

Театральные портреты

В. Н. Давыдов

I

Давыдов дважды уходил из Александринского театра: первый раз в 80-х годах, второй раз — перед смертью; и не раз еще собирался уходить. Но сложилась поговорка, что, «можно отставить Александринский театр от Давыдова, но не Давыдова от Александринского театра». Так полувековая работа его почти целиком и протекла на Александринской сцене. Но вот александринский орел отставлен не только от театра, но и от самой жизни...

«До скорого свидания, дорогой В. П.!» напутствовал Владимир Николаевич в 1912 г. скончавшегося Далматова, стоя еще плечо о плечо с Варламовым и Савиной. Но бьет час, и вот уже и дедушка русской сцены — по ту сторону, где Далматов, Варламов, Савина, лучшие звенья той блестящей цепи, в которой он прошел свою сценическую дорогу. Умер Давыдов...

Казалось бы, чего яснее! Мы стоим у его свежей могилы. Но опять не верится ни актерам, ни публике. «Жив, жив, жив Давыдов» — твердит Н. Н. Ходотов, и, в самом деле, это повторяют все и в переживаемый момент, когда теоретическая мысль то совсем отрицает театр, то поднимает его до небывалой высоты. Как будто артист — выше и кризисов театральных, и направлений!

Такова уж судьба всего крупного. Его признают все — и те, что уже отжили свой век, и те, что лишь начинают жить. Давыдов жив, ибо он вне спора. Чем же именно жив Давыдов?

Давыдов не мало потрудился и в ролях, которые были неизмеримо ниже его, изнемогая под гнетом этой маргаритиной сценической эстетики не менее, чем Варламов. Александринский театр — к прискорбию И. Ф. Горбунова — ведь не даром перекрестили в Александринку. Тупость театральной бюрократии отвечала зрителю, который по преимуществу заполнял театр, и Крылов, как драматург (тот самый, что «исправил» Тургеневский «Месяц в деревне»), был знаменем эпохи, когда даже Алексей Потехин считался опасным и тенденциозным. Играл Давыдов и в пьесах Чехова, — ему именно обязан Чехов постановкой Иванова, — даже в пьесах молодых: Айзмана, Чирикова и др. Однако, не это все отшлифовало талант Давыдова, дало определяющее содержание его художественно-театральной плоти. Его театральной линией был старый классический репертуар, репертуар Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Сухово-Кобылина.

Без сомнения, вопреки всему своему таланту, артист разменялся бы на мелочи, если бы среди многочисленных пьес — с их наказанным пороком и торжествующей добродетелью — не блеснули яркими одиночками на Александринской сцене произведения Островского и Гоголя. Правда, классицизм здесь не пользовался таким признанием, как в «Доме Щепкина», в Московском Малом театре. Однако, классическая традиция здесь установилась. В то время как даже частные театры все более и более отходили от традиций Гоголя и Островского, здесь эти традиции держались прочно до последних лет. Давыдов и был плотью от плоти Гоголя, костью

от кости Островского. Стоит произнести имена Островского и Гоголя, чтобы помимо воли просилось третье имя — Давыдова. До того слито творчество этого художника сцены с творческим вдохновением этих художников пера.

Но Гоголь и Островский были олицетворением эпохи. Классический репертуар никогда не старел, ибо тысячи нитей связывали прошлое с настоящим. Разве Фамусов или Городничий были типы местного значения? Нет, это была атмосфера, в которой — за внешними чертами различия — не трудно было усмотреть ее неумиряющее существо. В этом и состоял подпольный смысл знаменитой Добролюбовской статьи об Островском. Темное же царство Островского продолжало темное царство Гоголя и Грибоедова. Но, если так, то и Давыдов в том множестве типов, которые он создал, отразил целую эпоху, был живым символом ее в русском театре. Конечно, неповторяемо передавая Гоголя и Островского, он не мог не быть сродни и их подходу. И он шел в кольцо Гоголевского, вернее, Щепкинского реализма.

Конечно, ошибется тот, кто отождествит Давыдовский реализм с натурализмом, создававшимся как раз в те годы, когда Давыдов только лишь начинал свой сценический путь. Никто иной, как Андрей Белый — да и раньше это знали — показал, насколько реализм Гоголя далек от будничного протоколизма. В такой же мере и метод игры Давыдова никогда не был внешним, историко-бытовым, а всегда был внутренним, истинно театральным. Вот, что приобщает Давыдова к бессмертному лику русского театра.

II

Давыдов вошел, как равный, в семью завершителей основного периода нашего театра. Но ни с кем из них его имя, кажется, не слито в такой степени, как с именем К. А. Варламова. Ведь оба играли в одном репертуаре, у обоих было комическое амплуа. Однако, если хотите, чтобы наиболее четко выступила наиболее характерная черта артистического облика Давыдова, сопоставьте его с этим богатырем сцены, непревзойденно самобытным его другом.

По рассказам В. А. Теляковского, Давыдов, бывало, говаривал: «Если бы мне Костин талант, я бы показал!» Варламов же про Давыдова говорил: «Хорошо ему, Володьке, с его памятью, когда каждое слово в роли знает на зубок»... Уже здесь выступает то, что — при сходстве этих бытовых актеров — вместе с тем коренным образом их разделяло. Если жизнеощущение Давыдова и Варламова было жизнеощущением Гоголя и Островского, то Давыдов был ближе к Гоголю, сочувствовавшему свое мастерство с столь высокой культурой, что разве один Пушкин превосходил его ею; Варламов же — к Островскому, с его сочной, но чистой и наивной стихией.

В Варламове жило стихийное, подобием воздуха, и играл он с той легкостью, которая, казалось бы, не оставляла места для усилий. Он точно не играл, а забавлялся. Отсюда его грациозность, инстинктивизм, но отсюда же и театральная обломовщина. «Не своей волей живу», говорили персонажи Островского. И то же

мог бы сказать о себе наш комик. Всячески можно определять его, но только не понятием культуры. Со всем наоборот—Давыдов.

Он сам рассказывал, какую роль в его сценических достижениях играл труд, та культура, к которой его толкал Самарин. Если Варламов играл, как птица поет, то Давыдов знал, что он делал. Каждый штрих его был разработан с чутьем театральной культуры; каждый образ свидетельствовал о теоретике актерской игры. В этом смысле Варламов являл пример чисто русских свойств, Давыдов же—артиста-европейца.

Перед нами мастер, разрабатывавший роли так, что каждая из них являлась уроком искусства. Недаром он был и одним из лучших педагогов сцены, передавшим свое искусство ученикам. Он, который подобно Варламову не был ни в какой школе, учил, как надо оберегать форму, воспитывал в актерской молодежи те качества, которые должны быть у художника сцены. Да, Давыдов один из тех редких мастеров театральной культуры, что создали свою школу. Впрочем, искусство вообще, искусство сцены в частности так рационализировалось; сценическая культура спорит в такой степени с тайной искусства... Быть—может, читатель подумает, что и у Давыдова острое чутье актерской души шло в разрез с школьным приемом, что и у него рассудок спорил с интуицией. «Неужели же так нужна наша современная мозговая сложность?»—писал Эд. Старк, автор интересной работы о Варламове.—«Всякий раз, глядя на то, как он (Варламов) творил на сцене, с какой поистине изумительной легкостью творил, хотелось воскликнуть: учите у него, российские актеры!» Но в том-то и значение Давыдова, что он показал нам, что эта «мозговая сложность»—вся одухотворенность искусства XIX века—не исключает мастерства виртуоза.

Роль Фамусова или Сквозника-Дмухановского, или Бальзаминова была изумительна столько же по своей разработке, сколько по приемам игры, поднимавшимся до художественной полноты. Уже внешние данные Давыдова благоприятствовали этому. Его массивная фигура очень подходила к героям Гоголя и Островского. Конечно, у него не было гениальной, чисто детской наивности Варламова. Тем не менее это та же грация естества, которая была лишь у Несчастливцева, романтической души старого актера, когда было в одно и то же время так много и профессионально-цехового, и трепета театрального служения. Его голос, который творил такие чудеса, его паузы, насыщенные таким содержанием, игра интонаций, его жесты, когда руки выразительнее слов, его взгляд, усмешка, его мимика, его грим, пленительно-мягкий юмор с таким богатством комедийных и комических тонов, гибкость его пластики—разве все это не было живою плотью образа! А безмерность диапазона, умение вмещать в себе самые разные миры! Варламов целых три роли играл в «Женитьбе». И одинаково неподражаемо играл Давыдов три роли в «Ревизоре».

Была ли хоть одна такая роль, которая бы не была им исчерпана до конца? Артист Глаголев в свое время решил во что бы то ни стало попасть хоть на один такой спектакль. Но—увы!—он «истек слезами, иссмеялся», но чем дальше, тем все «больше и больше лишь восхищал» его художник-актер.

III

Давыдов,—сказали мы—вне спора. В самом деле, как же не так? Ломались копыя. Каждый, кому не лень, создавал свой стиль, свое направление. Рядом с

реалистическим вырос театр условный, который звал «по ту сторону», к победе над грубой природой театральной предметности. Но он, за которым стояла вся работа сценических поколений, который сам представлял театрально-сценическую традицию, он был как-то вне спора. Он просто утверждал свое артистическое я, т. е. художественную сущность театра. Зато какой запас новых образов, уже не литературных, а театральных, идущих на помощь Грибоедову, Гоголю, Островскому!

Савина, как известно, любила т. н. «текущий» репертуар, т. е. репертуар пустячков. Для этого она и держала при Александринке Крылова, кроившего по ее ролям пьесы. Это был своего рода спорт—превратить литературный пустячек в театральный шедевр. И артистка любила этот спорт. Давыдов, всем своим обликом утверждавший, что первое место на сцене принадлежит актеру и его культуре, конечно, уклонялся от этой дребедени. Но когда он брался за такую пьесу, то и он умел заслонять автора, показать сложное в простом, вложить значительность в любой персонаж, как бы он ни был ничтожен сам по себе.

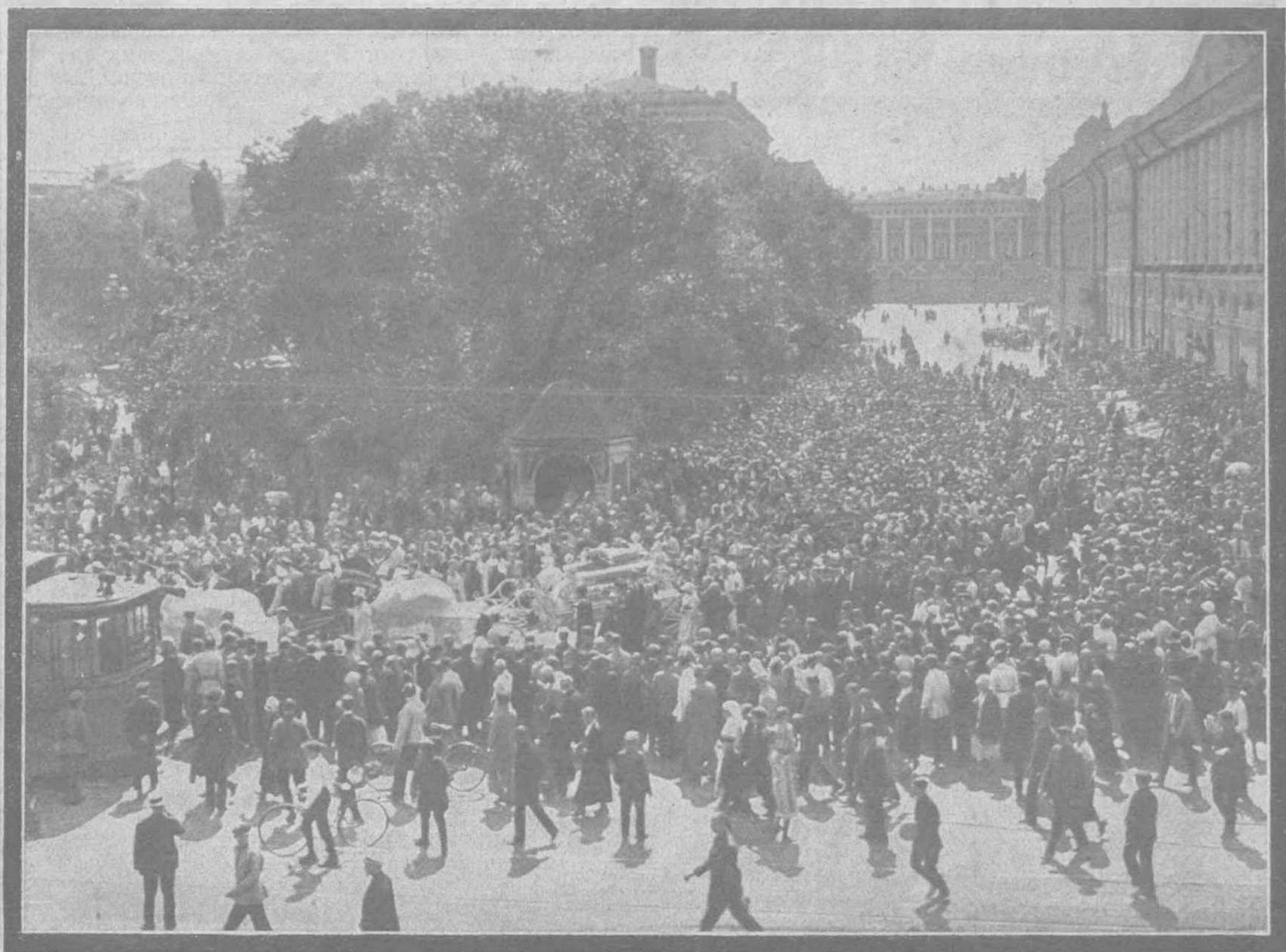
Однако, не здесь выпрямлял свое я артист во весь рост. Глубочайшие особенности его я выступали, конечно, в состязании с Гоголем, с Островским. Ведь здесь речь шла не о простой передаче, когда артист,—как бы своеобразно ни было его я—все же механически подчинен тексту. Чтобы представить себе весь художественно-психологический размах Давыдова, нужно принять во внимание особенности классического репертуара. Ведь реализм Гоголя, как и Островского, в самом деле, условен, и даже очень. Андрей Белый здесь прав. Не только сюжет, но даже эпитеты Гоголя являют странную смесь правдоподобия и неправдоподобия. Он как-то в одно и то же время всегда и близок и далек от действительности. То же—в той или иной форме и степени—имеет место и в «Горе от ума». Что же касается Островского, то—при всем своем мастерстве—он внешен, элементарен. Вспомните: ведь он ни разу не коснулся истинных источников трагизма.. Таким пьесам артист необходим, как рыбе вода, и вопрос лишь в том, найдут или не найдут персонажи этих пьес своих артистов.

И вот, какой простор дает театр Гоголя и Островского артистическому я, видим мы по Давыдову. Поистине драматурги и актер стояли друг друга. Поистине лишь в Давыдовской игре мы оценили всю реалистическую стихию комического в классическом репертуаре.

Даже язык Гоголя и Островского в мастерстве сценической речи Давыдова—приобретал новое бытие. Что уже говорить об оттенках, которыми артист корректировал наших авторов! Тут-то и выступало истинное лицо Давыдовского реализма.

И Варламов, из богатого родника эмоций черпавший свой самобытный узор, и Савина были глубокие реалисты по жизнеощущению. Но какая-то статика мешала Варламову подниматься на высоту общего. Это же как раз имело место у Давыдова. Савина, по верному слову Ал. Кугеля, была здравым смыслом русского театра. Но она укорачивала героизм на русской сцене. У Давыдова же была не только реалистическая «ясность», но и любовь, которая дает ей душевный тон, словом, кое-что от того «душевного натурализма», который впоследствии возвел в «систему» сценической игры К. С. Станиславский.

Л. КЛЕЙНБОРТ.



ТЕЛЕГРАММЫ

КАЛИФОРНИЯ. В кино-городке во время с'емки картины „Индусская принцесса“ по ходу действия на цирковую арену должны были быть введены пленные, обреченные на растерзание дикими зверями. Вследствие неосторожности 16 львов выскочили из клетки и набросились на людей. Погиб артист Леонардо, растерзано 24 статиста и несколько десятков человек ранено и измято. Вызванные войска перестреляли львов. Вся эта натуральная кино-драма была заснята „находчивыми“ операторами.

Прага. Чешский драматург Карл Чапек, избранный недавно членом Академии наук и искусств, отказался от избрания, заявив, что есть писателя более достойные, чем он. Он указывает на поэтов Безрука, Томана и драматурга Срамека.

Чикаго. Начаты с'емки „Фауста“, по Гете, с Лилиан Гиш—Маргаритой, Э. Янингсом—Мефистофелем, Рамон Наварро—Фаустом. Картина будет готова в июле.

Берлин. Продававшиеся на-днях декорации, реквизит и бутафория обанкротившейся „Большой Народной Оперы“ привлекли много заинтересованных, главным образом, провинциальных антрепренеров. Цены, однако, предлагались очень низкие. Так вся обстановка „Оперы“ Генделя была продана за 400 марок, „Севильского цирюльника“—за 200 марок и т. д.

Гельсингфорс. Гельсингфорская государственная опера закрывается из-за отсутствия средств.

Лондон. Открывается международная конференция кинематографических деятелей. В порядке дня: изыскание способов для сбыта европейских фильмов на американском рынке; образование международного комитета; вопрос о сотрудничестве с Лигой наций; выяснение причин неуспеха английских фильмов на континенте.

Зальцбург. Традиционные зальцбургские празднества состоятся в этом году между 13 и 31 августа. В программу входят пьесы Гофманшталя, мистерия Фольмеллера (в постановке Макса Рейнгаардта), оперы Моцарта и Доницетти, а равно симфонические произведения немецких классиков в исполнении венского симфонического оркестра под упр. Бруно Вальтера (ныне гастролирующего в Лондоне), Шалька и Карла Мукка.

Краков. Драматическая цензура сделала такие большие купюры в драме Берварда Шоу „Святая Иоанна“, что дирекция местного театра вынуждена была снять пьесу с репертуара.

Вена. В венской Государственной Опере состоялось первое представление комической оперы Вальтера Браунфельса „Дон-Жиль“. В основу либретто положена одноименная комедия Тирсо-де-Молина.

Париж. В зале Большой Оперы состоялся третий (предпоследний) концерт С. А. Кусевицкого. Исполнена в первый раз новая симфония С. Прокофьева, только что законченное произведение, посвященное его первому дирижеру. В том же концерте состоялось выступление известной русской скрипачки Цецилии Ганаен, исполнившей концерт Моцарта.

Загреб. Балетная труппа Национальной оперы в Загребе, во главе которой стоит балерина московского балета М. Фроман, даст спектакли в театре на выставке декоративного искусства.

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

ЛЕНИНГРАД
МОСКВА



Артистка Ленинградского Академического Балета
Е. А. ТАНГИЕВА

Орабочение театра

Катастрофическое положение провинциального театра, в смысле идейного убожества, устарелости репертуара и совершенной неприемлемости его для советского зрителя—обратило на себя внимание центра. Главполитпросвет решил энергично повести кампанию за приближение театра к массам и предложил всем областным и губернским политпросветам принять меры к изменению репертуара в сторону, удовлетворяющую идеологическим запросам нового потребителя искусства. С этой целью к контролю над репертуаром будут привлечены сами трудящиеся, которых призван обслуживать советский театр. В репертуарные комиссии будут введены рабочие от станка и представители профсоюзов, показанные же пьесы станут подвергаться оценке на общих собраниях рабочих.

Это решительное начинание Главполитпросвета можно лишь приветствовать, как большой шаг вперед в деле орабочения театра и введения его в круг близких и непосредственных интересов трудящихся.

До сих пор дело ведь обстояло иначе. За немногими единичными исключениями театр был для рабочих чем-то чужим, чем-то преподносимым извне. Он работал по своим собственным самостийным заданиям, часто очень отвлеченным, теоретическим, эстетским и оторванным от современной жизни с ее новым социальным смыслом. И это еще в лучшем случае. В огромном же большинстве театральных предприятий дело откровенно базируется на кассе, что ведет к хищнической эксплуатации потребности масс в театре, беспардонной халтуре и явной недобросовестности.

С введением театра в орбиту активного влияния рабочего зрителя такое положение вещей должно, конечно, круто измениться, как это ни неприятно, быть может, старым работникам сцены, сохранившим еще дореволюционное сознание во всей своей нетронутости и претендующим на автономность своего искусства (отрыжка жречества). Пора однако понять, что рабочий зритель на 8-м году пролетарской революции не может уже больше оставаться пассивным созерцателем проходящих пред ним художественных явлений, выросших на чуждой классовой почве и все более вырождающихся, вследствие оторванности от производящей среды, в уродливые формы. Рабочий зритель хочет действительно вмешаться в художественное производство, хочет подчинить его своим заданиям и требованиям. И он не только этого хочет, но и достигнет своей цели. Искусство или будет орабочено, или оно умрет.

Нужно твердо помнить, что в СССР театр, пропитанный насквозь буржуазной идеологией, развиваться и жить, как действенный культурный фактор, не может. Театр Красного Октября, театр, базирующийся на новом классовом фундаменте,—вот к чему стремятся молодые творческие силы, сознающие кровную свою связь с пролетариатом. В тесной смычке с рабочими и крестьянами они почерпнут энергию для создания искусства, которое как в зеркале отразит идеологию, жизнь и быт миллионов трудящихся. Только такое искусство получит широкое признание со стороны городского пролетариата и крестьянства и будет названо ими своим.

С этой точки зрения шаг, сделанный Главполитпросветом в сторону приближения театра к массам, является новым и вполне последовательным звеном в общем плане советской художественной политики, имеющей целью всемерное содействие строительству пролетарской культуры. Все художественное производство должно ориентироваться на рабочего и крестьянина. Оно должен стать их любимым детищем, перестав быть полубарской затеей.