

УДК 792

ТЕАТР АКТЕРА:

РУССКАЯ СЦЕНА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

С. И. Цимбалова¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье на примере творчества корифеев московского Малого театра — Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленского и мастеров александринской сцены — М. Г. Савиной, К. А. Варламова и В. Н. Давыдова — прослеживаются процессы развития сценического реализма второй половины XIX века: от моделей амплуа и характерности к воспроизведению индивидуальных черт психологической жизни человека.

Ключевые слова: актерское искусство, русский театр, Александринский театр, Малый театр, М. Г. Савина, К. А. Варламов и В. Н. Давыдов, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский

THEATRE OF ACTOR: RUSSIAN STAGE

IN THE LAST THIRD OF THE 19th CENTURY

Svetlana I. Tsimbalova¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

In the focus on this article are the main trends of Russian acting art in last second half of the 19th century. On the example of art work of the giants of Moscow Maly theatre — Glikeriya Fedotova, Maria Ermolova, Alexander Lensky, and masters of the Alexandrinsky stage — Maria Savina, Konstantin Varlamov and Vladimir Davydov — is analyzed the development of theatre realism: from definite models of role to the reproduction of individual features of personality and human psychological life.

Keywords: acting art, Russian theatre, Alexandrinsky theatre, Maly theatre, Maria Savina, Konstantin Varlamov, Vladimir Davydov, Glikeriya Fedotova, Maria Yermolova, Alexander Lensky

Великие реформы 1860-х дали не только политические и экономические результаты. Чтобы строить дороги и заводы, делать научные открытия и учить детей, врачевать и писать картины, нужна личность. Вот ее-то новая эпоха и востребовала и позволила открыть в человеке. И в жизни этих личностей как-то вдруг обнаружилось много.

Много их стало и на главных, императорских сценах России: они пришли сразу поколением. Великие актеры в русском театре были всегда, но ведь еще недавно, во времена Мочалова и Каратыгина, Щепкина и Сосницкого, театралы немедленно бросались выяснять, кто лучше. Теперь и, кажется, впервые вопрос так не ставился: каждый стал цениться за то, чем ценен именно он, в нем любили именно его индивидуальность, не похожую ни на тех, кто рядом, ни на тех, кто был прежде. Показательно решали вопрос о масштабе личности героя: «маленький человек» со сцены исчез, но и в титаны герой не вырос — трагический Шекспир для всего этого поколения оказался непреодолим. Самым, а может быть, единственно интересным оказался обычный (не значит — средний!) человек. Обычный и разный. Потому, в конце концов, и актеры потребовались разные.

И все-таки едва ли не самое уникальное здесь — их одновременность. Почти все пришли на императорскую сцену после «горестей и скитаний» (так назвала свою книгу М. Г. Савина), почти у всякого этот приход связывался с преодолением непреодолимого и, значит, с каким-то чудесным (и таким театральным!) «*вдруг...*». Огромные для театрального времени три десятилетия эти люди и были великим русским актерским театром. Так они и остались в истории — портретами в одном светлом зале, так их и надо рассматривать — переходя от одного к другому и внимательно вглядываясь в лица.

По хронологии начать следует с Гликерии Николаевны Федотовой (1846–1925) и, значит, с московского Малого театра.

Гликерия — красивый псевдоним, заменивший имя Лукерья. Маленькой девочкой неведомого происхождения была взята на воспитание некоей таинственной дамой, которая привезла ее в Москву, отдала в Театральное училище и там буквально забыла; платить за ее обучение перестали, воспитывалась на казенный кошт, как положено, у балетного станка. И. В. Самарин, ученик Щепкина, отбирая воспитанниц для драматического класса, который он возглавил, плакал, слушая, как Лушенька читает письмо Татьяны к Онегину. Не зря же сам Щепкин именно ей потом передаст золотой лавровый венок, которым его почтили на праздновании полувека сценической деятельности в 1855 году. (Федотова, в свою очередь, передала его Станиславскому — в знак непрерывной преемственности московской традиции: от Щепкина к МХТ по прямой). Шестнадцатилетней с успехом дебютировала в драме П. Боборыкина «Ребенок» (1862).

Особенно удались ей «сильные» моменты: счастливые надежды вступающего во взрослую жизнь подростка, разочарование, крушение

надежд, потрясение, буквально сводящее с ума, наконец, агония (надо сказать, все актрисы этого поколения отличались умением играть «последние минуты» — длинно, подробно и очень убедительно). Дебютный успех закрепила роль Катерины¹ в «Грозе» А. Островского, и Федотова стала главной молодой героиней московской сцены. Молодость здесь важное качество не только для данной конкретной актрисы: речь идет о молодой, новой, послереформенной России.

Вместе с драматургией Островского и пьесами других современных авторов в её репертуар сразу вошли комедии Шекспира: «Укрощение строптивой» (Катарина) и «Много шума из ничего» (Беатриче) — соединение, казалось бы, странное и очевидно сложное, требующее от актера очень разных сценических красок. Но важно и другое: комедии великого английского барда нуждаются в воздухе свободы какого-то особого качества, совсем не случайно на русскую сцену они пришли на волне 1861 года.

Почти десятилетие Федотова несла на себе весь основной репертуар. Спектр ее героинь (неизменно с сильным характером, которым актриса отличалась и в жизни, и в сценическом исполнении) достаточно велик, ей давались роли самого разного плана. Современники считали ее обладательницей одного из самых обширных амплуа. «Госпожа своих талантов», она распоряжалась ими всегда так, как художественно выгодно для роли. В ее голосе, в ее распевной — таков был тогда театральный стиль — речи зрители слышали «жаркий огонь», но всегда все оставалось под строгим контролем «вдумчивой мысли» и «тонкого вкуса».

Принято считать, что с появлением М. Н. Ермоловой на московской сцене в 1870 году Г. Н. Федотова вынуждена была уступить позицию главной героини и стала «злодейкой» при ермоловских идеалистах.

Однако пара Федотова–Ермолова имеет некий общий смысл — это не только соперничество двух актрис за первые роли, но и новая тенденция быстро меняющегося времени — два варианта героя: герой жизни, жизнь эту на сцену приносящий, и герой «героический», от жизни отказывающийся, ее отрицающий в пользу идеала.

Мария Николаевна Ермолова (1853–1927) — дочь суфлера Малого театра; училась в Театральном училище, в балетном классе, где

¹ Роль Катерины от первой ее исполнительницы Л. П. Никулиной-Косицкой перешла к Федотовой в 1863 году. Гастролировавший в Москве петербургский Тихон — П. В. Васильев (наследник Мартынова в этой роли) потребовал замену: в Петербурге его герой любил юную Катерину — Ф. А. Снеткову, как играть с резко отличной, прежде всего по возрасту, партнершей актер не знал.

отноудь не была в числе лучших: слишком крупная и неподвижная. Драматического класса в Москве в ту пору уже не было и, казалось, не на что надеяться. Семья суфлера жила в полуподвале, окнами на кладбищенские кресты, одинокая девочка читала у этого окна книжки из отцовской библиотеки — исключительно пьесы, и не сомневалась, что станет великой актрисой. Нет, не случайно ей так удастся роль Иоанны д'Арк, которую вели по жизни «голоса» — это её, ермоловское. Отец попытался отдать ее в ученье И. В. Самарину, который вывел на сцену Федотову и почитался непревзойденным диагностом и настройщиком начинающих дарований. Самарин посоветовал не тратить деньги зря; вполне реалист, нацеленный на жизнеподобие, он был уверен, что ничего не получится: неподвижная, руки висят (эти повисшие руки станут «фирменным» ермоловским знаком), а, главное, голос — не поженски низкий, к переливам и модуляциям, необходимым для передачи чувств, решительно не подходящий. Но тут случилось личное ермоловское чудо. В 1870 году, в разгар реализма, старая артистка Н. М. Медведева выбрала для своего бенефиса трагедию XVIII века «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга, заглавная роль предназначалась Федотовой, но молодая «прима» от выступления отказалась, сославшись на болезнь, — не исключено, что она сильно сомневалась в успехе. По правилам бенефис следовало перенести. Однако бенефициантка почему-то на это не пошла, а, наоборот, пустилась на поиски хоть кого-нибудь, кто сыграет главную роль главной пьесы бенефиса. И тут к ней привели Ермолову, у которой было одно преимущество: она знала огромную роль наизусть. «Иерихонская труба», — в ужасе оценила опытная актриса претендентку, впрочем, от бенефиса и тут не отказалась.

30 января 1870 года Ермолова впервые вышла на сцену. И сразу покорила публику: то, что не смогли оценить школа и опыт, — именно это ответило тому неформулируемому, но решающему запросу времени, который всегда в себе несет зрительный зал.

Ермолова обладала уникальной властью над залом. Источник этой власти В. И. Немирович-Данченко видел в ее поразительном темпераменте, в необыкновенной легкости, с какой она загорается сама и зажигает зрителей. «Эта стремительная, могучая воспламеняемость Ермоловой, прекраснейшее и редкостное актерское качество, приобретало особую силу, получало чрезвычайное значение, когда распространялось на произведения возвышенных идей, требовавших героического энтузиазма» [1, с. 355]. Ермоловой, как никому до нее, удавалось воспламеняться не от людей даже, а от возвышенных идей. От призыва дать отпор насильнику в «Овечьем источнике» Лопе де Веги, от пафоса

свободы в драмах ее любимого драматурга Шиллера (чей портрет висел у нее в гримборной).

Роль Иоанны в «Орлеанской деве» Ф. Шиллера всего ясней открыла основную тему ермоловского творчества, начатую еще в «Эмилии Галотти», а затем получившую мощное развитие в «Овечьем источнике». Доминирующей нотой был по-прежнему героический энтузиазм, но он был выстрадан, рожден в победе над сомнениями. Он потому и мог так потрясать современников, что призвание Орлеанской Девы и ее страстный порыв к подвигу были даны простодушному, смиренному человеческому существу и сквозь это смирение драматически прорывались.

Александр Павлович Ленский (1847–1908), придя в Малый театр в 1876 году, стал основным партнером не только Ермоловой (ради чего, собственно, его и брали в труппу), но и Федотовой: комедии Шекспира «Укрощение строптивой» и «Много шума из ничего» обрели настоящую славу, когда Петруччо и Бенедикт получили лицо Ленского. Одновременное партнерство со столь разными актрисами — само по себе удивительно. Но еще более удивительно, что Ленский оказался рядом с ними отнюдь не кавалером, поддерживающим приму. Он сразу воспринимался как самостоятельная художественная величина. Ленский, говоря театральным языком, переигрывал самое Ермолову. Ермолова для бенефиса 1877 года выбрала очень подходящую ей роль Юдифи, возлюбленной философа-отступника, в трагедии К. Гуцкова «Уриэль Акоста». Однако главным в спектакле остался все-таки Акоста — Ленский. Акоста и Гамлет — его главные роли в первые годы работы в Малом театре.

Гамлета Ленский сыграл в том же 1877 году. Его решение в первый бенефис выступить в этой роли старожилы Малого театра сочли вызывающим: здешние подмостки еще помнили Мочалова, а новичок ко всему на образцового героя решительно не походил — томный блондин с голосом тенорового тембра, вместо положенного низкогоговорящего страстного брюнета с крупным лицом и сверкающими глазами. Появилась даже карикатура, изображавшая тень, отбрасываемую Гамлетом — Ленским, в виде дамского силуэта в широкополой шляпе. Но постепенно успех нарастал, к началу 1880-х этот Гамлет был признан своеобразным символом повзрослевшего первого свободного русского поколения — точно так же, как знаком и памятью юности этого поколения долгие годы оставались героини Ермоловой.

Много повидавший в театре современник вспоминал: «Гамлет Ленского был... бесконечно привлекательным и симпатично-изящным. Решительно ни в одном из Гамлетов благородство страдальческих сомнений принца Датского не обозначалось с такою простотою, всече-

ловческой ясностью, как в Ленском. Его поэтический Гамлет тянул к себе молодежь, как магнит» [2, с. 42]. Писали о его тончайшей интеллигентности, что на русской сцене той поры было большой редкостью, о разносторонней одаренности — актерской, художнической, пластической — и все это собиралось в целостный облик натуры чуткой, нервной, возбудимой, жадно восприимчивой и рыцарски возвышенной в отношениях к жизни и искусству.

Проницательный зритель заметил, что в созданиях Ленского «нежность сочеталась с некоторым альпийским холодком, на них ложился налет какой-то меланхолии, родственной меланхолии Чайковского и ландшафтов Левитана» [3, с. 187].

Актер, увы, сохраняется лишь живой памятью. И обаяние его всего сильнее действует на человека, который дышал с ним одним «историческим воздухом». Ленский и здесь оказался фигурой экстраординарной. Идеал актера актерской эпохи, он остался идеалом артиста и для следующего, режиссерского театрального времени.

Мейерхольд, как было ему свойственно, писал о Ленском строго технологично: «Вы спрашиваете о лучшем актере, которого я видел в своей жизни? <...> Отвечу сразу, потому что думал над этим. Лучшим актером, которого я знал, был Александр Павлович Ленский. ...Ленский обладал драгоценным даром л е г к о с т и, что совсем не то, что легковесность, или легкомыслие. Он л е г к о играл и такие „тяжелые“ роли, как Фамусов или Гамлет. Он умел самые сложные вещи, самые трагические положения передавать поразительно легко, без всякого видимого напряжения, но передавая все нюансы... Он, как никто, мог быть одновременно серьезным, трагическим, глубоким и — легким. <...> Что он ни играл (а я видел его в двух десятках ролей, наверное), я никогда не видел в нем актерского труда, и даже казалось кощунством допустить, что он этот труд искусно спрятал. Легкость, праздник в трагедии, в комедии, в бытовой драме — везде...» [4, с. 317].

Станиславский, в свою очередь, вспоминал, что «был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе» [5, с. 39].

Будущее его, значит, расслышало. Но и он расслышал будущее. Среди великих актеров времени он, единственный, двинулся в режиссуру. «Новый театр», где он начал ставить спектакли со своими учениками, открылся в сентябре 1898 года, за месяц до открытия Художественного,

а за полгода до смерти Ленский стал не формальным, но настоящим главным режиссером Малого театра. Однако в насквозь актерском Малом театре такая революция была невозможна. Ленский ушел в отставку и почти сразу — из жизни.

Для петербургского Александринского театра последняя четверть XIX века — «время Савиной» — Мария Гавриловна Савина (1854–1915) здесь безусловная царица и премьерша. Зрители не спрашивали, какой спектакль идет, интересовались одним: Савина играет?

Все детство Машенька Подраменцова кочевала по провинции с неуживчивым отцом-актером. Самостоятельный ангажемент получила в пятнадцать лет. В первый свой сезон вышла замуж за актера Савина, с мужем быстро рассталась, фамилию сохранила для сцены и продолжила кочевую жизнь. О том, какая надобность привела двадцатилетнюю провинциалку в 1874 году в Петербург, М. Г. Савина в своих воспоминаниях умолчала, зато подробно описала вдруг приключившееся с ней театральное чудо. Известная актриса с именем, опытом и положением готовилась показаться перед столичной публикой в выигрышной сильно-драматической роли, по сюжету ее героиню сопровождала младшая сестра — понятно, что даже не самые видные, но служащие в Императорском театре актрисы подыгрывать на таких показах желанья не выказывали — и «младшая сестра» по случаю досталась Савиной. В итоге именно ей, а не законной претендентке предложили дебютировать на главной сцене страны.

9 апреля 1874 года Савина впервые вышла на александринскую сцену в комедии В. А. Крылова «По духовному завещанию»: роль бедной сироты Кати оказалась хороша еще и тем, что была дебютантке, как говорится, «по карману» — для современного репертуара актеры обзаводились костюмами за собственный счет.

Вот тут и произошло настоящее чудо: Савина подняла глаза, и «будто кто-то взял большое опахало и повеял свежим ветерком, и словно стало менее душно...» [6, с. 144].

Шанс, предоставленный судьбой, Савина оправдывала всю жизнь. Не одно лишь природное дарование, хоть и редчайшее, — огромный труд потребовался молодой актрисе в провинциальных туалетах и с такими же манерами, да еще без всякого образования, чтобы стать главной героиней этих подмостков на несколько десятилетий. По крайней мере, до начала нового XX века она, по-театральному говоря, держала репертуар, и зритель шел «на Савину». Для драматической сцены, где каждое поколение творит свой театр и собственных кумиров, срок невероятный даже по меркам самых крупных талантов.

При этом Савина не была ни универсальна, ни всеядна. Играть «символических женщин» она, по ее собственному признанию, не умела, но, главное, и не хотела тоже: всё, не дающееся тончайшей психологической разработке, будь это хоть героини самого Шекспира, ее как актрису не интересовало. Она попробовала сыграть Джульетту и Катерину из «Грозы» А. Островского, но быстро оставила и эти роли, и эти попытки. Ее репертуар (а соответственно, во многом и репертуар александринской сцены) — пьесы не классиков, но современных авторов.

Вместе с артисткой ее героиня провела публику по всем возрастам русской женщины: «молоденькая порхающая девушка-подросток, потом девушка, потом женщина, потом тридцатилетняя женщина, еще позже женщина „опасного возраста“ и, наконец, женщина угасших страстей» [6, с. 145]. Не убоилась Савина и старух — была бесстрашна и не прикрашивала своих героинь даже в молодости. Реализм Савиной в ее эпоху был одним из самых тонких — и самых жестких.

У Савиной, как у совершенно не похожей на нее Ермоловой, была, должно быть, своя заветная актерская тема и своя героиня. Как Ленский, она покоряла своим изысканным мастерством, но при этом неторопливо и упорно строила особый, ею же на сцене открытый тип русской женщины нового времени.

Уже современники понимали недюжинный масштаб савинского обобщения и готовы были описать его чуть ли не в терминах социальной психологии: русская женщина, которая сформировалась на развалинах крепостного права в самосознающую и самостоятельную личность. Поэтому в героине Савиной, несмотря на разность характеров (а характер был для нее непреложным художественным законом), открыто или подспудно, но всегда жили искры живого протеста, а на первый план при малейшей возможности выдвигались своеволие, оригинальность и настойчивость.

Не одни лишь «кружева тончайшей выделки» напоминали в созданиях Савиной о Тургеневе; может быть, и героиня ее помнила о «тургеневских девушках».

Казалось, Савина жила только сценой и внутритеатральными заботами. Но между тем, она — не как царица, а как товарищ — тихо и много помогала актерам, особенно провинциальным. Ее попечением, ее личной инициативой, ее энергией и, наконец, на ее деньги в Санкт-Петербурге впервые в мире было создано Убежище престарелых артистов. Работающий поныне Дом ветеранов сцены — лучший памятник великой актрисе.

Савина и в театральной жизни умела быть умной и бескорыстной. Это ее заботами Александринский театр приобрел в провинции, как минимум, двух своих корифеев — Константина Александровича Варламова (1848–1915) и Владимира Николаевича Давыдова (1848–1925).

Савина как-то бросила о Варламове: Костыка не актер, а какая-то райская птица.

Это была чистая правда, но у райской птицы была огромная, с мягкой поступью фигура, для которой, когда Варламову стало тяжело ходить, художник А. Головин в спектакле В. Мейерхольда специально сочинил небывалых размеров кресло. В Варламове все было не померно огромно и безбрежно мягко.

Для Савиной *Костыка*, а для всего света *Дядя Костя* был сыном композитора А. Е. Варламова. Родился он таким слабеньким, что об учебе, даже домашней, не могло быть и речи. Потому, как сам шутил, и попал в актеры. Смолodu и до конца жизни не знал своих ролей — попросту не мог их выучить. Но когда он выходил на сцену, не слова были главными, а та исключительная легкость, с которой он сразу устанавливал контакт с любым зрительным залом. Понятно, почему он всегда любил играть — а публика смотреть, как он играет — старинный русский водевиль: там уж точно не слова главное, и даже не подтанцовки и куплеты (и голос, и тело Варламова были безупречно музыкальны), а свобода импровизации и актерская маска по имени Варламов.

И до Александринского театра, и на императорской сцене Варламов играл много, щедро и самые разные роли. Среди них была русская и мировая классика — и Осип в «Ревизоре», и Яичница в «Женитьбе» Гоголя, и самодуры Островского, и Варравин в «Деле» Сухово-Кобылина, и роли в комедиях Шекспира, и роли мольеровские. Когда было надо (в Варравине, например), он умел быть страшным. Но естественней для его актерской натуры было какое-то безбрежное добродушие. Даже самодуры каким-то чудом выходили у него обаятельно добрыми, не говоря уже о царе Берендее в «Снегурочке» Островского, сыгранном Варламовым в собственный бенефис в 1900 году. После тяжелого провала московской премьеры 1873 года и отказа ставить ее в Петербурге сказка впервые имела настоящий успех. Заглавную роль играла В. Ф. Комиссаржевская, но главным был Варламов, счастливый царь-художник счастливой страны, живущей под богом-солнцем.

Варламов вряд ли пользовался словом «гуманизм», но его создания были какими-то природно гуманистическими, во славу человека — не в сложностях и душевных противоречиях, а в гармонии тела и души.

Этот индивидуальный образ был близок варламовской маске. Но его сценическая маска не являлась точной копией его житейской индивидуальности. Она представляла собой предельно сложное художественное создание, в котором — стихийно, как всегда у Варламова, — сплелись человеческие и артистические его свойства и человеческие свойства его ролей, и черты этой маски не были случайны.

Наблюдавший Варламова в совместной работе над Мольером В. Э. Мейерхольд предположил, например, что эта маска была «составлена» самим артистом из себя и купцов Островского. Так или иначе, но она еще и соединяла времена: с одной стороны, отсылала к маскам эпохи европейского Возрождения, классической старинной комедии дель арте, с другой — очевидно предвещала хорошо известные XX веку маски и имиджи кино-, эстрадных и телевизионных звезд, начиная, скажем, от созданной Ч. С. Чаплином маски Чарли. Варламов потому и мог позволить выйти к залу Александринского театра и непринужденно поговорить со сцены со своим добрым знакомцем, что это был тонкий художественный обман, игра: он все равно уже был «в роли». Это был и всечеловеческий и вместе очень русский тип.

Владимир Николаевич Давыдов (1849–1925) — сценический псевдоним выходца из провинциальной помещицкой семьи Ивана Горелова. Поступил в Московский университет, но учебу бросил ради сцены. Более 10 лет работал в провинции. С 1880 (с коротким, 1886–1888, побегом в московский Театр Корша) до 1924 года — в Александринском театре. Однако последний свой театральный сезон провел в Малом, в Москве, и это выглядело вполне символически. Важна была не Москва: Малый театр был Домом Щепкина, а Давыдов, и не без основания, считал, что его искусство прямо произрастает из главного, то есть, по его непоколебимому убеждению, реалистического корня; он был, так сказать, Щепкин сегодня. В петербургском варианте это означало — прямой продолжатель Мартынова. Он и дебютировал на александринской сцене мартыновскими ролями, Бальзаминовым («Праздничный сон до обеда» А. Островского) и Ладыжкиным («Женех из долгового отделения» И. Чернышева).

Консерватизм Давыдова никогда не был дремучим: «смазные сапоги» Островского, которые так шокировали Щепкина, для Давыдова были уже родными. Более того, именно их Давыдов демонстративно противопоставил ненавистному ему «модернизму», когда заявил: смазные сапоги для него дороже ста Метерлинков. Актерская техника его отличалась филигранной тонкостью и пластичностью — здесь с ним могли соперничать (и сотрудничать!) разве что Ленский

и Савина, а художественный вкус так свободен и развит, что позволил Давыдову играть подозреваемого в модернизме Чехова. Именно Давыдов впервые вывел на сцену чеховского героя, сыграв Иванова из одноименной пьесы («Иванов» А. Чехова; 1-я авторская редакция — 1887, театр Корша; 2-я редакция — 1889, Александринский театр).

В труппе Александринского театра Давыдов быстро занял особое, выдающееся положение, в первую очередь, благодаря редкому разнообразию своих актерских возможностей. С неизменным удовольствием играл водевиль (и вовсе не чурался, как тогда говорили, оперетки): он не только по располагающей к комизму фактуре был, что называется, рожден для амплуа комика. Но сразу, с первых же сезонов и в легком репертуаре увлекал естественным сочетанием «бьющей через край веселости» с самым глубоким драматизмом. Более того, Давыдов прочно закрепил для русской сцены не только обязательный объем характера, но неведомую прежде театру непрерывность психической жизни героя. Этот сильный художественный шаг вперед был тем более ценен, что сложной жизнью души артист наделял в первую очередь обычного, среднего человека. Обыкновенными людьми представляли в его трактовке и такие хрестоматийно «театральные» лица, как грибоедовский Фамусов или гоголевский Городничий (которые, по общему мнению, считались центральными в репертуаре «позднего» Давыдова), но особенно — современные персонажи.

М. И. Чайковский (брат и автор либретто опер П. И. Чайковского) делился с Чеховым впечатлениями об игре Давыдова в «Иванове»: «Мне Давыдов нравится, по-моему, он и есть тот срединный человек *иванов*, который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом» [7, с. 340]. «Творчество Давыдова в этой роли так обаятельно, так полно новых для русской сцены нюансов, полутонов, настроения, столько в ней творческого вдохновения и правды жизни, столько человечности...» — вторил ему другой современник [8, с. 39]. Очевидно, это были основополагающие принципы давыдовского реализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
2. Галерея сценических деятелей: в 2 т. М.: журнал «Рампа и жизнь», 1915. Т. 1. 95 с.
3. *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр: Очерки и впечатления, 1891–1924. М.: изд. Автора, 1924. 272 с.

4. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968 Т. 2. 643 с.
5. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.
6. Кугель А.Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. 382 с.
7. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1983. Т. 12. 643 с.
8. Брянский А. М. В.Н. Давыдов: Жизнь и творчество. Л.; М.: Искусство, 1939. 214 с.

REFERENCES

1. Nemirovich-Danchenko V.I. Teatral'noe nasledie: V 2 t. T. 1. Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma. M.: Iskusstvo, 1952. 442 s.
2. Galereya scenicheskikh deyatelej: [V 2 t.] T. 1. M.: Izd. zhurn. «Rampa i zhizn'», 1915. 95 s.
3. Kara-Murza S. G. Malyj teatr: Ocherki i vpechatleniya, 1891–1924. M., 1924. 272 s.
4. Mejerhol'd V. E. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: V 2 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1968. 643 s.
5. Stanislavskij K. S. Moya zhizn' v iskusstve // Sobr. soch.: V 8 t. T. 1. M., 1954.
6. Kugel' A. R. Teatral'nye portrety. L.: Iskusstvo, 1967. 382 s.
7. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. M.: Nauka, 1983. T. 12. 643 s.
8. Bryanskij A. M. V. N. Davydov: Zhizn' i tvorchestvo. L.; M.: Iskusstvo, 1939. 214 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. И. Цимбалова — канд. искусствоведения, доц.;
barboy@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana I. Tsimbalova — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof;
barboy@mail.ru