

Вас. Вас.
Самойлов.

О Самойлове.

I.

Едва ли можно иметь точное представление об артистах прошлого, которых жившие поздней их никогда не видели. Сколько людей, столько и вкусов. Наконец, каждая эпоха имеет свои вкусы, свои воззрения. В сороковых годах театральная публика в огромном большинстве думала, что Нестор Кукольник выше Пушкина и Гоголя. В шестидесятых годах сложилось убеждение, что пьесы Тургенева гораздо слабее пьес Островского, а в семидесятых—рыскали, что Виктор Крылов—первый русский драматург. Влились своей статьей о Мочалов в «Гамлет» возмездие его чуть не в гении. Петербуржцы считали Василия Каратыгина, как артиста, куда выше Мочалова, а вот Писемский и Сергей Максимов утверждали, что Каратыгин был рутинный актер, и если имел у большой публики успех, то этим обязан своему громовому голосу, великодушной фигуре и тщательному изучению роли, втиснутой в известные рамки, из которых никогда и ни в каком случае не выпадала и не пропала ни одна обработанная и отточенная зарисовка детали.

Гоголь застал петербургские театры захваченными переводной мелодрамой. Ему казалось, что все эти приподнятые, неестественные страсти больше подходят к условностям балета, и в каждой мелодраматической пьесе видел больше сюжет для балета, чем для драматического театра. Задачи трагического актера сводились тогда к тому, чтобы сразу оглушить зрителя, испугать его, довести до судорог. Если вы просмотрите название пьес на репертуаре того времени, то увидите, что в данном случае Гоголь несколько не утрировал. Разв. «Мститель привидение», «Як и кинжал», «Сальваторе—атаман разбойников», «Жизнь и смерть», «Поджигатели» и т. д. не могут одним своим заглавием вослеть ужас?

На сцене все было условно: и любовь, и грусть, и гнев, и страсть. Все надо было передавать в приподнятом, неестественном тоне. Повседневные буржуазные страсти не трогали зрителя, он был слишком пресыщен. Нужна была специфическая приправа, чтобы грубая опухшая зритель приподнималась. Завыты старой холудной школы, пришедшей к нам с Запада—от Французов и Немцев через Яковлевых и Семеновых—докатились до половины девятнадцатого столетия. Много помог насаждению ложных страстей в несчастную театральную литературу Сумароков, этот, по миткому определению Пушкина, несчастливший из подражателей. Его трагедии были вымы-

слы и написаны варварским языком. Остров продолжал дело Сумарокова и мало подвинул вперед технику русской литературной речи.

«Ревизор» и «Женитьба» были встречены театральным залом не только не восторженно, но даже, по мнению критики, «Женитьба» заслуженно провалилась, как прубий, тяжелый, оскорбительный фарс. Только много лет спустя была постигнута разница между «Женитьбой» и теми фарсами, которые восхитали в тридцатых и сороковых годах публику.

Как раз в это время пришлось выступить в драме Самойлову.

II.

Самойлов был художник. Художник—пластик, художник—жанрист. Рисовал он смело и талантливо, но техники в живописи был плохой. Его наблюдательность, способность воспримчивости к характерным чертам мало имела приложения в мелодраматической деятельности на сцене. Да нужна ли была такая исключительная художественная натура для изображения приподнятых, раздутых страстей?

К концу XVIII века только начали сознавать необходимость не модернизировать изображаемых героев, а внешне приблизиться к той эпохе, которую представляют пьесы. Первый рискнул на это Тальма. Но когда он вышел на сцену одетый Римлянином, одна из актрис воскликнула:

— Боже мой, он точь в точь похож на эти гадкие античные статуи. Какой ужас!

Между тем это появление артиста, в Брута Волтера, было сигналом к дальнейшему введению археологии на сцену. В течение столетия наука эта завоевывала видное положение и в живописи, и в театре. Бывали моменты, когда за археологическими подробностями не видно было самой картины или пьесы. Это убеждение, как и всякое, только давало уклонение в сторону от прямой дороги, но направление оставалось верным, и все-таки привело к тому, что теперь не только Людмилу в «Руслане», но даже Маргариту в «Фаусте» не будут шты в современных нам покроях, а ведь шестьдесят лет назад их пели в кринолинах.

Самойлов был ярым приверженец археологии. Обработывая исторический тип, он заботился о каждой прическе, о каждой мельчайшей черте изображаемого лица. Когда в «Василисе Мелентьеве» ему была поручена роль царя Иоанна, он сказал холудной школы, пришедшей к нам с Запада—от Французов и Немцев через Яковлевых и Семеновых—докатились до половины девятнадцатого столетия. Много помог насаждению ложных страстей в несчастную театральную литературу Сумароков, этот, по миткому определению Пушкина, несчастливший из подражателей. Его трагедии были вымы-

— А почему я знаю, как носили тогда царскую одежду и как держались цари?

— Любим епископ еще и теперь у нас как московский царь держится,—возразил автор.—Только что «Епархиальные Ведомости» читаешь, в этом и все отличие. А то и начекич он такой же, и Герасия знает, и земные поклонны ему

творять и руку лобызать, и посох подавать, совсем как в старой Москве в Кремле делалось.

И Самойлов зорко приглядывался к архиерейскому обиходу и только похваливал черное духовенство:

— Вот кто умейте костюм носить.

III.

Распространено мнение, что Самойлов не трогал зрителей, что у него не было чувства.

Неправда. Он обладал такими задушевыми нотами в голосе, так умел плакать на сцене, как никто. Я помню, как в последнем акте «Станционного смотрителя» плакал театр, когда несчастный, умирающий старик, проводя рукой по лицу дочери, повторял: «Дуня, Дуношка, Дуня!» Это была очень плохая пьеса, чья-то передышка из пушкинской повести. Эффект встречи отца с дочерью в последнем акте был чисто мелодраматического характера, но Самойлов не только ничего приподнятого не вносил в роль, но вся фигура героя была создана им в приниженных, забытых тонах. Наконец его первый успех в пьесе «Музыкант и Виягиня» вызвал слезы у императора Николая I.

Чувства зрительного зала доброго старика времени были другого порядка. Старые балетоманы вспоминают до сих пор, как Большой театр рыдал, когда Фанни Эльслер в «Эмеральде» изображала диву перед казнь. Теперь мы не можем себе представить, чтобы в балете не только зарыдали, а вообще приняли бы горе и ужас реально, а не как красивый символ.

Но может быть искусство тогда было так высоко, что мы не имеем о том даже близкого представления?

Ничуть не бывало! Когда у нас танцевала Цукки и со восхищались, говорили, «какой удивительный драматический талант!», я спросил у одного балетомана:

— Вы видели Эльслер? Какая же разница между ею и Цукки?

Он не задумываясь ответил:

— Ну, конечно, Цукки выше.

Если верить этому показанию, то придется признать одно: тогда публика была отзывчива и все условное ее трогало сильнее, чем будничное, повседневное, мелкое.

Когда в шестидесятых годах поворот к реализму определился ярче, повседневное сбрненное горе людей заслонило собою ту мелодраматическую мишуру, в которую рядили поэты своих героев, и паос их сусальной позолоты облетел скорбе, чем можно было ожидать. Скропность, простота, довольство тем немногим, что носилась судьба Лазарям проказанным от нищеты богатых,—отличительная черта Русских. И на смену немецкому Вализарию пришел на сцену Любим Торцов, в пуху и снгу, опухший от заво, но понятный тем охот-

порядским зрителям, которые тогда составляли по преимуществу публику Малого театра в Москве. «Дорогу шире, Любим Торцов идет!» звучало алегорично. Любим Торцов, если отбросить его этнографическую сторону, то есть окраску всего типа в чисто-московский колер того времени, этот Любим есть поворот к национальному русскому театру.

Публика, взорванная на «Башнях Голла» и «Велизарих», не могла понять тонкости тех паутинных акварелей, что в конце сороковых годов дал Тургенев. Его «Мсяц в деревне», «Где тонко, там и рвется»—казались тогда скучными и непонятными для посетителей драмы пятидесятых годов. Да и откуда тогдашние актеры могли черпать свои наблюдения для воплощения помидков и помидов Орловской губернии? Тургенев зарисовывал ту среду, в которой рос сам актер. Московский актер был знаком больше всего со средним купечеством, а в Петербурге—с мелким чиновником, и потому дальше знакомого ему круга не шел. Когда он брался за изображение князя или графа, то за исключением Сосницкого, враждавшегося издан в высшем кругу, выходила всегда карикатура на то, что желал показать зрителям автор.

IV.

Самойлов, как я сказал выше, был художник первым делом. Поэтому он сторонился от фотографического воспроизведения грубой, неотесанной натуры Титы-Титычей. Его больше интересовали фигуры таких героев Островского, как отставной учитель в «Трудовом дне» Корблов.

Превосходно очерченный, мало оцненный до сих пор, тип Корблова нашел в Самойлове удивительного исполнителя. Это, по собственному сознанию учителя, такая копия с какого-то оригинала, а совсем не живой человек. И живет у него «по копии с прошения об утерянном паспорте». И физиономия у него из тех, что «в погребках на гитарах играют», как обрисовывает его школьный товарищ.

С первого появления этого лиричного человека зрителям делался понятен Корблов. Вообразите себе высокого, среднего человека, лысого, с штыковыми перьями вместо волос, неопратно лежащими на порывавшем воротник «срам-пальто», которое он никогда не снимает, потому что не желает показывать, что у него внизу. Нос и щеки у него альбюты, потому что он любит прикладываться к «источнику радости». Верхняя губа бритая, но из-под подбородка торчат горизонтально какая-то жидкая щетка волос. Брови у него густые, нависшие, но приподнятые над какое-то безпомощное выражение. Глаза большие, слабые, и спрятаны они под большие синие очки. Если добавить к этому сбрив с бахромой внизу панталоны и нечистые сапоги, то получится живьем фигура в стихах Кнауса.

Но важно не внутреннее содержание, которым полна эта поматая, неопрятная фигура. Корблов определяет ясно, что такое счастье, и много ли человеку нужно, чтобы он стал счастливым. «Холодно ему было, согрелся,—вот он и счастлив. Голод был—поел,—вот и счастие. Вот я, бедный учитель, у племянницы на белой свадьбе плясать буду—вот и счастье!»

Повторю, тот рисунок, который отличал Самойлова от игры всех его товарищей по сцене, был настолько своеобразен и художественен, что запечатлелся в памяти зрителей навек. Он же любил брать за все роли, что назывались ему в том жалком репертуаре, что парил в театре. Но если он брался за исполнение типа, то доводил свою задачу до конца и разрывал ее художественно.

V.

Совершенно неверно мнение, повторяемое и до сего дня, что он сторонился от пьес Островского и почти не играл их. Неправда и это. Если мы просмотрим список того, что играл в репертуаре московского драматурга Самойлов, то увидим целую галерею типов.

Он играл: Безсудного «На бойком месте», Прозного—«Василиса», Оброшенного—«Шутники», Корблова—«Трудовой хлеб», Градобоева—«Горячее сердце», Городулина «На всякого мудреца», Воеводу—«Воевода». И до сих пор надо сказать, что лучшего Оброшенного и Городулина мы не видели. Кроме того им сыгран был ряд второстепенных ролей.

Неуение Самойловым ролей касалось далеко не всех пьес. Образный, сатый, стальной язык Островского находил в Самойлове акуратного исполнителя его текста. Когда же ему подверглась роль в роде «Ангела доброты и невинности» или «Рокowego приказания» Виктора Крылова, выучка роли бывала у него поверхностна, и он много раз замечал:

— Пусть мне даст автор только канву разговора, а уж говорить-то я сам сумю не хуже того, что он напишет.

И он мало стбнялся и с Крыловым, и с Тарновским, и с Дяченко. В то время авторы любили, чтобы роль в комедии была пошлостью, усластить ее какими-нибудь постоянно повторяемыми словечками или выражениями. Самойлов прямо вычеркивал такие нехитрые измышления автора и говорил: «Обеидусь и без этого!»

Всегда во всем он умел использовать сценический эффект. Далеко шагнул от рутинной игры своего времени, он не мог еще отрываться от доклада в рубашку. Т. е. «a raté», которых требовали

авторы, обрабатывались им с необычайной виртуозностью. В лучшей роли своей—«Ришелье»—драме Бульвер-Литтона, он множество фраз посылал прямо в зал и знал, когда и как будет реагировать на них публика. Весьма возможно, что работай он теперь, в конце девятнадцатого, в начале двадцатого столетия, этого бы не было.

Для своего времени он был новатор. Он первый из русских Гамлетов, вопреки установившейся традиции, играет Гамлета с бородой, указывая, что в тексте трагедии принце два раза упоминается про свою бороду. Он оставил популярный тогда перевод «Гамлета» Полевого и взялся за неуклюжий перевод Загуляева только потому, что перевод этот близко подходил к подлиннику.

Живи Самойлов в наши дни, он бы все подходил бы к московскому Художественному театру. Он был, так сказать, актер-аналитик. Он раскладывал роль на составные части и для него все было важно: и грим, и костюм, и поза, и жесты, и ансамбль общего—составлялся из отбыва обработанных деталей. В самой постройке роли чувствовалась та графическая художественная задача, которую он ставил себе и которую разрывал блестяще.

VI.

Его игра никогда не представляла монотонно-скучную полосу волнистого характера, как в мертвой зыби на море. У него всегда появлялся моливидный зигзаг, с неожиданными повышениями и понижениями, как у большого с повышающейся и падающей температурой. Он намечал кульминационный пункт каждой роли, и все предыдущее было подготовительной работой для того, чтобы все внимание зрителей сосредоточить на этой точке. Так живописцы иногда бросают солнечный луч только на одно, сравнительно небольшое, пространство холста, а все остальное погружают в мрак, заставляя больше угадывать зрителя, чем замечать формы, еле проступающие и слабо рисующиеся в темноте. Нердко преднамеренно лишное силы исполнение предшествовавшего всплеска момента только еще больше усиливало интенсивность этой вспышки. «Под моею пятою!» при исполнении Ришелье, «Сорвалось!» когда он играл Криковского,—были такими высшими точками его игры.

В конце тридцатых, в сороковых годах, в царств мелодрамы, нечего было дбать Самойлову, и он поневоле обрабатывал водевилы, и особенно с «перождением», как тогда говорили. Для него писались вздорные пьески, где он являлся по татаринком, то дьячком, то антрепренером-зайкой. Ему аллодировали, но не считали серьезным актером, так как быть серьезным значило по тому времени играть Торквато Тассо. Молодой Некрасов, у которого были блестя-

щий талант белетриста, может быть, несравненно больше, чем его стихотворное дарование, кропал для Самойлова смшные водевилы. И судьба заставляла обоих филляричь перед публикой вышто того, чтобы давать те высокие художественные образы, на которые они оба были способны. Автор «Петербургских углов» и «Осенней скуки» растратывал свой талант переводом разсыропленного «Материнского благословения», а Самойлов распылял quasi-чужонский птсенки. Но Некрасов скрылся в начале подонит Перельского, а Самойлов через водевилы и птние заиммированным чужонцем шагнул к Шейлоку и Ришелье. Театралы не могли забыть его прошлого, и, говоря, что он, конечно, талантлив, прибавляли, «но в нем нтъ настоящего драматического таланта,—водевильные фокусы наложили на него неизгладимую печать».

VII.

Тридцать три года прошло с тех пор, как я видел в последний раз на сцене Самойлова. Много впечатлений смнилось за этот долгий период времени. Много жемчуга выбросил на берег океан жизни. В чудесном кружеве птпного прибоа блеснули редкие перлы талантов. Длинной вереницей вспыхнул ряд звезд, и иные загорались, как чудесные солнца. Тут были гении всех стадий искусства, тут было то, что волнует и живит душу. Тут блестили и Толстой, и Сальвини, и Рбинь, и Достоевский, и Коклен, и Мопассан,—и над ними всеми сверкали живительными лучами Пушкин, и Шекспир, и Веласкез, и Гальс... И среди этих звезд сиял своим блеском Самойлов.

И это не было впечатление юного энтузиазма. Ведь наряду с Самойловым видел я и Шумского, и Прова Садовского, и Павла Васильева, но артист от голы до пят, артист в каждом дюйм, запечатлелся только в образе Самойлова.

Из двадцати слишком ролей, в которых мне доводилось видеть Самойлова, не было ни одной похожей на другую. Вообще трудно было узнать в выпавшем на сцене лице любимого артиста,—до такой полной неузнаваемости он умел перевоплощаться. Казалось, среди актеров, иногда талантливых и превосходно игравших, забрел на сцену случайно какой-то посторонний человек и искренно и просто заговорил об интересующем его деле. Своей игрой нередко нарушал он ту условную иллюзию действительности, которой часто достигает хорошо сыгранная трупа. И только когда выходил Самойлов, чувствовалось, как далеки были от жизни старания других артистов.

Типы, созданные актерами, если они жизненны и реальны, смываются с теми актерскими восторгами и восторгами,

ниями, которые наслаиваются в жизни каждого из нас. Таков был городничий Сосницкого, Стасилинцев Шумского, Василиса Перегрюновна Ливской, паков был Растаковский Самойлова. Вы хорошо знали этого екатерининского сенунд-майора, добродушного, глупого болтуна, полу-слепого, страдающего от старых контузий, по смыливого, капляющего добродушного, надобдываго. Что-то старое, хорошо знакомое, безопечно милое выходило вместе с Самойловым на сцену. Безопечно мило, добродушно-мягко, привлекателен был он и в Телинцев, играя пошленых «Воробешков», и Ому Оумича в «Семейных тайнах», и Бородавку в «Каширской старини». Иногда появлялся он блестящим аристократом в «Провинциалке», «Граф Говорлянь» или «Старом барини» Пальма. Иногда выходил он совсем окрашенный налетом униженных и оскорбленных—и до слез был жалок в старом учителе Иванов. Иногда он давал превосходную фигуру проходившего в Крещенском, то в губернере Дорси, то шуллер в «Игроках». В «Фроде Скабеев» Аверкиева он, уже имея почти шесть десятков лет на плечах, так бойко и живо играл этого жуликоватого дворянина, что потом, когда взялся за ту же роль более молодой Сазонов, он оказался только вылой копией с своего предшественника. Когда же Самойлов выступал в ролях мужиков, когда играл он Михыча в «Ночном», вы не видели того неязна в чистой рубашке, пакишь нервно его изображают. На сцену выходил старый, грязноватый старик и вносил с собою тот аромат степи и простора, где пахнет и дьяком, и топчанным потом, и сывом, и дегтем. В жестках, говоре, интонациях было столько рисованной художественности, столько «настроения и переживания», как говорить теперь, что вся одноактная картинка казалась цлком, по своему колориту, выхвачена из тургеневских «Записок охотника» и обаяние «Бжжия дуга» цлком переносилось сюда, на пыльную Александринскую сцену, с паоскими, размалеванными деревьями и тусклой луной, уныло притворенной к одному и тому же месту.

II. Гальс.

Р. S. Не знаю, когда родился Самойлов—в 1812 году или в 1813. Он сам говорил, что 1813 год поставлен не то в какой-то его биографии, не то в каком-то документе ошибочно, а что родился он 1 января 1812 года. Если последнее верно, то столетний юбилей исполнился уже год назад.

Но не все ли это равно: годом раньше или годом позже родился он? Отчего не почтить юбилеем столетие рождения одного из блестящих художников девятнадцатого века?

1911 13208 8/5