет“, 1878, № 7, стр. 71.  
 197) „Суфлер“, 1880, № 8 (из „Одессы“).  
 198) „Петербургская газета“, 1902, № 13.  
 199) „Петербургский листок“, 1912, № 116.  
 200) „Московские ведомости“, 1887, № 351.  
 201) Там же, 1886, № 297.

- 202) Там же, 1887, № 253.
- 203) „Развлечение“, 1837, № 46.
- 204) Там же.
- 205) „Театр и искусство“, 1900, № 46 (По поводу исполнения Давыдовым роли Кропотова в пьесе Шпажинского „Предел“).
- 206) „Петербургская газета“, 1900, № 310, См. рецензию А. Кугеля.
- 207) Там же, 1892, № 249.
- 208) „Новости“, 1883, № 315.
- 209) „Южный край“, 1899, № 6315 („Пушкинский спектакль“).
- 210) К. Н. Державин, „Род Самойловых“, см. книгу В. А. Мичуриной-Самойловой. Л. 1936, стр. 141.
- 211) „Минута“, 1885, № 111 („Театр. отдел“).
- 212) „Русское слово“, 1902, № 152.
- 213) „Красная газета“, 1922, № 7, (вечерн. вып.).
- 214) А. А. Усачев, „Повесть об одном актере“, стр. 84.
- 215) Об этом см. подробно статью „Из области художественного творчества“ С. Потресова, „Южный край“, 1899, № 6356.
- 216) Ив. Щеглов, „Слово“, 1908, № 370.
- 217) „Из воспоминаний актера“ и „Раб. и театр“, 1932, № 25—26.
- 218) Н. Н. Ходотов, „Жить, жить, жить!“, „Новая вечерняя газета“, 1925, № 81.
- 219) „Огонек“, 1908, № 1 (Автограф В. Н. Давыдова).
- 220) Письмо А. А. Усачеву от 11 июля 1906 г.
- 221) „Петербургская газета“, 1913, № 257. Беседа с К. А. Варламовым.
- 222) Там же.
- 223) Из дел дирекции спб. импер. театров 1893, № 4255 (Архив Народного Хозяйства в Ленинграде).
- 224) То же, 1893, № 4226.
- 225) То же, 1894, № 4312.
- 226) Л. С. Вивьен, „Памяти В. Н. Давыдова“, „Рабочий и театр“, 1935, № 17.
- 227) Протоколы конференции театр. училища 1899 года (Архив Народного Хозяйства в Ленинграде).
- 228) Л. С. Вивьен, „Памяти В. Н. Давыдова“, „Раб. и театр“, 1935, № 17.
- 229) Сб. „А. П. Ленский,“ Статьи, письма и записки. Л.—М. 1935. См. ст. Ольги Голубевой“ стр. 523.
- 230) Н. Тамаркин, „Ключок воспоминаний“, „Театр и искусство“, 1913, № 36.
- 231) „Артист“, 1893, № 28, стр. 172—173.
- 232) А. А. Усачев, „Повесть об одном актере“, стр. 91.
- 233) Там же, стр. 88—89.
- 234) Л. С. Вивьен, „Памяти В. Н. Давыдова“, „Рабоч. и театр“, 1935, № 17.
- 235) Н. Н. Ходотов, „Близкое — далекое“, Воспоминания, стр. 60—61.
- 236) Там же, стр. 61.
- 237) К. С. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, см. гл. „Артистическое отрочество“.
- 238) Беседа с В. Н. Давыдовым, В. Протопопов.
- 239) „Давыдов о школе“, „Петербургская газета“, 1913, № 46.
- 240) „Петербургская газета“, 1898, № 291.
- 241) А. А. Усачев, „Повесть об одном актере“, стр. 88.
- 242) Н. Н. Окулов, „Ключки воспоминаний“, „Театр и искусство“, 1913, № 36.
- 243) Н. Н. Ходотов, „Близкое — далекое“, Воспоминания.

<sup>244)</sup> Л. С. Вивьен, „Памяти В. Н. Давыдова“, „Рабочий и зритель“ 1935, № 17.

<sup>245)</sup> „Новое время“, 1893, № 6096 („Экзаменационные спектакли театральной школы“).

<sup>246)</sup> „Давыдов о школе“, „Петербургская газета“, 1913, № 46.

<sup>247)</sup> „Театр и искусство“, 1905, № 16, „Экзаменационные спектакли“.

<sup>248)</sup> „Петербургский листок“, 1893, № 46, „Экзаменационные спектакли класса В. Н. Давыдова“.

<sup>249)</sup> „Давыдов о своей отставке из школы“, „Петербургская газета“ 1915, № 69.

<sup>250)</sup> „Ежегодник императорских театров“, 1913, вып. VI, стр. 151.



*Handwritten signature in blue ink, possibly reading "В. Н. Давыдов", with the date "1919." written below it.*

## СОДЕРЖАНИЕ

К. Державин. Предисловие . . . . .	I
От автора . . . . .	3
Жизнь В. Н. Давыдова . . . . .	8
Роли В. Н. Давыдова . . . . .	84
Творчество В. Н. Давыдова . . . . .	135
В. Н. Давыдов - педагог . . . . .	174
<i>Приложение:</i>	
Репертуар В. Н. Давыдова . . . . .	197
Примечания . . . . .	209